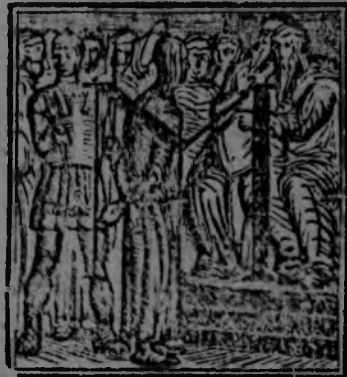


КОНЧАЛОВСКИЙ И СЕЗАН.

(По поводу некоторых недоразумений).



ы имеем о творчестве Кончаловского целый ряд „установившихся положений“, усердно культивируемых эстетствующими „критиками“, положений, представляющихся мне в лучшем случае, иллюзиями, а подчас и недоразумениями, рассеять которые чрезвычайно своевременно, имел в виду, что всякий, пользуясь выставкой, просмотрел Кончаловского в целом.

Я имею в виду так наз. „сезанизм“ Кончаловского. Я убежден, что эта характеристика со-

здалась лишь благодаря живописной неграмотности наших эстетствующих критиков. Бесчисленный ряд недоразумений, которыми преисполнена художественно-критическая литература, объясним лишь тем, что огромное большинство наших критиков-эстетов никогда не держало в руках палитры с красками, никогда не работало в живописи практически и относилось к своей „критике“ и к работам художников „литературно“, насаждая эстетствующий диллетантизм.

Если исходит в представлении о Сезане не из сюжетной стороны его *natures mortes* или „купальщиц“, а из живописных приемов, задач и их выполнения, то прежде всего, очевидно, что Сезан конструктивно обрабатывал живописный материал (цвет и краску), и его полотна представляются так „крепко сшитыми“, „прописанными“, конструктивно-компактными в смысле цветовом (т.е. колористическом), красочном (т.е. проработки самого материала—краски), фактурном (т.е. прописанности и крепости поверхности живописной вещи),—что на ряду с ними полотна Кончаловского кажутся со стороны фактуры,—проезжими проселочными дорогами в осеннюю распутицу. Подойдя в плотную к любому полотну видишь такую рыхлость, расхлябанность, сырость фактуры, что думаю мое метафорическое сравнение не будет слишком гиперболичным. По неопытности фактуру Кончаловского можно сравнить только с репинской. Таким образом в самом существенном, с точки зрения профессионально-живописного подхода к полотну, в манере его конструировать и обрабатывать, как материальную массу,—Кончаловский не только не может быть назван сезанистом, но прямо ему противоположен.

Перейду к другому тоже весьма существенному недоразумению, посягнутому эстетями, относящемуся к проблеме формы. Сезан задавался целью выявить через цвет форму предмета внешнего мира. И эта изобразительная форма была настолько у него крепка, иллюзионистический рельеф настолько выразителен, что укоренилось мнение о „скульптурности“ сезановских форм. Если сезановские фрукты и портреты можно сравнить с каменными изваяниями, то предметы на *natures mortes* Кончаловского сделаны, по впечатлению от них, из ваты, иногда из толстой бумаги (женский портрет в синей кофте), иногда из картона (автопортрет в шляпе). В их формах не ощущается плотности самого материала, в них не чувствуется „упора“ в их поверхность, зрительное „осознание“ проваливается, не встречая препятствий в самой поверхности изображенных форм.

Остановлюсь на цветовом составе полотен. Цветовая гамма Сезана чрезвычайно нюансировочна и богато-колористична. Кончаловский строит ее на разных сопоставлениях цветовых плоскостей, часто покрашенных сплошь без нюансировки, одним цветом, пользуясь в их сочетании традиционным законом дополнительных тонов; (обычное сопоставление красного с зеленым, которое можно встретить почти в любой вещи).

Почтительно сравнить пейзажи Кончаловского (кстати сказать помеченные

в большинстве 20—21 годами) с пейзажами Сезана. Пейзажи последнего переживаются не только цветом, но и светом, ибо Сезан дробит свет словно по скалам стеклянной призмы. Пейзажи Кончаловского бесцветны, как и все его работы (свет появляется лишь в самых последних полотнах, напр. в „Купальщицах“ 22 г.). Неприятно поражает штампованность приема, по которому сделаны все его пейзажи: лиловатые стволы деревьев, темно-зеленая в сопоставлении с желто-зеленым—листва, и штрихи сучьев или темных пятен, густо положенного ультрамарина с крапунком.

Наконец, остается сказать о композиции. Ее у Кончаловского нет. Он не вписывает мертвую или живую натуру в четырехугольник полотна,—а „списывает“ в него зрительно-воспринимаемый образ. С композиционной стороны его полотна являются фотографическими воспроизведениями эпизодических моментов зрительно-воспринимаемой действительности, ибо расстановка предметов и их обрамление не составляют еще живописной композиции. Не даром-то у Кончаловского так часто встречается обрезанная рамой рука (портрет Гейнике), обрезанная нога (портрет обнаженного мужчины на диване) и др. „Строительным“ талантом, которым в такой мере владел Сезан,—Кончаловский совсем не обладает. Ни с внешне изобразительной (композиционной), ни профессионально-технической (конструктивной) стороны его полотна не построены.

В последних работах (21—22 года) над обнаженным телом (У зеркала, Купальщицы и др.) виден новый прием автора. В них появляется свет; форма, если не как объем, то хотя бы, как плотность,—приобретает зрительную упругость; появляется нюансировка цветового состава; фактура становится более проработанной, хотя такой же неприятной, но более опрятной.

Своей заметкой, очень маленькой для того, чтобы исчерпать поставленные вопросы,—я хотел лишь указать, что сопоставление имен Кончаловского и Сезана не может быть оправдано, если подойти к этим мастерам не с литературно-изобразительной, а с профессионально-технической стороны живописного мастерства и, что подобные сопоставления (как и сопоставления с Сезаном других, так наз. „русских сезанистов“),—могут делать только лица, совершенно чуждые мастерству живописи, как таковому.

Для любителей софистических выводов замечу, что этой заметкой я не хотел сказать, что „непохожесть“ Кончаловского на Сезана является его недостатком. Совсем напротив. Если бы Кончаловский свою, чрезвычайно яркую индивидуальность, осознал до конца и перестал бы верить себе и критикам, указывающим на него пальцем: „се Сезан!“—то живопись его от этого только выиграла бы в своей оригинальности.

Николай Тарабукин.

Взгляд Н. Тарабукина—до известной степени новый. Редакция помещает эту статью, как материал для дискуссии и намерена в ближайших номерах вернуться к этому вопросу.