Sorry. There are no translations available.

Предлагаемые в разделе мысли художника были записаны в 1930-х годах искусствоведом В.А.Никольским и опубликованы в его книге „Петр Петрович Кончаловский”, М., „Всекохудожник”, 1936.

Произведения Ван-Гога раскрыли мне глаза на свою живопись. Я ясно почувствовал, что не топчусь больше на месте, как раньше, а иду вперед, знаю, как должен художник относиться к природе. Не копировать ее, не подражать, а настойчиво искать в ней характерное, не задумываясь даже перед изменением видимого, если этого требует мой художественный замысел, моя волевая эмоция. Ван-Гог научил меня, как он сам говорил, «делать то, что делаешь, отдаваясь природе”, и в этом была великая радость.

Ван-Гог и Сезанн, мне кажется, не противоречат друг другу. Их творчество стремится по одному руслу, они близки пред лицом природы, потому что оба они — потомки и продолжение великого Моне. В самом деле, если проанализировать как следует мои пальмы 1908 года, в Сен-Максиме, там, наверное, найдутся рядом с бесспорными ван-гоговскими элементами и „куски” от Сезанна, потому что так я увидал эти куски на натуре и так должен был передать их. Вы можете найти влияние обоих этих мастеров, например, у Матисса: декоративные элементы идут от Ван-Гога, а обобщение, синтез — от Сезанна. Впрочем, влияние Ван-Гога и у Пикассо найти можно, и у Дерена, и у многих французских художников. Метод понимания природы был мне дорог у Сезанна. Я долго следовал ему, потому что именно сезанновские методы давали возможность по-новому видеть природу, которой я всегда хочу быть верным…

Я в те годы инстинктивно почуял, что без каких-то новых методов нет спасения, нельзя найти дорогу к настоящему искусству. Оттого и ухватился за Сезанна как утопающий за соломинку.

До сих пор [до поездки в Испанию в 1910 году] я знал какого-то не настоящего, „итальянизированного” Веласкеза, а в „Гобеленовой фабрике” и других вещах Прадо увидал подлинного испанского художника: не только по колориту, как в эрмитажном портрете папы Иннокентия, а холодного, сумрачного. Какие потрясающие у испанских мастеров оттенки голубого, мышино-серого, черного! Вся Испания окрасилась для меня в цвета этих старых живописцев. Они меня захватили с такой силой, что, когда мы были в Эскуриале, я прошел мимо чудесных, красочных гобеленов Гойи и не оценил их… Вот поглядеть бы их, поехать сейчас в Испанию!

Первоначально я написал „Бой быков” [1910 года.] совсем реально, — Суриков считал эту вещь замечательной по жизненности передачи, а мне не нравилась она. Хотелось сделать быка характернее, не таким, каким все его видят, а похожим на примитив, на игрушку. Я всегда любил народное искусство. Помните этих троицких игрушечников, которые всю свою жизнь резали из дерева какого-нибудь игрушечного медведя с мужиком. С какой простотой и силой передавали они самое существо зверя и человека, пуская в дело элементарнейшие средства, все сводя к двум-трем характернейшим деталям. Вот так именно, „по-мужицки», „по-игрушечному” и хотелось мне дать быка во время боя. Хотелось, чтобы он казался не то игрушкой, не то самим „дьяволом”, как изображали его в средние века в церковных притворах. Таким я и переписал его. Суриков, помню, считал, что я ошибся, и все жалел прежнего быка, а мне новый нравился больше.

Природа Франции и Италии всегда насыщена воздухом, прозрачностью, цвета часто стают там в какой-то дымке. В Испании, как я говорил уже, совсем напротив — цвета страшно упрощены, черный и белый господствуют над всеми другими, как будто посыпают своим пеплом все другие краски. Для меня Испания — это какая-то поэма черного и белого, так я почувствовал ее и такой, конечно, должен был изображать. Все время, пока я жил в Испании, меня преследовала мысль овладеть искусством упрощенного синтетического цвета. Эту же задачу я решал в портрете жены и детей 1911 года [в „Семейном портрете".]. В нем, по-испански, доминируют два цвета: черный и белый. Как ни сильно даны в портрете красный и зеленый, они играют строго подчиненную роль, их дело — только подчеркивать звучность двух основных нот портрета. Введенная в фон китайская картина служит аккомпанементом этим основным тонам. В ней снова дано черное, серое и повторные ноты для красного — розовые жабры рыбы и зеленого — голубовато-зеленая волна. В этом портрете, если вглядеться, окажется уже некоторое ощущение вещности предметов и начатки конструктивизма.

Всех нас объединяла тогда [в 1910 году. — К. Ф.] потребность пойти в атаку против старой живописи. Хотелось живописи, приближающейся по стилю к средневековым фрескистам, вспоминали Джотто, Кастаньо, Орканью и других мастеров. Это был для нас своего рода „период бури и натиска”, как при выступлении романтиков. Мы считали, что остро сделанная тема все равно станет острой, какова бы она ни была в действительности. Надо было добиваться этой остроты живописи. Но мы знали также, что самая острая тема превращается в ничто, раз плоха живопись. Нам тогда казалось, что нужно прежде всего овладеть живописным языком — и все окажется великолепным, что бы ни написал художник, если будет хорошо написано. В настоящем произведении искусства живописи что и как, разумеется, сращены неотделимо. Замысел, идея вещи должны подсказывать живописцу, как надо их выразить.

Основывая „Бубновый валет”, наша группа ничуть не думала „эпатировать” буржуа, как теперь принято говорить. Ни о чем, кроме живописи, решения своих задач в искусстве, мы тогда не думали. „Идеология” пришла позднее, когда в 1912—1913 годах, после раскола, „Бубновый валет” стал устраивать диспуты в Политехническом музее, и к нам примкнули футуристы. Дело было в том, что при самом основании „Бубнового валета” не все мы относились к искусству одинаково. Яркие живописные дарования Ларионова и Гончаровой, естественно делали их нашими союзниками, но в отношениях к искусству у нас была большая разница. Машков, Куприн, Лентулов и я — мы относились к живописи с какой-то юношеской страстностью и бездумностью, полнейшей незаинтересованностью в материальном смысле. А группа Ларионова и тогда уже мечтала о славе, известности, хотела шумихи, скандала. От этого произошел у нас так быстро раскол: Ларионов, Гончарова и другие вышли из „Бубнового валета” и образовали свое более левое объединение — „Ослиный хвост”.

Часто приходится слышать о революционности „Бубнового валета”, но это слово, по-моему все запутывает только потому, что в наши дни оно имеет определенный политический смысл. Мы же и не думали, конечно, в ту пору о революции в политическом смысле. Мы думали, что делаем революцию только в самой живописи. Было, конечно, много молодых увлечений, крайностей, но все они прошли, а то, что было ценно и нужно, чего добивались, — хорошая живопись осталась. Нас ругают за отсутствие тематики, но качественности нашей живописи отвергнуть не могут, а в этом вся суть, потому что без высокой качественности не может существовать никакой настоящей живописи, а уж тем более тематической. Я так смотрю на это дело.

Портрет Якулова [1910 года] я писал в каком-то победном настроении, таким крепким чувствовал себя в живописи после Испании. Совершенно искренне, в самой неприкрытой форме хотел я в этом портрете противопоставить излюбленной многими художниками миловидности, причесанности и прилизанности портрета то, что считалось, по общему мнению, безобразным, а на самом деле было чрезвычайно красивым. Показать хотелось красоту и живописную мощь этого мнимого безобразия, показать самый характер Якулова. Об этом портрете услыхал от кого-то Бенуа, приехал в мастерскую и уговорил показать портрет на ближайшей выставке „Мир искусства”, прежде чем он будет выставлен в „Бубновом валете”. Я привез портрет на выставку, но его оказалось очень трудно повесить: все художники боялись соседства с таким „страшилищем”. „Вешайте где хотите, мне все равно”, — сказал я. На выставке был Серов, но он с некоторых пор стал относиться ко мне как-то прохладно, и ему больше нравилась живопись Машкова. Серов улыбнулся и заметил: „Вам-то не страшно, а вот другим каково?” Я тут не вытерпел и прямо „в лоб” спросил: „А вам то, Валентин Александрович, нравится?” И помню, удивило меня даже, с какой искренностью ответил он: „Очень нравится”. Особенно удивительным показался этот ответ потому, что бывший

тут же Остроухов, отвечая на такой же мой вопрос, совсем злобно прошепелявил, сверкая глазами сквозь очки: „Нравится”. Ну, а газетные критики, конечно, были совсем другого мнения — увидали в Якулове „жертву автомобиля”. Один „остряк” из зрителей прямо написал под портретом на выставочной стене „дурак”. Вот как просто и откровенно тогда было.

Именно в Сиене в [1912 году] я обратил почему-то внимание на то, что живые люди садятся иной раз в итальянской комнате так, будто они позируют для фрески. Сама жизнь подсказала мне для сиенского портрета это фресковое, круговое построение. Круглоту композиции, ее пространственность особенно четко показывала здесь дверь с лестницей за спиной жены, в самой высокой точке полукружия. Сиена и дала мне ту монументальность в композиции, которая есть в этом портрете. В цветовом его решении я держался примитивных, упрощенных тонов — в фресках тоже все страшно упрощено, хотя изображение на них нередко и кажется совершенно живым. Помню, как обрадовало меня маленькое „открытие” у сиенского портрета: как-то раз около стоявшего на полу у стены холста случайно поставили стул, и оказалось, что он просто врастает в картину, сливается с ней вопреки всей упрощенности ее форм. Пробовали ставить у портрета другие вещи — все то же, врастали в холст и они. Так открылся мне „секрет” реальной живописи, противоположной по своим качествам натуралистической иллюзорности. Этот „секрет” давал какую-то новую дерзость и силу, открывал новые качества живописи, совсем далекие от импрессионизма…

Проблема наклеек стала просто преследовать меня после случая со стулом в Сиене. Дело в том, что всякая наклейка в живописном произведении заставляет страшно повышать тон живописи, доводить его до полнейшей реальности, работать одним синтезом цвета, совершенно выключив всякую эмоцию живописца, всякую живописную среду. Из удовольствия спорить с действительностью, добиваться осязаемой передачи вещности предметов, отнюдь не впадая в натуралистические крайности, и делал я эти наклейки, а, уж конечно, не для изумления зрителей. Это нужно было только мне самому, моему искусству, без этого я не мог бы двинуться вперед, вот в чем дело, а о зрителе я в ту пору и не думал совсем.

Это [кубизм] мне нужно было, чтобы окончательно овладеть искусством извлекать из природы одно характерное, существенное, чтобы научиться строить композицию, окончательно разделаться с традициями живописного натурализма. Я заранее знал, что буду обруган, и все-таки шел на выставки, шел потому, что интересно было узнать мнение и оценку товарищей, таких же искателей, как я, да людей, тонко чувствующих живопись, а все остальное терпеть надо было.

Валлотон очень тонко подметил национальный, „славянский” характер моей живописи, которая слыла тогда в Москве чисто французской. Иначе, разумеется, и быть не могло. Я, конечно, мог быть „французом”, только с московской точки зрения. Я понятен для настоящих французов потому, что работал французскими методами живописи, но все же всегда останусь для них славянином и даже „варваром” по колориту, как писали французские критики.

Я считаю барбизонцев, по существу, ветвью старой голландской пейзажной живописи. В известной „Дороге в Миддель-Гарнисе” Хоббемы Лондонской галереи заключена уже вся барбизонская школа. Но живопись барбизонцев острее голландской, потому что они разрабатывали в своем искусстве только одну из сторон всеохватывающего голландского пейзажа. Мы же, современные пейзажисты, разрабатываем в пейзаже еще меньшую его часть, чем брали барбизонцы, потому что мы — аналитики, идем своей дорогой, работаем своими методами.

Находящийся в Париже „Самовар” я считаю самым сильным из натюрмортов того года. Здесь я решил совсем особую задачу. Всякий блеск можно передавать в живописи двумя способами: либо градациями светотени, либо разложением на плоскости всех цветовых оттенков блистающего предмета. Это, конечно, нелегкая задача, но впечатление металла, стекла, чего хотите блистающего будет передано, если я вполне логично разложу все оттенки. Иллюзии, обмана, разумеется, не будет, а реальность окажется налицо. Это-то меня и занимало в ту пору, потому-то и нравилось писать металл, хрусталь, фарфор. Мечтал даже написать какой-нибудь драгоценный камень, разложив его на плоскости.

Значение фактуры в живописи было, конечно, ясно для меня и раньше. Я всегда любовался, например, фактурой Ренуара, а фактура Тициана специально изучалась даже, но самые-то задачи фактурного порядка еще не ставились на очередь, потому что были иные, более насущные задачи. Забота о фактуре может возникать у художника только тогда, когда живописная его манера созрела уже, а это произошло у меня только к 1916 году. Я особенно заботливо подготовлял холст для „Агавы”, а в живописи стремился, чтобы сама фактура передавала внешние свойства предметов: матовость бумажного листа, до упругости налитые соком листья агавы, маслянистость полированного дерева. Здесь и техника письма была у меня необычайной: писал по полусухому, прибегал к лессировкам, употребляя много лака. Но уже после „Агавы” я почти не мог отделаться от вопросов фактуры, что бы ни писал,— забота о поверхности стала одной из составных частей моей манеры.

Самое великое и ценное в художественном произведении — это его замысел. Упустить время для реализации замысла — это значит потерять все. Пушкин не раз говорил: какие прекрасные замыслы стихотворений рождались иногда у него, но, если не было возможности записать, стихи забывались. Осуществление замысла — это какой-то совершенно логический процесс, и он должен совершиться в необходимый для него момент, не раньше и не позже. Пропущен этот момент — нет произведения или оно будет неудачным, охлажденным… Некоторым кажется, что я вообще спешу работать и пишу чересчур много в ущерб самому себе. Это неверно. Я пишу много просто потому, что у меня всегда есть много художественных замыслов, потому что они непрерывно рождаются и требуют реализации, и потому еще, что ничем другим не занят, кроме живописи. Я тороплюсь тогда только, когда чувствую, сознаю, что настал момент для реализации замысла. Тут уж не может быть решительно никаких отсрочек. Это много раз проверено мною на опыте, и, если была задержка, я всегда оставался в проигрыше как художник. А потому, как бы ни хотелось мне пойти в театр на премьеру, на концерт или еще куда-нибудь, но, если я почувствую, что можно опоздать, пропустить нужный момент, я должен бросить все. Я считаю, что так и должен поступать всякий художник. Он должен приучить себя все бросать ради живописи, быть беспощадным в этом смысле. Вот почему я и не мог работать как следует, как мне нужно и как я привык, пока служил на военной службе и когда был профессором. Живопись по совместительству — это не искусство.

К концу военной службы я инстинктивно почувствовал, что намеченные пути в живописи как будто пройдены уже и надо искать какие-то другие, новые. Казалось, близкое общение с природой покажет этот дальнейший путь, и в этой надежде мы ехали в Крым впервые в жизни. Природа Крыма в ее живописном существе была совершенно неясна мне, но я рассчитывал взять ее так же, как брал приморскую природу юга Франции,— волевым эмоциональным натиском на основе имеющихся и проработанных уже в живописи восприятий. И вот Крым не открылся мне, не воспринимался, не укладывался в мои схемы. Стало ясно, что найденного уже в живописи до сих пор недостаточно, и это очень смутило меня сначала, но, подумав, я понял, что иначе и быть не могло бы. Пока художник идет от самой природы, его восприятия свежи, интересны всякие его искания, нова и значительна его живопись. Но как только он подходит к природе свысока, чувствуя себя победителем, возвышая себя над природой,— конец искусству. Так случилось и со мной: чувствительный, страшно полезный урок дал мне в тот раз Крым. Вернувшись оттуда и окончательно сняв мундир, я, как ученик, приник к природе, и тогда быстро исчезло крымское чувство тупика.

Изучая в музеях и картинных галереях искусство великих мастеров прошлого, я всегда поражался необычайной жизненностью их передачи. Смотришь, бывало, на какой-нибудь веронезевский пир, на эту пышную, как букет расцветающую красками своих одеяний толпу, до такой степени живую, что, кажется, движется все на холсте. Потом взглянешь на серые, одноцветные и тусклые фигуры посетителей и удивляешься:

да это те же люди, та же толпа, что на холсте. Стирается грань между природой и ее воплощением. Достигнуть в живописи такой силы воплощения — вот труднейшая из задач всякого живописца, вот к чему должен он стремиться, по моему мнению. И в этом портрете [в „Семейном портрете" 1917 года], в фигуре дочери, я именно хотел спорить с самой жизнью. Другое дело — насколько мне удалось, но я хотел именно этого. Когда писал в портрете косу у дочери, чувствовал себя так, будто заплетаю косу живому существу, и наслаждался этим чувством. Наслаждался сознанием, что при помощи краски орехового цвета можно сплести в конце концов совсем живую косу, сплести ее так, что в косе будет ощутимо чувствоваться живой волос живого человека… Такая работа дает художнику самые счастливые минуты в жизни. Ощущение жизни человека среди других предметов — это какое-то чувство космического порядка, и, раз пережив, трудно забыть его.

„Скрипач” [портрет скрипача Г. Ф. Ромашкова 1918 года.] показался тогда мне как-то выпадающим из общего хода моей живописи, каким-то необыкновенным. До тех пор меня сильно притягивала именно вещность природы, телесность, а здесь противно было даже думать о мясе, костях, человеческом скелете; так хотелось, чтобы все было одухотворенным, совершенно лишенным вещности, земной плоти. Не знаю, так ли это было на самом деле, но мне кажется, что эта одухотворенность шла от музыки, от дивной ее математики и логики, которыми так силен Бах. Баховская математика захватывала и уносила меня куда-то, создавала тот подъем, при котором художнику кажется, что работаешь сам не зная как, совершенно бессознательно, а на самом деле именно в это-то время и обладаешь невероятно ясным сознанием того, что именно надо сделать. Воспринимая баховскую музыку как математику и геометрию, я и портрет хотел построить как известную геометрическую фигуру, до такой степени казалась мне ясной эта скрытая в звуках математика. Музыкальные ноты как-то сами собой обращались в окрашенные плоскости холста, самые ничтожные музыкальные намеки раскрывали какие-то глубочайшие истины живописи… Но никакого восторга я не чувствовал во время работы; напротив, было холодное сознание ясности того, что хочешь сделать, все виделось страшно определенным и работалось безбоязненно.

Трудно поверить, а „Скрипач” написан за один сеанс. Я отлично видел, что вещь не сделана, не кончена, не везде даже холст был записан за первый сеанс, но мне казалось, что она дает уже зрителю все, что нужно, и потому решил прекратить работу. Сказать по правде, жутко было писать дальше при мысли, что достигнутая одухотворенность может пострадать от большей законченности, что выиграет, быть может, живопись, но, наверное, пострадает впечатление, уменьшится эмоциональность. И, вспоминая о том, как быстро, смело и бестрепетно писался этот портрет, я только укрепляюсь в мысли, что, по существу, в творческом своем развитии и созревании он вполне закончен и не требует никаких поправок и дополнений. За работой над этим портретом я получил новый урок искусства подходить к природе. Одно, дело, когда просто пишешь с натуры — это дело главным образом физиологическое, мускульное.

Совсем другое в тех случаях, когда постигаешь природу как математическую выкладку и передаешь ее именно такой. Впечатление от живописи этого рода всегда будет бесконечно живое, она сильнее взволнует и художника и зрителя…

Я заметил, что у меня бывают какие-то параллели в восприятии музыки и природы, так тесно они связаны для меня одна с другой. Не редкость, что слушание музыки вызывает у меня чисто живописные замыслы, удивительно логичные, яркие, полные красоты. Музыкальная фраза, особенно у Баха, выявляет для меня природу. И от баховской математики идет желание быть скупым в выразительных средствах своей живописи. Полной простоты, так необходимой для настоящего искусства, можно достигнуть только через постижение этой математики. Это, конечно, процесс подсознательный, рассказать о нем я не умею, но, по-моему, это так. Да только так и может быть в подлинном искусстве.

В моих абрамцевских дубах [1920 года.] есть еще, конечно, связанность живописи сезанновскими методами, которыми я привык работать и с которыми сроднился. Но отношение к природе у меня было теперь другое, не сезанновское. Страстно хотелось создать живой пейзаж, в котором деревья не просто торчат, воткнутые в землю, как это часто приходится видеть в современной живописи, а логически вырастают из земли, как у старых мастеров, чтобы зритель чувствовал их корни. А для этого надо было прежде всего логически построить каждое дерево так же, как строится здание, от самого фундамента до крыши, от ушедших в землю корней до листвы верхушек. И помню, как удивило меня, когда узнал, что некоторые здания тоже имеют свои „корни”. Хорошо известная мне башня в Сиене, как оказалось, построена, как дерево: у нее есть свои „корни”, оберегающие постройку от землетрясений. Прежде чем приняться за работу, окончательно выбрать место, я долго ходил по роще, вглядывался, изучал все детали. Изучал не для того, чтобы все их переносить на холст, а чтобы, зная их, легче постигнуть логику строения стволов и ветвей, разобраться в их мешанине так, как Александр Иванов умел разбираться в свое время в итальянских оливках, делая из них какую-то феноменальную, но очень верную природе „лапшу”. Надо было найти ритм в этой путанице, подслушать и закрепить в математике форм самую мелодию этой мнимой путаницы, ничуть не нарушая, однако, точности соотношений. Опять на Иванова сошлюсь: в его этюдах листья — ну хоть у тех же оливок — всегда взяты в натуру по отношению к стволам, вот как умел видеть человек… Самое важное для меня в древесном пейзаже — это силуэт дерева на небе, силуэт его ветвей. Старые великие мастера отлично знали это и умели делать, но подражатели обратили прекрасный прием в ремесленный „приемчик”, и поневоле приходилось через природу идти к классике, как учил Сезанн.

Кстати, по поводу приемов в живописи. Все мы, художники, разумеется, условны в

известной степени, но есть условность, являющаяся высоким качеством живописи, показывающая мастерство и находчивость художника, и есть иная условность — трафаретный „приемчик”, живописная „болтовня” дурного вкуса. Настоящий, мастерски найденный в природе прием — это такая условность, которая покоряет зрителя, если даже он видит и чувствует эту условность. А „приемчики” чуткий зритель всегда почувствует и хорошо определит их отталкивающую от живописи силу. Настоящий прием в живописи — это мазок, совершенно точно, исчерпывающе передающий форму, а чуть есть ошибка в нем — вместо приема получается плохая условность, пустое место… Можно сказать, и некоторые говорят: „Да ведь это чистейший формализм”. Это неверно, не в этом „формализм”. Всякое здоровое начало может обратиться в болезнь от излишества, от неумелого пользования. Живопись, разумеется, никак не может существовать вне совершенной формы, без высоких формальных качеств произведения. Правда, если вся цель живописи только и заключается в бездушной передаче формы ради формы — это плохая живопись, это злоупотребление формой, это настоящий „формализм”, какое-то школьное упражнение в лучшем случае, а никак не самоценное искусство. Но если форма в живописи служит только средством для передачи художественных эмоций, известного содержания, одухотворенного замысла художника, как можно отрицать необходимость тщательнейшего изучения такой формы, полнейшего владения ею?

Как сильна была, например, формальная сторона у Сурикова, а уж он ли не одухотворенный, насыщенный психологическим содержанием мастер? Одновременно формальная сторона, умение видеть и схватывать форму невероятно были сильны у него. В высших своих проявлениях он прямо колоссален как мастер. И происходит эта колоссальность также от овладения формой, от глубочайшего ее знания. Суриков страшно любил то живописное естество в искусстве, которое у старых мастеров, у Рафаэля например, особенно сильно выражено, достигает громадной изысканности, временами доходит прямо до любования формой. У него не найдешь признаков однообразия, как, например, у Рубенса. Рубенс не так уж зорко видел, не везде мог высмотреть то, что истинно. А художник, в конце концов, только истинное и должен брать из природы. Надо не одну внешность, но самый феномен природы видеть, постигать сущность явлений. Когда смотришь на натуру и увидишь, раскроешь настоящие ее формы, тогда писать с натуры одно наслаждение. Постижением и закреплением формы и был силен Рафаэль. Да и в других областях то же: у Пушкина как колоссальна была формальная сторона, как у него все сработано, как неразрывен союз формы и содержания. Это-то и есть настоящее, большое, полное искусство, в нем всегда форма слита с содержанием.

Но вернемся к абрамцевской роще. Самый замысел пейзажа завязывался у меня там либо понизу — от корней, либо поверху — от вершин. Пристально выслеживались все основные, ведущие красочные массы, особенно в осенних пейзажах: там нельзя не найти самого яркого, ведущего пятна, иначе не построится пейзаж. В живописи, как и

во всяком искусстве, вся суть в отборе. Можно так лес написать, что будут в нем все стволы и ветки, а можно и широкими планами писать: один какой-нибудь ствол дать, одну ветку, а зритель будет видеть целый лес. То, что передано очень уж близко к природе, иногда и не похоже на нее совсем. Суриков часто говорил: „Сколькими деталями жертвовать надо”.

Все, что видишь, нельзя брать, надо обобщать, отбирать. Толстой правильно сказал: „На художественное произведение берут только то, что по шерсти, а что не по шерсти — откидывают”. Здесь под „шерстью” надо разуметь, конечно, художественный замысел, который и руководит всем процессом отбора.

Не облеченная в зрелые формы задушевность пейзажа — это, по-моему, просто дешевый прием, и я его боялся раньше. Она могла исказить самый способ смотреть на природу, сбить с верных путей. Но теперь я чувствовал в себе силы уложить и задушевный свой замысел в живописные формы, которые я считал верными, подлинными, способными наполниться содержанием… Для нас, живописцев, слово „содержание” должно значить в первую голову живописное содержание, живописный смысл произведения. Художник — это тот, кто умеет раскрыть мир и там, в этом бесконечном космосе, увидать что-то новое, открыть и показать его. Это-то открытие и есть содержание…

„Портрет” — очень сложный и многообразный вид живописи. Но главное здесь в том, чего ищет художник: психологии или художественного образа, то есть неразрывнейшей связи психологии с формой, такой связи, когда психология сполна растворяется в форме. В современном портрете очень много чисто психологической экспрессии — Репин, Серов, Цорн. Зато именно художественными образами наполнено творчество старых мастеров, такой именно экспрессии много у Тициана, Рафаэля и так дальше. Художественный образ, конечно, должен быть вполне реален, но никак не натуралистичен. Посмотрите, например, как Тициан изображает человеческое тело. Оно живет у него какой-то особенной жизнью, потому что художник не следует рабски за природой; если нужно, обобщает формы, в одном человеке видит, быть может, все человечество, как видели и древнеэллинские скульпторы. Именно от их мраморов и идут формы всех этих тициановских Венер и Диан, это-то и есть то, что мы называем настоящим художественным образом. Это и должно составлять, по-моему, высшую цель в искусстве даже в тех случаях, когда оно насквозь тематическое. Тема тогда только возвысится над простой иллюстрацией и приобретет длительное значение, когда художник найдет для нее высокие художественные образы, когда во временном и преходящем увидит, как Шекспир, вечно человеческое… Я вообще не люблю в портрете давать человека в быту, а всегда стремлюсь найти стиль изображаемого человека, открыть в нем общечеловеческое, потому что мне дорого не внешнее сходство, а

художественность образа. Общечеловеческого и ищу я прежде всего в оригиналах моих портретов. И в этом мне много помогают великие мастера эпохи Возрождения, умевшие создавать вечно притягательные портреты каких-то совершенно неведомых нам людей. Суриков верно говорил: „Греческую красоту и в остяке найти можно”. Ее-то и надо искать в портрете, если понимать его как художественное произведение, а не как простое воспоминание о таком-то человеке, рассказанное на языке живописи.

Разумеется, форма и цвет всюду существуют но одним и тем же законам, но никак не значит, что к человеку можно относиться в живописи так же, как к бутылке какой-нибудь. И мне очень странно слышать обвинения в натюрмортности, предъявляемые теперь к моим портретам. Они могут быть несовершенны по живописи, пусть даже плохи, но это совсем не потому, что я и теперь подхожу к человеку с точки зрения вещности природы. Это кончилось еще со «Скрипачом», в 1918 году. В портретах, написанных до той поры, я действительно искал вещности, натюрмортности, потому что искал ее во всем. Но для портретов, написанных после революции, такое обвинение необоснованно, в корне противоречит моему пониманию искусства живописи. Вот если бы меня обвинили в отсутствии психологизма, серовских исканий характера личности, это было бы верно и я должен был бы принять такое обвинение…

Портрет 1922 года („Автопортрет с женой” 1923 года. — К. Ф.) обдумывался и прорисовывался у меня очень долго. Хотелось, чтобы в нем не было никакой яркости красок, чтобы весь он был насыщен тоном, светотенью. Именно не „делать” предмет, не передавать признаки его вещности, а „писать”, вводить предмет в живописную его среду стремился я в этот раз. Композиция устраивалась долго, особенно в руках, пока не расположились они какой-то „восьмеркой”. Свое лицо написалось у меня как-то сразу, а лицо жены пришлось работать долго. Так как весь портрет предстояло разрешить в тоне, для жены было сшито особое платье но моему рисунку: черный бархатный корсаж и бронзового цвета рукав. Бархат я многосоставно писал, многими красками, вплоть до индийской желтой. Да и вообще я сильно поработал над фактурой этого холста, много больше, чем в „Агаве”, например. Были во время работы и опасные моменты: начиналась порча сделанного раньше, приходилось бросать работу, волноваться за будущее, вплоть до сомнений в своих силах, в умение осилить задачу… Много, очень много было вложено в этот портрет!

Я рисовал (во время пребывания в Италии в 1924 году. — К. Ф.) с Тинторетто, как с живой природы, и тогда только понял, как бесконечно жизненна его живопись в каждом своем куске. Помню, в „Голгофе” поразили меня фигуры воинов, мечущих кости, и я бегло зарисовал структуру этой группы. Потом, совсем случайно, в рисунках Тинторетто мне попался его набросок к этой группе; просто в жар бросило от радости, что мне посчастливилось угадать творческий замысел этого несравненного мастера.

Такие моменты [захватила природа Сорренто в 1924 году.] всегда записываются на приход в душе, хоть они и не кажутся мне особенно полезными для развития личного творчества художника. Это была для меня пока какой-то дремоты и грез после глубоких душевных переживаний войны и революции, пора духовного подъема, оставляющего след на всей дальнейшей работе, заряжающего на целые годы бодростью и радостью. Но художник не может долго дышать разреженным воздухом таких высот – он привык работать в долине, для настоящего движения вперед ему всегда необходимо полнейшее внутреннее равновесие, а здесь оно было утрачено, конечно.

С грустью уезжал я из Венеции [в 1924 году.]. Сколько живописцев писали ее, хотя бы в древние только времена: Карпаччио, Джентиле Беллини, Бассано, Лонги, Каналетто, Гварди, Беллото, и у всех у них была своя Венеция, и все они писали ее верно. Как жалею теперь, что в ту пору нашла на меня полоса какой-то „бездумной" живописи, что я не ставил себе в то время задач аналитического порядка. Хоть и недолго мы прожили тогда в Венеции, а все же я мог бы уловить хоть частичку ее души… Да, это было счастливое, полное радостей путешествие.

Все привезенные мною вещи нравились, имели успех, а я все-таки недоволен ими. Они были бы сильнее, если бы меня не захватила так, до полного порабощения, совершенная красота всего видимого. Правда, этот „захват" согрел мою живопись, насытил ее эмоциями, но когда я писал, то не вполне владел собой, а это, с моей точки зрения, плохо для живописца. Когда он не владеет собой во время работы, его живопись снижается, потому что из нее выветривается самое главное, что должно быть в искусстве всякого художника,— искание своего стиля. В довоенных вещах я полон крайностей, я гиперболичен подчас, но это потому, что я искал тогда стиля именно в жесткости, грубости, в простоте. Все великие, любимые мною писатели — стилисты и мастера величайшей простоты — Шекспир, Гёте, Пушкин, Байрон… Разумеется, если художник хочет приобрести дешевую популярность, он должен идти на уступки вкусам потребителя.

Такие уступки я нахожу у многих; например, я вижу их у Чайковского. А вот у Баха, у Бетховена никаких этих уступок не найти, они им не нужны, потому что они были гиганты в искусстве. Их нет и у Шекспира или у великих мастеров Возрождения, потому что они обладали настоящим высоким стилем.

Другое дело — мы. Нам надо постоянно и зорко следить за своими ошибками, и прежде

всего за ошибками в сторону снижения качественности живописи, в сторону натурализма. Надо постоянно выправлять эти ошибки, ставить себя на место… Я иной раз просто кляну себя, что, поддавшись влиянию природы, утрачиваю власть над собой и пишу так вот, как было в Италии. Итальянские мои вещи идут под уклон. И так почти всегда у меня бывает, когда я чересчур влюбляюсь в природу. Пусть это дает художнику признание, известность, роднит со зрителем — все это очень нужно, просто необходимо даже,— но этого нельзя покупать слишком дорогой ценой, если любишь искусство. Ведь это значит, в конце концов, искажать красоту природы, подменять в ней вечное преходящим, давать зрителю вываренную пищу, как больному. При всей темпераментности во мне живет большая внутренняя уравновешенность, и потому я хочу кипеть только в момент восприятия, но непременно леденеть в процессе творческого воплощения… Оттого-то и люблю я до сих пор свою довоенную живопись времен напряженных исканий. Я отлично знаю, конечно, что эти вещи несовершенны, потому что в них не вылились все мои желания, вся моя воля как художника. А к итальянским вещам 1924 года я сравнительно холоден, потому что в них совсем нет моей воли.

Я вывез из Парижа [в 1925 году.] несколько пугающее меня наблюдение. Я заметил, что живопись некоторых французских мастеров как-то снизилась после 1908 года, приспособляясь к вкусам потребителя. Но французские мастера сумели и снижаясь сохранить стилистические качества своей живописи, а я совершенно утратил их в Италии. Пример французов показывал, что эти интересы могут быть соблюдены и без серьезной утраты стилистических особенностей живописи. Этого я не умел тогда, а потому и не было иного выхода, кроме возврата к аналитической живописи, к работе с тем же холодным сознанием, с каким хирург совершает операцию, беспощадно отбрасывая все „занимательное”, лишнее, которым нередко увлекаются живописцы, да иной раз и сам я.

В первый приезд в Новгород [в 1925 году.] со мной повторилась, в сущности, итальянская история. Природа и здесь захватила чуть не до потери того особого сознания, которое совершенно необходимо при работе. Я почти не знал нашей страны, мало интересовался ею, и тем сильнее она захватывала теперь меня какой-то особой теплотой, своеобразной, чисто русской красотой. Этот „захват” и отразился, разумеется, в живописи. Покойный Луначарский очень верно написал, что мои новгородские „здания” — настоящие живые существа”. Только это звучало для меня совсем не похвалой, а, скорее, порицанием моей податливости, упреком за отход с позиций настоящей живописи. Но устоять не было сил. При всей своей стилизации и условности церковные новгородские фрески ошеломляли своей жизненностью, сохранностью в них местного колорита. Повторялось то, что было в Сиене. Выходишь к новгородской церкви на базар какой-нибудь и видишь кругом тех же „святителей”, тот же склад лиц, подчас те же выражения… Это так захватывало, что я большой бытовой холст написал тогда „Новгородцы”. В Новгороде на Буяновой улице был старорусский

трактир, в нем и писал я „Новгородцев” в часы, когда трактир был заперт. И не удержался — сильно перегрузил холст, потому что живописная прелесть сюжета навалилась на меня и затмила художническое сознание… Только к концу жизни в Новгороде стало немного проясняться это сознание, но пора было думать об отъезде. Однако я твердо решил тогда же снова ехать сюда на следующее лето…

Много говорили об этом портрете („Портрет Н. П. Кончаловской, дочери художника” 1925 года. — К. Ф.), даже Наташу Ростову из „Войны и мира” вспоминали почему-то, а я, когда писал, одним был поглощен: как можно вернее передать блеск шелка, а ни о чем другом и не думал.. . В жизни художника бывают моменты, когда кажется, что нашел уже что-то новое, а как примешься за работу, видишь, что не найдено ровно ничего. Но случается и наоборот: работаешь в твердой уверенности, что только пытаешься решить далекую еще задачу, а на самом деле выходит вполне законченная вещь… Мало и плохо мы знаем пути, по которым идет художественное творчество.

В „Возвращении с. ярмарки” (1926 года. — К. Ф.) я задумал насытить движением все: и небо с бегущими облаками, и перерезанную парусниками гладь озера, и бегущих лошадей, и движение телеги. Так хотелось верно передать динамику, что я сам бегал рядом с мчащейся телегой, чтобы уловить, как располагаются во время бега лошадиные ноги. Этюд даже особый делал для оглобли, чтобы вернее схватить ее линию, хоть у меня и хорошая художественная память. Сюжет так захватывал, что и тут я не удержался, как в „Новгородцах”, наделал ошибок. Погнался, например, за изображением пыли у колес, а это совсем ненужный натурализм: просто надо было так колеса взять в самом существе их движения, чтобы зритель видел, как они пылят. Но все это я забыл во время работы. Лицами тоже чересчур увлекся, и телегой, и сбруей. А в итоге не вышло того, что хотел сделать, совсем отбился от фрескового стиля.

У меня, понятно, не могло быть решительно никаких намерений „прославлять” монашество [„В Юрьевском соборе" 1926 года.], в чем меня упрекали. Меня просто сильно заинтересовала в данном случае давно уже наблюдаемая мною человеческая „двуликость”, величайшая перемена, какую производит подчас во всем облике человека выполняемое им дело. Это заинтересовало меня еще в „Скрипаче” 1918 года, но там я дал только преображенного музыкой Ромашкова, а вторую часть задачи — изображение Ромашкова вне музыки — выполнил вместо меня Коненков в своей скульптуре. Теперь, увлеченный живописностью обстановки, я решил показать оба наблюдаемых мною аспекта одного человека и, что было особенно заманчиво, потому, что оба они облекались в различные и очень интересные для живописи формы, требовали совершенно различных подходов, особой гибкости.

Пейзаж, как и все, что я пишу, начинается у меня с зарисовки, иногда даже с нескольких. Когда я вижу интересующий меня кусок природы, я вижу уже и всю вещь, вижу и чувствую, как надо „устроить” пейзаж. Просто брать то, что видишь, действовать, как фотограф, я не мог никогда: без построения нет искусства, а есть один голый натурализм, который я считаю заклятым врагом искусства, самой заразительной его болезнью. В первичное восприятие природы неизбежно входят и мои соображения в том живописном впечатлении, которое должен давать настоящий пейзаж. В этот именно момент и начинается процесс преодолевания действительности, осознания всего случайного, мешающего, происходит та концентрация видимого, которая и создает основу художественного произведения. Одновременно выясняются основные сочетания тонов, определяются ведущая нота колорита и сопровождающие ее мелодии. Весь этот зрительно-мозговой процесс и отражается в рисунке, хоть иногда и не сразу, а после нескольких попыток. Это — первый этап работы, всегда имеющий у меня колоссальное значение. Рисунок должен давать самый яркий, самый сильный образ, который очень выручает при дальнейшей работе. Случается, заработаешься на натуре, перегрузишь холст, и приходится возвращаться к первому впечатлению, к тому именно, что дано было в рисунке.

Второй этап работы происходит уже не на натуре, а в мастерской. Я беру подрамок с холстом, который чаще всего имеет некоторые запасы в длину и ширину, потому что в рисунке невероятно трудно определить истинные, необходимые границы композиции, а я их считаю делом первейшей важности. Иной раз мне приходится, ради композиции, подшивать даже холст, а выпускаю запасы я очень часто. На этот холст я и переношу с рисунка весь контур. Обычно я не пользуюсь освещенным традицией приемом графления эскиза и холста на квадраты, а переношу контуры на глаз. Поэтому-то мне и нужны почти всегда известные запасы у набитого на подрамок холста, чтобы легко было, в случае надобности композиционного порядка, увеличить размеры холста. При переносе контуров на холст у меня почти не бывает отступлений от рисунка, разве только при увеличении окажутся какие-нибудь композиционные недосмотры.

После этого я прокладываю холст красками по зрительному представлению, на основе определенных еще в рисунке ведущих тонов. Эта прокладка тоже очень важный момент. Всякая вещь должна быть, по-моему, художественно законченной в основном с момента первой промазки холста. Живопись во всякий момент должна давать вещь, чтобы и вопросы не ставились: „кончена”, „не кончена”. Это дается так трудно, что достигается далеко не всегда, но надо работать так, как Иванов в своих этюдах. У него была какая-то совершенно невероятная сноровка: только промажет пейзаж, а он кончен уже. Произведение у него как-то сразу рождалось, при первом „нашлепке”, первом прикосновении к холсту. Правда, потом он очень детально заканчивал, но это уж от его эпохи шло, она требовала законченности. Ну а если бы он не заканчивал, так был бы совсем как художник сегодняшнего дня.

Когда готов проложенный красками холст, наступает третий, решающий этап: путешествие с холстом на натуру, работа в самой природе. При этой работе редко случаются какие-нибудь серьезные переделки. Приходится, конечно, заполнять пропуски, но первая промазка холста почти всегда оказывается в основном верной, потому что отправляется она от волевого восприятия природы, диктующего и весь порядок цветовых и объемных отношений. Бывают, разумеется, такие случаи, что я и тут „объедаюсь" природой, как в Италии или Новгороде, но это такие нарушения „правил", с которыми всегда должен бороться всякий живописец. Работа на натуре идет у меня различно: иногда приходится возвращаться на одно место по нескольку раз, но бывает и так, что успеваешь все сделать за несколько часов даже при сравнительно крупном холсте… Вот типовая „творческая" история моих пейзажей, но в деталях есть, конечно, свои варианты.

Вся жизнь художника должна быть непрерывной цепью наблюдений и впечатлений. Он всегда должен оглядываться по сторонам, без конца смотреть все новое и новое. У старых мастеров надо нам учиться этому умению видеть. Тициан, например, подчас в совершенных пустяках с обычной житейской точки зрения, в каких-нибудь полосатых подушках, открывал просто чудеса какие-то в своей живописи… Смотреть, смотреть надо на все живое и настоящее, высматривать героику и пафос в самом обыденном. Смотреть и учиться можно всюду, даже когда едешь в трамвае. Но все дело в том, как смотреть. Можно смотреть так, что один только Владимир Маковский выйдет, а можно и так смотреть, что увидишь лица Беноццо Гоццоли, а то так и эллинский какой-то венец формы… Ведь греки и не думали природу подчищать да прихорашивать, а просто умели ее видеть отлично. А если начнешь, не разглядев как следует, природу украшать, подчищать, того и гляди съедешь на слащавого и склизкого Канову какого-нибудь. Если бы я раньше знал то, что сейчас знаю в живописи, так всю жизнь был бы настороже, все свои клапаны для восприятия держал бы настежь открытыми. Такое вот настроение надо воспитывать в себе с юных лет. Эта общая у нас ошибка: откладываем все, успеем, разглядим, напишем потом, позднее. А надо, чтобы художник готов был работать всякую минуту. Тогда-то и начнется обогащение, начнется подлинное искусство. ..

Мы всю Военно-Грузинскую дорогу [речь идет о поездке на Кавказ в 1927 году] ехали от Владикавказа на лошадях. И уже от Казбека я почувствовал себя в какой-то антично-патриархальной стране, в каком-то совершенно новом, страшно интересном мире. Много помог мне в разгадывании Кавказа Пушкин, его кавказские поэтические образы и определения. Хотелось и в живописи подойти к пушкинской полноте, простоте и музыкальности.

„Ковка буйвола” [1927 года.]— это итог моим кавказским впечатлениям. Здесь уж вы не найдете ничего пушкинского, так сказать, навеянного. Помню, долго я ходил, смотрел по кузницам, как куют буйволов, какие устраиваются станки для ковки. Подковать буйвола — дело очень нелегкое и опасное, не хуже боя быков; если буйвол разорвет свои путы, кузнецам надо разбегаться, точь-в-точь как разбегаются при бое быков. Делал я много эскизов и карандашом и акварелью, а самую композицию дала натура, тут выдумывать было нечего. Писалось нелегко, потому что необходимо было уходить от бытового жанра, иначе непременно бы этнографией запахло, фотоснимком туриста, а этого я всегда очень боюсь в искусстве.

Это [обнаженное тело.]— совершенно неисчерпаемая для меня тема. Всюду я наблюдал и наблюдаю, как купаются люди. Иной раз какое-то прямо греческое видение увидишь, будто нимфы и Актеон… Люблю и купанье лошадей, на войне еще вглядывался, как купают лошадей наши артиллеристы, и на Волхове, и на Кавказе, где коней прямо в воду кладут. Страшно интересно… Особенно привлекали меня купающие лошадей кавалеристы: у них лица всегда бронзовые, а тело белое-белое, и в этом есть своя прелесть: деловые, значит, люди, некогда им загорать, бездельничать на солнце.

Написать кавалерийское купанье [„Купанье конницы" 1928 года.] я задумал в 1925 году, когда был в Париже, тогда же сделал и первый эскиз. Потом, когда Реввоенсовет стал заказывать художникам картины к десятилетию Красной Армии, мне предложили написать тачанки. Я отказался от тачанок, но сказал, что у меня есть собственная военная тема и я буду писать ее все равно, подойдет она или нет. Но раз вещь может пригодиться для выставки, я буду работать над ней увереннее, и просил, чтобы мне дали пропуск для работы в кавалерийские части. По получении пропуска работа прямо закипела: десятки раз раздевал в казармах кавалеристов — искал нужные мне типы людей, лошадей заставлял выводить — тоже модели искал. Просил даже для зарисовок подымать коней на дыбы. Ходил в Музей изящных искусств, всматривался в слепки с парфенонских фризов и одновременно делал зарисовки с физкультурников в физкультурном зале Вхутеина, изучал волейбольщиков. Зимой 1927 года начал компоновать углем на холсте в 12 квадратных метров, и оказалось тесно — сюжет требовал большей площади, Я решил все-таки сохранить этот холст как эскиз. Потом, когда поехал на Кавказ, все время думал об этой вещи. Пишешь, бывало, воду, а сам думаешь: пригодится для „Купанья”.

Надо было бы развернуть композицию вправо [в картине „На Ильмень-озере".— К. Ф.], тогда вошли бы две девушки-рыбачки, которых видел в натуре. У них был такой же стремительный ритм в движениях, как у каких-нибудь архангелов на древних фресках. Весь холст тогда приобрел бы иной смысл, иное значение… Да, композиция — это все, это основа, душа всякого художественного произведения, потому что только она и

может охватить и привести к единству все его слагаемые части. Как жаль, что наша художественная молодежь так небрежно относится иной раз именно к вопросам композиции и тем губит свои работы… Я считаю, что идея композиции всегда заключена в самой действительности. Когда эту созданную природой композицию пропускаешь через себя, тогда-то и видишь, что природная композиция оказывается страшно верной, что она выше всех перестановок, какие может изобрести человек. Думать, что можно скомпоновать лучше природы,— это ошибка; надо просто окончательно продумать то, что видишь, чтобы понять, как все устроено так великолепно. У меня был раз такой случай. Понимающий в искусстве человек смотрел одну мою вещь и говорит: „Сознайтесь, вы тут в композиции переставили кое-что”, а на холсте все было дано точь-в-точь как в натуре…

Природа часто прямо заставляет возвращаться к тому, что сама дает в композиции, отшвыривает неудачные наши композиционные потуги. Надо только все время постоянно и внимательно разбираться в том, что видишь… Конечно, разбирая природу, можно подчас находить в ней очень верные, но, по существу, препротивные вещи. Какая любовь к вещам была у Сурикова, как видел он их и с какой нежностью писал! Константин Маковский писал, например, те же самые вещи, а выходила просто гадость, бутафория. Все дело в самом художнике, в том, как он воспринимает природу, потому что ошибки в художественном восприятии уже ничем нельзя исправить, никакой искусной живописью: вещь все равно будет звучать фальшиво, и чуткое ухо зрителя всегда услышит эту фальшь.

Я очень люблю своего „Геркулеса” [„Геркулес и Омфала" 1928 года.] по многим причинам. В нем есть, по-моему, признаки настоящего стиля: большая простота замысла и выполнения, воздержанность в колорите, отсутствие слащавости, в которую можно впасть при подобном сюжете… Кстати, я показывал „Геркулеса” той же самой молочнице, которая давала свою оценку „Купанью красной конницы”. Интересно было, как она поймет столь чуждый сюжет. Конечно, я рассказал ей содержание античного мифа, а в ответ услыхал русскую пословицу: „Да, уж коли коготок увяз — всей птичке пропасть”. Грозный силач Геркулес неожиданно превратился в „птичку”, но смысл-то мифа, его содержание все-таки дошли до зрительницы, и это было мне очень приятно…

Цветок нельзя писать „так себе”, простыми мазочками, его надо изучить и так же глубоко, как и все другое. Цветы — великие учителя художников: для того чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при изучении человеческого лица. В цветах есть все, что существует в природе, только в более утонченных и сложных формах, и в каждом цветке, а особенно в сирени или букете полевых цветов, надо разбираться, как в какой-нибудь лесной чаще, пока уловишь логику построения, выведешь законы из сочетаний, кажущихся случайными… Я

пишу их, как музыкант играет гаммы. Поработаешь часика два, так ум за разум начинает заходить — вместо цветов являются уж звуки какие-то… Это грандиознейшее упражнение для каждого живописца.

В картине „Игра в хоккей” [1929 года.] я совсем отошел от сезанновского метода последовательного закрашивания планов, потому что он был окончательно изжит теперь. Им и надо было овладеть только для того, чтобы потом отбросить его, как школьный урок, во имя непосредственной простоты подхода к природе. Такая непосредственность может быть очень опасной, если у художника нет знания закрашивания планов, но раз оно есть уже, можно смело довериться непосредственности, не думая об анализе, потому что этот анализ происходит теперь бессознательно, в самый момент восприятия природы. Весь „Хоккей” пошел и вылился у меня сразу от цвета льда. Иногда бывает так, что ощущаешь явление природы как нечто примитивное, грубое даже. Лед на катке был воспринят мною как бутылочное стекло, но в этой мнимой примитивности восприятия как раз и оказалась большая художественная тонкость, которая создала всю вещь. Как только прописал я на холсте квадрат катка бутылочного цвета, все определилось сразу и вещь была, в сущности, готова. Я на долгом опыте пришел к заключению, что в подлинно художественном произведении все решается первой линией, первым красочным пятном. Иной вопрос, сколько времени надо убить на предварительное изучение, прежде чем будет положено на холст это первое пятно, но в нем, по-моему, вся суть…

За катком в тот год ухаживали не очень усердно: ледяное поле было невелико, и его отделяло от бульвара и окружающих зданий большое снежное поле. В этом была вся красота — здания отодвигались куда-то вдаль, расширялись горизонты, а ледяное зеркало лежало в широкой снеговой раме. Я взял его динамически, слегка по диагонали, потому что это хорошо согласовалось с быстрыми движениями игроков. Писал я эту вещь намеренно очень скупо в смысле деталей, чуть наметил окружающую каток безобразную решетку, дал всего два древесных ствола из целых их десятков. Живопись здесь у меня была очень жидкая: все время боялся, как бы нагрузка краской не загубила свежести впечатления.

Поездки на Кавказ и в Крым я считаю крупнейшими явлениями моей творческой жизни за последние годы. В „Ковке буйвола” я нахожу простоту выражения и достигаю большей образности, чем раньше. В балаклавских и гурзуфских моих работах — те же стремления к простоте и легкости. И в этом мне много помогла акварель. Я работал акварелью и раньше; до сих пор с болью вспоминаю о пропаже чуть не полусотни моих испанских акварелей 1910 года. Брал их с собой в театр, когда писал декорации к „Дон-Жуану”, и, возвращаясь страшно усталый домой, забыл их на извозчике. Так и пропали, все до одной, как в огне сгорели… Но теперь я стал работать акварелью

по-иному: прежде всего хотел при ее помощи выяснить для самого себя некоторые вопросы фактуры масляной живописи. Есть такие тонкости, которые можно постигнуть, только пройдя через акварельную технику. Взять хотя бы небо в акварели, эффект просвечивания белой бумаги через краску, лессировочный прием, так сказать. Оказалось, что в живописи маслом имитирующий акварель прием жидкой прокладки небесных тонов по подготовке белилами открывает чрезвычайно любопытные фактурные возможности. И многое другое было найдено через акварель…

Взяв из природы случайное, обратить его в закономерное — таков подлинный закон композиции в живописи. Мы не можем искать композиции, сидя у себя дома и в ярости бегая по комнате, как делал Сезанн, когда ставил свои натюрморты. Мы ушли от такого способа. Нам надо из живой, нетронутой природы выхватить ту нить, которая приводит к подлинной композиции, надо приучать свой глаз при первом же взгляде брать только то, что нужно, из всей груды случайностей. Не раз бывало у меня — смотришь, смотришь на заинтересовавший уголок природы и не находишь, за что в нем зацепиться. А в другой раз в том же самом уголке и распахнется вдруг все, да так широко, так необычайно интересно. Если у художника есть уже такая верная исходная точка, его дело наполовину сделано, если он владеет, конечно, искусством формы. И эти свои намерения, эти волевые стремления совсем не надо прятать от зрителя. Наоборот, надо, чтобы зритель при первом взгляде понял, что художник очень сильно хотел сделать именно то, что он сделал, а не просто изображал случайно увиденное… Как добиваться этого, сказать трудно, но, если художник не умеет компоновать, то есть распределять на холсте формы и краски так, чтобы все было охвачено единым ритмом, стремилось к единой цели, он не покажет зрителю, что именно хотел он сказать в данном случае, каков был его замысел.

В этом живом куске былой ханской жизни (в Бахчисарае.— К. Ф.) все для меня звучало почему-то особенно древней музыкой и поэзией. Совсем не Зарему и Марию „Бахчисарайского фонтана” видел и чувствовал я здесь, а, как это ни странно может показаться, Черномора, Руслана, Ратмира. Современность, врывающаяся в жизнь Бахчисарайского дворца, эти вечерние гулянья пестро одетой татарской толпы в дворцовых садах отодвигали в моем представлении памятник времен крымских Гиреев в какую-то совсем седую древность. Серенькие крымские соколы, чертившие воздух над головой, белые комочки голубей, усыпавшие крыши и карнизы, казались мне чуть ли не видениями древней Киммерии. Но я и минуты, конечно, не думал о какой-либо стилизации в „киммерийском” духе. Наоборот, в живой и совершенно реальной передаче дворцовых железных ворот и гаремных садов хотелось мне выразить те сложные переживания ожившей истории, которые овладевали здесь мною.

Невероятно помог мне один случай [в работе над портретом Пушкина 1932 года.]: в

Историческом музее пообещали показать ватное одеяло пушкинской эпохи, а когда я пришел посмотреть его, внезапно познакомили с живой внучкой поэта. Все, чего я не мог высмотреть в гипсовой маске, над чем мучился и болел, сразу появилось предо мною. И, самое главное, я увидел у внучки, как раскрывался рот ее деда, каков был оскал его зубов, потому что внучка оказалась буквально живым портретом деда, была ганнибаловской породы… Я так обрадовался тогда, что совсем потерял голову и принялся, как ребенок, целовать эту милую маленькую старушку. После этого работа пошла настоящим ходом с большим воодушевлением. Гипсовый „Фавн" окончательно стал для меня живым человеческим лицом, и я мог писать своего воображаемого поэта совершенно так же, как пишу любой портрет,— с той же уверенностью, твердостью, ясностью… Долго думал я, как открыть рот Пушкина, показать его изумительную, детски радостную улыбку, о которой говорили все знавшие его при жизни. В конце концов пришлось использовать традицию — заставить поэта подносить к губам гусиное перо. Это, разумеется, очень уж „поэтический" жест, но именно у Пушкина-то он и оказался для меня потом оправданным документально: пушкинисты указали на рассказы современников о том, что у поэта была постоянная привычка грызть перья во время работы, и эти обгрызенные перья в изобилии находились всегда на рабочих столах Пушкина. Один из пушкинистов жалел даже, что я дал своему Пушкину свежее, а не обгрызанное перо.

Работал я Пушкина не торопясь, отставляя холст на целые месяцы, но внутренняя мозговая работа, конечно, не останавливалась во время этих перерывов. Много приходилось думать над обстановкой, в какой жил поэт,— от нее не осталось почти ничего. Мне надо было в самом колорите этой обстановки передать дух эпохи, потому что бытовая обстановка в каждую эпоху имеет свою красочную гамму, как мода. Я остановился на сочетании зеленого, красного и желтого — любимых цветов эпохи Николая.

Я долго вглядывался в него [Домик Петра I в Летнем саду.], обдумывал, сделал рисунок и собирался писать прямо с натуры. Здесь все должно было идти, по моему замыслу, от цвета воды Фонтанки. Но я начал все-таки эту вещь дома, по памяти, как говорится, „в голове донес цвет". И как только проложил краской свинцовую воду Фонтанки, сделал лодку и наметил отражения, все остальное само собой пошло, краски ложились, как рифмы в стихах… Так же вот со мной было, когда писал „Хоккей"… Засиделся я в тот раз в Ленинграде, снег при мне выпал, и невольно как-то вспомнился Пушкин, особенно когда я в Детском Селе был. Там все дышит именно Пушкиным.

Я, когда работаю, должен постоянно мыть кисти. Другие чуть не одной кистью пишут, а я не умею, мне надо все время мыть кисти. Вот и таскаю с собой кистемойку, да еще и жестянку с жидким лаком. От скипидара краска разжижается, и я окунаю кисть в лак,

чтобы он связал краску, сделал ее покрепче.

Я не могу так работать: огляделся, увидал „мотивчик” — и пошла писать. Так можно одни только „нашлепки” делать, простые памятки, упражнения в живописи. Мы идем теперь на место, облюбованное еще с весны. Деревья тогда стояли голые еще, а я уж рисунок сделал, правда, немножко с другой точки зрения. Потом цветы зацвели, сирень, надо было писать их. А когда в первый раз пошел писать, увидел этюд свой с другой точки, она лучше показалась, и начал писать так. Впрочем, и то место, с которого рисунок сделан, все-таки собираюсь написать, если будет время.

Я сейчас увлекся живописью „против солнца”. Интересно ловить, как солнце швыряется серебром по листьям, по траве, по всему. Холодное такое серебро, и сколько в нем оттенков. Такой скользящий свет на листве, Тинторетто страшно любил холодные эти блики. Помните „Сусанну со старцами” в Лувре. Как потрясающе сделано! За ним, понятно, не угнаться никому. Да и неизвестно, как работано: с этюдов или по памяти… По памяти, конечно, можно сделать, да трудно очень угадать, то ли делаешь, что надо. Вот Моне, на что уж „художник часов” был, каждый час изучал в самой природе, а куда ему до Тинторетто… У таких великанов, как он, видно, и память была особая, гигантская. Нам, на самой природе сидя, да глазами ее высверливая, никогда не добиться такой силищи.

Вот я много уж говорил про композицию, взгляните теперь, как я компоную. Там, в глубине этюда, непременно должна идти извилистая линия, темная такая теневая волна. Ее надо выпятить, а ветки и стволы путаются, мешают ясно видеть эту волну. Значит, надо компоновать, вносить поправки. Вот эту ветку чуть выше поднять, эту развернуть в другую сторону, отодвинуть слегка стволы…

Посмотрите, природа-то что вытворяет сегодня! Красного-то сколько появляется в листве, в деревьях. А тут-то синька гуляет по стволам какая — чудо. Ну и натура — поддает жару…

Посмотрите, как я „выразил” бугор: просто успокоил, спрямил первый план, а дальний-то план с бугром от этого и заколыхался весь. Если бы я поднял линию бугра, была бы ошибка. Не всегда угадаешь, как надо поступить. Когда шли сюда, я думал, „стволы надо будет тоньше сделать, улучшится композиция”. Так мне дома казалось, когда на этюд смотрел. А теперь что делаю, на натуре-то. Все стволы наращиваю снизу,

утолщаю, потому что тонкими-то они оказываются вверху только. И это сразу помогло общему впечатлению. Значит, я ошибался дома-то, без натуры. А то иначе бывает – ошибаешься на самой натуре. Придешь домой, вглядишься в написанное и начнешь от себя вносить поправки. Потом придешь на место — стало ближе, вернее к натуре… Значит, устал, когда работал: перестал видеть что нужно,— я так это объясняю. Впрочем у меня бывали и другие случаи. Сделал я как-то этюд один акварелью. Потом то же самое место масляными красками написал по натуре. Принес домой, сравнил с акварелью — вижу, там вернее. Исправил масляный этюд по акварели, понес его на натуру — точь-в-точь что нужно. Вот как случается… Конечно, может, это и не так на самом-то деле. Может быть, я под влиянием своей же акварели просто перестал видеть натуру как следует, видел в ней только то, что взял уж в акварели, а не мог рассмотреть ничего другого… Не знаю.

Недавно как-то ехал в Москве в трамвае, видел из окна: девица одна идет замечательная. Надо было на первой же остановке слезать, а я провозился, слез на второй и, конечно, потерял девицу. Никакой красоты в ней не было. Волосы на голове как колтун, а к вискам кудряшки такие лежат, выделанные, словно на античной статуе. Зато посадка головы прямо удивительная. А главное — ноздри: по-особому как-то вырезаны, широкие, дышащие, раздутые… В произведениях великих живописцев бывают такие неумирающие формы, например, как громадный нос у Луврского старичка Гирландайо. Просто простить себе не могу, что пропустил это лицо… Да не пропадет оно у меня, никогда не забуду его, так все в нем было оригинально.

Мне давно уже хочется вернуть на сцену настоящую живопись, так поспешно изгнанную в угоду уже надоевшим и почти изжившим себя так называемым конструкциям, хочется дать декорации чрезвычайно лаконичные, скупые на детали, но добиться при этом такого лаконизма, который может превосходно сочетаться с театральной действительностью, со сценической бутафорией. Надо дать театру такие широко написанные живописные декорации, с которыми сливались бы воедино все костюмы и находящиеся на сцене подлинные предметы, чтобы они „врастали” в живопись. Такие декорации оказались вполне возможными, как показал опыт „Четырех деспотов” [1932 год.]. Обдумывая постановку этой оперы, где действие развивается такими быстрыми темпами, и вспоминая, как расхолаживают всегда зрителя антракты, необходимые для смены сценических конструкций, я решил все декорации построить на чистых переменах, заменив кулисы в некоторых случаях плоскостными изображениями прямо на отогнутых к зрителю частях задника. К вертикальным и горизонтальным плоскостям декораций я добавил наклонные плоскости. Так написана, например, вода в „Деспотах”: в глубине сцены вода написана на вертикальной плоскости задника, которая переходит в наклонную, а ближе к зрителю превращается в горизонтальную плоскость, лежащую прямо на полу сцены. В этой постановке я отказался от эффектов сценического освещения и писал в расчете на обычный белый свет. Много колебаний было с мостом в последней картине. Его, конечно, гораздо проще было бы просто написать, но тогда он

пропал бы для игры, оказался бы мертвым местом.

В конце концов мы сделали настоящий мост с решетками из крашеных веревок, и он стал центром сценического действия в финальной сцене карнавала, где я задумал показать ту самую фантастическую Венецию, которую воскрешают произведения Пьетро Лонги. Для первой картины последнего акта я написал, между прочим, „лавку антиквара”— самый большой из моих натюрмортов. Писались эти декорации с большим увлечением, хотелось передать зрителю тот солнечный, праздничный блеск Венеции, которым она так чарует нас. Между прочим, с „Деспотами” был у меня забавный анекдот. Сидим мы раз с женой в театре в одно из первых представлений оперы. За нами сидит какая-то зрительница. Когда поднялся занавес первой картины, зрительница спросила у соседа, чьи декорации. „Кончаловского”. „Ну, оно и видно”,— пренебрежительно отозвалась та. А когда после полной перемены первой картины на сцене появилась солнечная Венеция, зрительница сама уж сказала и совсем другим тоном: „Оно и видно, что писал Кончаловский”…

В „Хозяйке гостиницы” [1932 год.] я поставил себе задачей вынести действие из надоевших „павильонов”, из комнат, прямо на улицу. Итальянский уклад жизни вполне позволяет это. Декорацию первого акта я строил как двор гостиницы, помещающейся в каком-то старом здании монастыря, частично уже обратившемся в развалины. Это дало возможность артистам обыграть сцену в самых разнообразных местах: не только на полу, но и на лестницах, в окнах, в галереях второго этажа. Такое распределение сценического действия казалось мне сильнее передающим и дух эпохи и самый характер флорентийского быта. Комнату Мирандолины я также вывел на воздух: заменил ее монастырской лоджией с видом на город и знаменитый флорентийский собор. Все это нарушало, конечно, традиции, но зато открывало большой простор для артистов, уничтожало разрыв между декорацией, как мертвым фоном, и живой игрой исполнителей… Опыт этих постановок очень ясно показал мне, что живописная декорация на сцене не только вполне может отвечать новым требованиям, предъявляемым к ней театром, но и навсегда останется в некоторых случаях незаменимым средством воздействия на зрителя.

Понятие о картине — это не какая-нибудь Пифагорова теорема, оно постоянно изменяется, в каждую эпоху определяется различно. Для меня неоспоримо только одно: картина может быть создана лишь в эпохи полноты развития художественной жизни и определенной устойчивости понятий в искусстве, в эпохи полного владения тем художественным методом, который дает живописи полноценную качественность и вместе с тем способен охватывать и отражать самый дух своей эпохи.