

Изобразительное искусство.

Государственная выставка.

(Продолжение) *).

Два веселых, один умеренный и один мрачный манифесты, опубликованные в предыдущем номере „Жизни искусства“, пытаются ввести в понимание новейшей живописи второй, на мой взгляд, побочной линии ее развития. Только вряд-ли эти манифесты, за исключением декларации М. В. Матюшина, в состоянии помочь пониманию этой живописи. Филонов, напр., пишет: „Я объявляю... что есть два метода подхода к объекту и разрешению: „абсолютно непредвзятый аналитически-интуитивный“ и „абсолютно научный, абсолютно пребывающий аналитически интуитивным“ или „т. к. я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эмонаций, реакций“.. и т. д. см. № 20. Вся декларация написана в индивидуальной, никакой части знания несвойственной терминологии и, если что можно из этой декларации почувствовать (но не понять), так это ее темперамент и ритм, тождественный ритму и духу живописи самого Филонова. Несомненно, Филонов большой художник и большой мастер. „В мировом расцвете“ его „биологической“ живописи бьется подлинная, но сумеречная жизнь времени, неосвоенный ее хаос, ее мировые противоречия. Художник ничего о жизни этой не знает, ничего не в состоянии рассказать; это живопись рефлексов с одним лишь организованным элементом—формой. Сила ее—динамическое напряжение; слабость ее—графичность.

Не более для меня понятна и вторая декларация—декларация Животных—„техника наша свобода—Свобода Животных“.

М. В. Матюшин, не в пример своим товарищам, скромно и осторожно находит свои позиции в противоречиях современной живописи. Определяя—и совершенно справедливо—эту живопись, как „силу разделившуюся“, он видит спасение в возврате к девственной почве опыта и полагает, что можно опять начать сначала—ничего не организуя, лишь отражать впечатления. При этом—что особенно важно—он считает возможным изменение самой человеческой „физиологии“, в частности нашего зрительного аппарата, который он пытается заставить видеть на 360°, т. е. затылком. Таким образом Матюшиным своеобразно обосновывается то, что можно назвать „четвертым измерением“ в живописи. При всей подкупающей простоте этой теории, бросается в глаза ее основной недостаток—рационалистичность: художник кладет в основу своей работы схему, предreshающую жизнь. Даже, если бы оказалось возможным наделить зрением затылок,

*) См. № 20 „Ж. И.“.

нельзя художнику поскольку он не физиолог, а художник, ставить себе эту задачу так, как ее ставит Матюшин и его группа. Не живопись должна измениться от „физиологической перемены“, добытой усилием или вернее насильем над человеческой способностью, а эти способности могут развиваться благодаря живописи, при чем вопрос о том, в какой мере они, способности, изменятся (на 360° или на 359°—зрение), должен быть совершенно открытым. Живопись никогда не знала и не знает сейчас никаких градусов для зрения—введение канона в 360° есть чистейший рационализм, губительный, как всегда, для искусства.

Вот почему, обращаясь к живописным работам Матюшина и его школы, мы сталкиваемся с целым рядом чисто-лабораторных, экспериментальных форм, о которых ничего не можем сказать, как о формах искусства. К числу таких форм относится привлекающая внимание посетителем выставки модель свертела—вращающийся пересеченный плоскостями куб. Возможно, что этот куб, как схема конкретного выражения „четырёхмерности“, и может помочь, в виде наглядного пособия, в высшей математике, но к искусству прямого отношения не имеет. Понятнее работы учеников Матюшина—Эндер. Тихая, без напряженного динамизма, не активная живопись, возбуждающая глаз интенсивностью распластанных цветочных поверхностей, принимающих текущие растительные формы. Меня лично радует, что это не городская живопись, что в ней есть память о море, воде, лесе и полях.

Перехожу к четвертому из опубликованных манифестов и в связи с ним к третьей ветке на стволе нового русского искусства—к супрематизму.

Мрачен манифест К. Малевича—„Зеркало супрематизма“—с его восемью „заповедями ничто“. „Нет бытия ни во мне, ни вне меня...“, равно нулю и познал нуль.—супрематическая поэзия Эклезиаста, гимн отчаяния. Малевич, подобно Филонову, ни в какой мере не считается с существующей в науке терминологией, „а бесчисленность и безграничность, пишет он, равны нулю“. Зачем так писать? ведь безграничность (=безконечность), как термин, вполне точен и имеет даже свой символ—(∞) опрокинутую восмерку; нуль—это тоже точный термин и символ, означающий определенное понятие. Зачем же говорить, что безконечность равна нулю? Можно, конечно, в поэтических целях свободно обращаться со всякими символами, но ведь это же эстетизм, ничем не поддержанная игра на поверхности жизни тем более, что при таком отношении к терминам, условно (в этом-то их непреложность, их точность и определенность) обозначающим некоторые понятия, Малевич и самого себя ставит в рискованное положение; он как бы дает право, хотя бы „Столбам“ (по терминологии Филонова) худ. критики взять в один прекрасный день и