

Владимир Кеменов

О ФОРМАЛИСТАХ И «ОТСТАЛОМ» ЗРИТЕЛЕⁱ

I

Книгу отзывов о картинах художника Фонвизинаⁱⁱ посетители выставки читают всю, с начала до конца, с возрастающим интересом. Во всех отзывах сквозит горячая полемичность, чувствуется ожесточенная борьба двух противоположных точек зрения. Вот несколько выписок:

«Если художник сам понимает то, что он пишет, то его счастье. Большинству зрителей ничего непонятно».

«Эта выставка непонятна только людям низкого культурного уровня. До них Фонвизин не доходит».

«Наши потомки будут изучать по наброскам Фонвизина, куда зашла “заумь” в изобразительном искусстве...»

«Никакой зауми здесь нет... Фонвизин — большой и очень талантливый художник, находящийся под большим влиянием французов. Он —эстет, и это его право как художника».

«От выставки ждали очень много, но получено ровно ничего; это искусство не для широких масс, а для избранных».

«Не все могут оценить по достоинству это тонкое творчество. Но и художник должен идти навстречу народному вкусу», — пишет некий «искусствовед». — (Пусть, дескать, «тонкое творчество» остается уделом избранных а для народного вкуса сойдет что-нибудь подешевле.)

Как видно, и поклонники и противники Фонвизина сходятся на том, что его искусство недоступно массам. Дальше мнения резко раскалываются. Одни считают, что художник отстает от масс, другие, наоборот, требуют, чтобы массы сами доросли до понимания живописи Фонвизина.

Таково *существо* споров посетителей выставки, если его отделить от полемического задора и частых придинок и упреков.

Цель этой статьи — выяснить основу художественного мировоззрения Фонвизина — отношение его искусства к действительности (конечно, рассматривая этот вопрос в тесном единстве формы с содержанием).

II

Главное место на выставке принадлежит акварелям 1930—1935 гг. Именно они (а не графика) составляют *главное* своеобразие манеры Фонвизина. Особо выглядят картины, связанные с Керченским заводом и Октябрьской железной дорогой. Попытка Фонвизина освоить новую тематику, хотя и сопровождалась отказом от излюбленных приемов, не привела к значительным результатам, вылившись в ряд натуралистически-равнодушных и малооригинальных картин.

Зато с тем большим увлечением художник предался той «пленительной тонкости» и «чарующей игре красок» в своих акварелях, которые одни превозносят до небес, а другие низводят до преисподней.

Тонкий, прозрачный слой акварели накладывается на влажную бумагу, кое-где оставляя белые просветы. Жидкие краски находят одна, на другую, расплываются, образуя бесформенные переливы света и цвета. Очертания предметов, едва возникнув, сейчас же разъедаются светом и воздухом или просто сливаются с пятнами фона. Линии почти нет. Художник закрепляет на бумаге только самые смутные, общие, неясные впечатления и отнюдь не стремится их продумать, переработать, всмотреться в них, отбросить лишнее. Намеченные предметы едва выплывают из хаоса неясных пятен, по которым часто совершенно невозможно догадаться, что хотел написать художник.

От работ остается впечатление незаконченных, вернее—едва начатых эскизов, неясных намеков, туманных недомолвок. Эта форма имеет свое объективное содержание, независимо от того, хотел его выразить Фонвизин или нет. *В его произведениях выступает особый мир, в котором исчезла граница между фантазией и реальностью, миражом и действительностью,*

в котором сон столь же реален, как жизнь, потому что жизнь так же неясна и расплывчата как сон.

Но и сны бывают иногда очень содержательны. Может быть, и в данном случае бодрствующие зрители *отстают* от передовых художественных сновидений Фонвизина? Постараемся это выяснить.

Прежде всего это сонное восприятие мира имеет свою внутреннюю «логику», с точки зрения которой абсолютно прав Фонвизин, когда рисует «Тройку» (1932), в которой голову левой пристяжной с таким же правом можно принять за верстовой столб, как и наоборот. О точки зрения этой «логики» вполне допустимо, что глаза балерины (монотипии) находятся у височных костей, что в «портретах» эквилибристок у Марты Кох нос и губы отсутствуют совершенно, что Зоя Кох лишена носа, а вместо левого глаза у нее зияет огромная черная впадина. Все это абсолютно неважно, как неважно и то, какое существо взгромоздилось на лошадь («Серая лошадь», 1933) и что за чудовище вылезло из воды на камень («Море», 1934). Совсем в духе Кальдерона:

Но надо мной не властны больше
Ни заблуждения, ни обманы,
Без заблуждений существует
Кто сознает, что жизнь есть сон.

Поэтому описание картин и монотипий Фонвизина тем точней, чем более оно неопределенно. Например, так: перед нами, кажется, балерина, она, вероятно, наклонилась, впрочем, как будто сидит, хотя, возможно, что это и не балерина... однако написано «Балет», пожалуй, все-таки она... Впрочем, стоит ли голову ломать, когда можно просто так: «Изумительна по тонкой вибрации и феерическому цветовому мерцанию акварель «Балет». Ослепительные золотисто-малиновые тона, восхитительны на фоне сверкающих лимонно-изумрудных и потрясающих розовато-серых перламутровых отблесков». Непонятно? Ну что ж... не всем доступно это пленительное мастерство, но все могут понять то смутное волнение, с которым художник Фонвизин

обращается к зрителю, как бы говоря ему: «Я право, сам еще во всем этом не разобрался как следует, но и к тому, что написано, больше ничего добавлять не нужно: оно исчерпывающе передает мое ощущение... Не старайся же и ты, зритель, разобраться в этих пятнах — может быть они и тебя смутно взволнуют и безотчетно обрадуют... Тогда ты испытаешь то же блаженное чувство, какое испытал я, когда писал их».

Нельзя сказать, чтобы сны Фонвизина были исполнены глубокого смысла; но нельзя отказать художнику в полнейшем единстве формы и содержания его живописи. *Неясность формы отлично выражает то, что Фонвизину самому неясно, что же он, собственно, хочет сказать.*

Ш

Однако живописец не может только грезить кистью по полотну; он волей-неволей вынужден обращаться к природе. Что при этом происходит — легче всего проследить на портретах. Когда художник владеет техникой своего дела, ему не приходится тратить специальных усилий на то, чтобы достигнуть простого сходства с натурой. Он достигает этого сходства как бы мимоходом, выполняя более важную задачу, которая, собственно, и составляет требование *искусства* в портрете. Эта задача — выразить *образ* человека, передать его характерное своеобразие всеми доступными живописи средствами. И здесь, например, у портретов Репина и Серова, есть чему поучиться. Мы не требуем, конечно, у Фонвизина подражания Серову, так как кроме отчетливого различия талантов есть еще различие школ, индивидуальностей и т. д.

Но как раз об *индивидуальности* Фонвизина меньше всего можно говорить на основании его портретов — жены, артистов В. Л. Зускина, О. М. Михоэлса и др. Скажем больше: если отвлечься от второстепенных различий, то портреты Фонвизина будут сильно походить на портреты Лентулова или, например, Перельмана, хотя последний придерживается другого направления в живописи, и наше сравнение Фонвизина с Перельманом обоим им вероятно

доставит мало удовольствия. В чем же их общность? В одинаковой *беспомощности* перед натурой, одинаково *мучительных* усилиях добиться хотя бы только внешнего сходства (все-таки портрет!), в одинаковом равнодушии к *образу*. Конечно, есть много различий. Там, где Фонвизин занимается игрой пятен, он отличается от Перельмана, как, скажем, какой-либо формалист отличается от какого-либо натуралиста, но там, где Фонвизин стремится достичь внешнего сходства, он похож на Перельмана, как, например, неудачи одного неопытного художника похожи на неудачи другого.

Это легко проследить на портрете В. А. Обуховой, где «французская» смелость цветowych узоров платья превосходно уживается с беспомощно-школьной манерой, в которой Фонвизиным написано лицо артистки.

Среди портретов выставки резко выделяются две акварели, изображающие балерину М. Т. Семенову. Эти две работы отличаются законченностью формы, внимательной отделкой, и приятно поражают осмысленностью живописи, столь несвойственной другим произведениям Фонвизина. Первая из них — небольшой эскиз балерины в роли баядерки. В этом портрете М. Т. Семенова, как человек и артистка, не интересует художника. Зато заманчивая экзотика и неопределенность образа баядерки увлекает Фонвизина, и для создания этого образа оказываются как нельзя более кстати все его излюбленные приемы: красочная гамма, освещение, «ренуаровская» трактовка тела и т.д. — Все это вместе прекрасно передает плавность движений, ленивый ритм и пряную экзотику баядерки.

Большой портрет М. Т. Семеновой также интересен. Но и он воспринимается тем лучше, чем больше отвлекаешься от образа самой Семеновой и рассматриваешь его. Так самостоятельный эскиз какой-то неизвестной с гордо откинутой назад головой, капризным изгибом губ и изысканной манерностью, полной небрежного аристократизма. Этот музейный романтически-дворянский образ занимает Фонвизина гораздо больше, чем образ советской балерины Семеновой. (Достаточно сравнить его с тем сухим, безжизненным и просто скучным портретом, который изображает ту же

артистку гримирующей перед зеркалом) Можно доказать и другими портретами выставки, что Фонвизина интересуют не действительно артисты, каковы они в жизни или на сцене, а фантастические, полные неопределенной таинственности образы, которые могут возникнуть в фантазии под впечатлением театра или сновидений.

Передать в портрете *образ* человека, *образ* артиста художник не в силах.

Трудность обращения Фонвизина к натуре вытекает из его художественного мировосприятия. Именно тут кроется причина того, почему Фонвизин с таким постоянством обращается не к самой действительности а к ее преломлению в искусстве и литературе к миру театральных кулис, цирковых наездниц и акробатов, к миру балерин, экзотических баядерок и сказок из 1001 ночи. Здесь Фонвизин стремится найти ту полудействительность-полуфантастику, которая так близка его художественному мировоззрению и так органична его живописным приемам. Здесь он может обращаться к натуре и в то же время сохранять полную независимость от нее. Не потому, конечно, что он *овладел* предметом, *освоил* природу, а потому, что здесь субъективный произвол художника не так режет глаз и часто даже истолковывается как достоинство. Ведь отход от реальности по отношению к цирку, сказке, театру как бы подразумевается самой *природой темы*. Но достаточно вспомнить портрет Ермоловой и Шаляпина у Серова, балерин у Дега, акробатов у раннего Пикассо, чтобы понять, что это, конечно, не так. *Эти художники любили жизнь и человека в искусстве и умели находить их среди бутафорских перьев, сквозь румяна и белила грима.* А. Фонвизин любит театр *вместо* жизни, мираж *вместо* действительности, куклу *вместо* человека.

Ведь нет никакой *принципиальной* разницы между ранним рисунком Фонвизина «Кукла на слоне» и всеми его цирковыми наездницами. Все наездницы Фонвизина также решительно ничем не отличаются от целой серии различных кукол, написанных автором. В них так же, как в куклах, нет ни искры жизни, их позы неестественно деревянные, руки и ноги вывернуты, как

на шарнирах, о лицах нечего и говорить! («Цирк», 1930, «В конюшне» 1933, «Наездница», 1935, монотипии и т. д.). То умерщвление человека, которое звучит резкой фальшью по отношению к людям любой профессии, здесь почему-то не столь очевидно и даже, пожалуй, многими будет истолковано как «раскрытие тайны подлинной театральности» и «глубокое проникновение художника в своеобразную жизнь цирка».

Эта статья не преследовала цели «проработать», «покрыть», «разнести» художника А. В. Фонвизина или поучать его, куда следовало бы передвинуть фигуру и как лучше закрасить фон. Мы не ругаем художника за то, что он посадил чернильно-фиолетовое пятно на глаз и подбородок в портрете А. И. Абрамовой (1934) или даже за то, что в картине «Комсомолка» (1929) нос девушки до безобразия изуродован светотенью, глаза перекошены, а кривые губы сплюснуты зелено-черными одутловатыми щеками. Мы не ругаем Фонвизина даже за то, что многие его картины представляют бессмысленный хаос пятен.

Мы не ругаем Фонвизина совсем не потому, что нам такая живопись доставляет удовольствие, а *единственно* потому, что одними ругательствами ничего не докажешь. В определении художественной ценности работ Фонвизина мы старались выяснить более общий вопрос: *каким должен представляться мир художнику, спокойно создающему такие картины из года в год?*— и этим ответить, кстати, на горячие споры зрителей, придавшие выставке Фонвизина тот общественный интерес, на который она сама по себе не могла претендовать. В результате обнаружилось огромное расхождение между тем, чего действительно стоит это искусство, и тем, за что оно стремится себя выдать. Бессмысленный хаос сонного восприятия мира приукрашен под особую «тонкость» и «изысканность», доступные только «избранным». Школьная беспомощность в обращении с натурой прикрывается претенциозной крикливостью «под французов». Полнейшая бессодержательность выдается за высшее глубокомыслие. И находятся еще эстетствующие кликуши, которые творчество художника с таким-то вот

идейным и художественным багажом превозносят до небес и ставят выше советского зрителя — рабочего, колхозника, красноармейца. Эти люди, разумеется, «забывают», что наш трудящийся зритель в своей художественной самостоятельности уже сегодня создает искусство, до которого бесконечно далеко всем формалистическим ухищрениям Фонвизиных и их «тонких» ценителей.

ⁱ *Кеменов В.* О формалистах и «отсталом» зрителе // Литературная газета. 1936. 24 февраля. Публикуется по изданию: Против формализма в искусстве / Сб. статей. М.: Огиз–Изогиз, 1936. С. 28–35. **Кеменов Владимир Семёнович — см. примеч....**

ⁱⁱ Фонвизин А. В. — см. примеч (22)....