

РУССКОЕ ИСКУССТВО



№№ 1925
МОСКВА ПЕТЕРБУРГ 2-3



„РУССКОЕ ИСКУССТВО“

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

по вопросам живописи, графики, гравюры, зодчества, скульптуры, литературы, театра, музыки, танца, народного творчества (крестьянского искусства) и художественной промышленности

Состав сотрудников:

В. Я. Адарюков, А. И. Анисимов, Ю. П. Анисимов, Д. Аркин, М. В. Бабенчиков, А. В. Бакушинский, Н. Д. Бартрам, Алекс. Н. Бенуа, В. С. Блох, Евг. Браудо, Б. Р. Виппер, Всеволод Войнов, В. С. Воронов, Д. И. Выгодский, А. Гвоздев, Э. Голлербах, Л. П. Гроссман, Игорь Грабарь, М. Я. Гинзбург, Н. В. Евдокимов, Е. И. Замятин, Евг. Кан, М. А. Кузмин, Н. Лапшин, Н. Левинсон, Е. Г. Лисенков, Б. Лопатинский, С. Марголин, М. Моргунов, Д. И. Митрохин, П. П. Муратов, О. Э. Мандельштам, Н. Г. Машковцев, П. И. Нерадовский, А. М. Нюренберг, Н. Н. Пуни, Н. Э. Радлов, С. Э. Радлов, Н. И. Романов, А. А. Сидоров, П. С. Сухотин, Борис Терновец, С. И. Троицкий, М. И. Фабрикант, Над. Хазина, М. С. Шагинян, Н. М. Щекотов, П. Е. Щеголев, Абрам Эфрос, П. Д. Эттингер, Ст. П. Яремич и др.

Ближайшее участие в журнале принимают:

Я. А. Тугендхольд — в Москве и В. Н. Левитский — в Петрограде

Журнал выходит 6-ю выпусками в год в большом формате в 5—6 двойных листов (16 больш. стр.) текста со многими воспроизведениями цветной и однотонной автотипии на отдельных листах

Цена отдельного номера 4 руб. золотом по курсу червонцев. По подписке на год 6 выпусков — 20 руб., на полгода 3 выпуска — 11 руб.

500 экземпляров каждого номера печатается на бумаге верже. Цена экземпляра на верже — 6 руб. зол., по подписке на год 6 выпусков — 30 руб., на полгода 3 выпуска — 16 руб.

Цена двойного № (2—3) 5 р. черв. на об. бум. и 7 р. 50 к. на верже.

След. № (4) выйдет в размере 5 двойных листов (16×5) и будет стоить 3 р. на обыкн. бумаге и 5 р. на верже

Издатель: Книгоиздательство «Творчество»

Редактор: С. Абрамов

ОДНОВРЕМЕННО С ИЗДАНИЕМ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

„РУССКОЕ ИСКУССТВО“

ПЕЧАТАЕТСЯ ОТДЕЛЬНО НА НЕМЕЦКОМ, ФРАНЦУЗСКОМ
И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Цель издания — популяризация русского искусства и ознакомление Европы и Америки с лучшими образцами его по источникам, берущим начало в Р. С. Ф. С. Р., — Москве и Петрограде

Русское издание печатается в типографии имени «Ивана Федорова» (бывш. Р. Голике и А. Вильборг) в Петрограде, иностранные — в Германии, — Берлине и Лейпциге

Иностранных художественных критиков, желающих помещать в журнал статьи о русском искусстве, редакция просит обращаться по адресу ее в Москве

В Москву же по адресу конторы издательства должны быть направлены запросы иностранных фирм с заказами на журнал «Русское Искусство»

Солидным книгопродавческим фирмам на отдельные города и страны может быть передано право распространения журнала «Русское Искусство» на условиях исключительной продажи

Книжные магазины и просветительные организации при подписке не менее, чем на 5 экземпляров, пользуются установленной скидкой

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ТВОРЧЕСТВО»

Москва, Трехпрудный № 5/15 — 17. Телефон № 1-65-10

Контора редакции: Больш. Козихинский № 8/18 — 20-22

СОДЕРЖАНИЕ

I

ЖИВОПИСЬ

Абрам Эфрос: Павел Кузнецов
А. В. Бакушинский: В. Н. Чекрыгин
Д. Аркин: Р. Фальк

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Э. Голлербах: Фарфоровый Завод

ДРЕВНЕ-РУССКОЕ ИСКУССТВО

Игорь Грабарь: Фрески Дмитровского Собора

ТЕАТР и МУЗЫКА

Б. Лопатинский: Монтаж Московских Театров

ЛИТЕРАТУРА

Евгений Замiatин: Новая русская проза
О. Мандельштам: Вульгата

II

Музеи и Собрания: Эрмитаж. Русский Музей в Петрограде. Музей Новой
Западной Живописи в Москве. Музей Игрушек в Москве
Выставки: Выставка Левитского в Третьяков. галлерее. «Выставка картин»
48-я Передвижная выставка. Хлебников-Митурич
Художественная промышленность: Выставка Художественной
Промышленности в Москве
Художественная жизнь провинции: Письма из Закавказья
Художественный Север. Туркестанские письма. Крестьянское творчество Ураины
Библиография: Отзывы о книгах

СТАТЬИ Н. ПУНДИНА и Л. ГРОССМАНА БУДУТ НАПЕЧАТАНЫ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ



Павел Кузнецов. Степь

Paul Kouznetzoff. Steppe

ЮБИЛЕЙНЫЙ ЭПИЛОГ

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

ПЯТЬ ФРАГМЕНТОВ К ДВАДЦАТИЛЕТНЮ ЕГО ИСКУССТВА

Абрам Эфрос

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ



1902 года прошло двадцать лет, и Кузнецов вступает сейчас в третье десятилетие работы. В том году он был еще учеником Московского Училища Живописи и Ваяния, но Серов сделал один из тех жестов, на которые был такой мастер, и которые создавали ему ореол прозорливца: по его подсказу Дягилев взял ученическое полотно Кузнецова 1902 года, — «На Волге», — для выставки «Мира Искусства» и потом даже воспроизвел его на взыскательных страницах знаменитого журнала. С тех пор Кузнецов стал общезначущей величиной. Для всего поколения «Голубой Розы» он оказался центральным человеком, типическим человеком, как Кончаловский — для более молодого «Бубнового Валета». Не очень дружа, но и не очень враждуя, во всяком случае достаточно единодушно расчищая исторический путь русской живописи от обломков эстетики и практики «Мира Искусства», — обе школы пошли с того времени за Кузнецовым и Кончаловским, как за вожаками. Это зависело не от размеров их дарования, ибо рядом с одним был, хотя бы, великодушный Сапунов, а рядом с другим — кряжистый Машков, а от того, что только они одни среди своих плеяд были наделены «исторической чертой» и указывали направление.

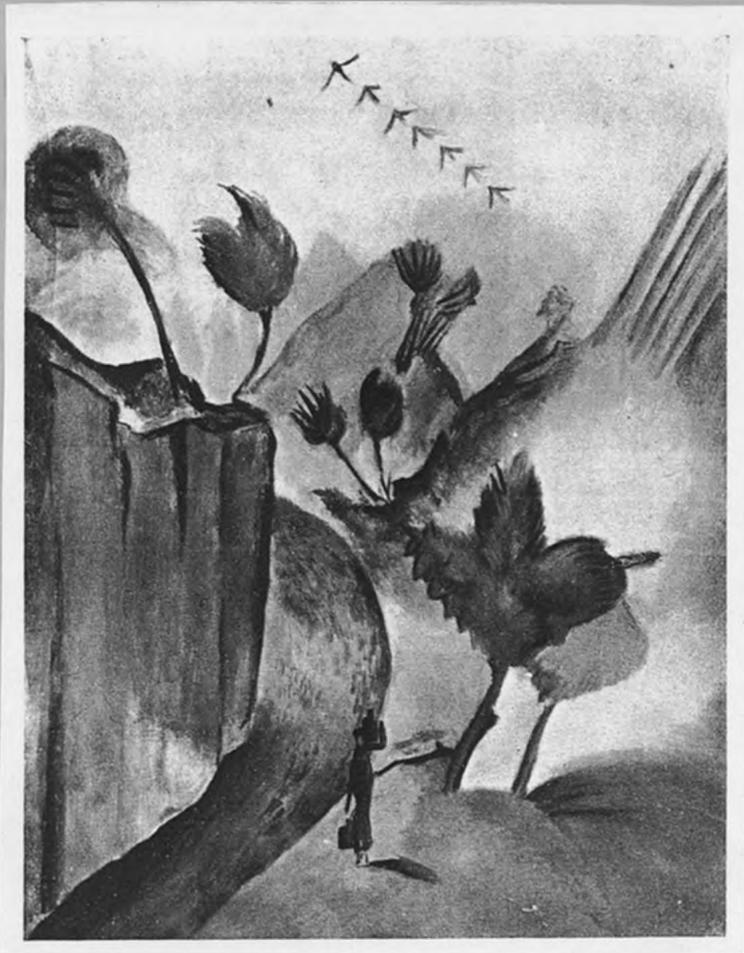
Двадцатилетний срок не изменил ничего в этом отношении. У Кузнецова прекрасная судьба. С первых шагов, сквозь два десятилетия, она сопутствовала ему удачей, известностью и признанием. Быть может, для современного сознания в нем даже есть некоторое излишество благополучия, и наш сумрачный вкус хотел бы пересечь его ненаморщенное лицо какой-нибудь трагической чертой. Но Кузнецов, со всей неподвижностью счастливо рожденного человека, продолжает идти своим легким путем, ничего не зная о нашей потребности трагического, и как ни далека от нас его бездумная целина, все же иной раз кажется, что правы не мы, а он, исторический человек, дышащий, может быть, ветром с того берега, еще не долетающим до нас.

ЗАПАДНЫЙ ПУТЬ НА ВОСТОК

Об его ориентализме писалось охотно и много. Это — пора его расцвета и зрелости, и внимание к ней естественно. «Нерожденные души» его первого периода скорее были благовестом о появлении нового крупного дарования в русском искусстве, нежели сближали с собой по существу. Они оставались криптограммой, которой смысл угадывался, но точного значения разобрать не умели. Так было в период «Голубой Розы», и так осталось до сих пор. В те годы ее можно было понять, но тогда не знали языка Кузнецовской тайнописи; теперь знают язык его форм, но уже равнодушны к откровениям его эротической мистики.

Восток Кузнецова сделал его сразу общим художником, ибо он был прекрасен, открыт и заманчив. Между Кузнецовым и Востоком, между нами и Кузнецовым, установилась кратчайшая дорога. Можно было думать, что художник нашел самый крайний пограничный пункт, откуда, по прямой, переносился в сердце степей, и далее, в Бухару и Туркестан. Но то, что казалось таким непосредственным тогда, в пору увлечения экзотикой, к которой мы неслись на крыльях общеевропейской влюбленности, то представляется разъединенным, усложненным и затрудненным теперь, когда мы оглядываемся на Кузнецова с протяжения двадцати лет его работы, после целого десятилетия (с 1912 года), который занял его восточный период.

Мы отправляли Кузнецова на Восток совсем не тем путем, какой он совершил в действительности. Для легенды о Кузнецове, «кратчайшая прямая на Восток» была естественна в 1912 г. Но сейчас мы можем прочертить его другой, настоящий путь, точно бы кружной и прихотливый, но тем более бесспорный, что он ставит Кузнецова в общие рамки развития русской живописи на рубеже века. Он сразу устраняет нужду в нарядных, но гетерогенных, философско-эстетических и историко-культурных построениях, которым поручалось объяснение особенностей Кузнецовского ориентализма. В конце концов, если угодно, можно даже считать этот, действительный, путь Кузнецова на Восток, самым прямым и самым коротким, так как он шел через Париж, — а в искусстве путь через Париж всегда самый короткий. Для Кузнецова он был тем прямолинейнее, что проходил через Париж 1906 года; то был Париж знаменитой ретроспективной Выставки Гогена, представшей Кузнецову, в пору его первой поездки на Запад, с той силой ошеломляющего впечатления, о которой нам судить тем легче, что наша память еще ярко помнит, как уже после Кузнецова, уже в позднейшие годы, уже в Шукинских залах, мы падали на колени к полотнам Гогена и читали страницы из «Ноа-Ноа» наизусть.



Павел Кузнецов
В горах Бухары

1919

Paul Kouznétzoff
Dans les monts de Bouchara

РУССКИЙ ГОГЕНИД

Гоген и Кузнецов—тема большого масштаба, нежели тот, который отведен ей здесь. Но ее зерно ложится в рамки этой страницы легко. Достаточно пометки, что Кузнецов является центральной фигурой русской гогеновской группы, что он наш первый гогенид.

Между ним и его учителем была почти интимная общность мироощущения. Фриц Бургер назвал гогеновское чувство жизни «социалистическим». Даже если бы это было только красным словом,—это было бы очень хорошо. Но

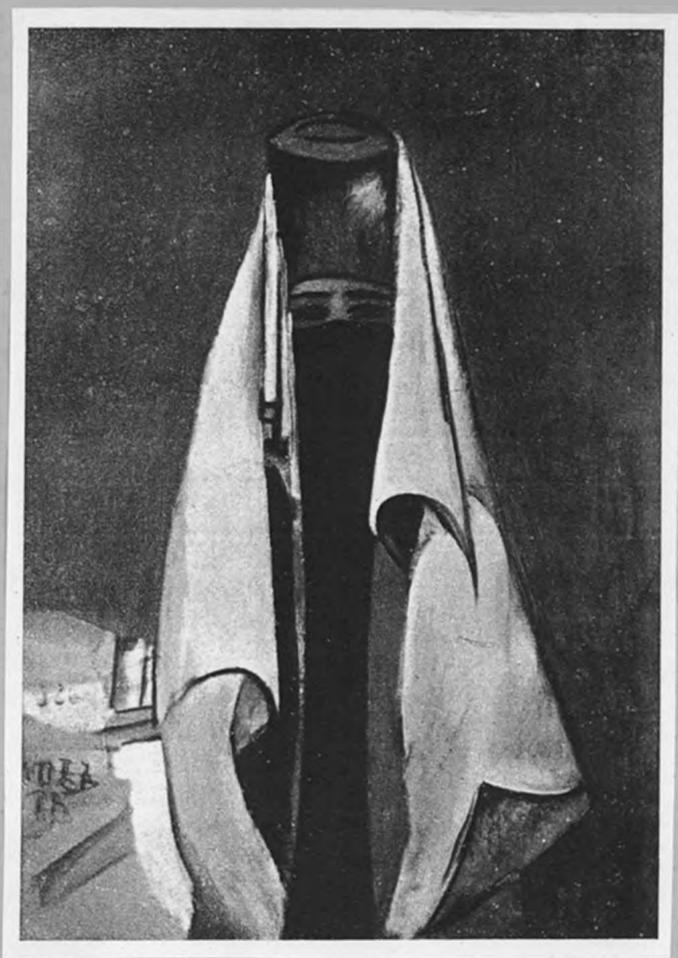
Бургер никогда не был ловцом слов. Знал он, или не знал, как определяла это явление более ранняя художественная критика, — он во всяком случае влекся не на приманку яркого эпитета. Он лишь основательно, по-немецки, разглядывал существо дела. Он выразил то, что было в общем, хотя и смутно, понято еще ближайшими учениками Гогена. С тех пор оно неоднократно повторялось на разные лады. В большинстве случаев говорилось о «преодолении индивидуализма». При этом обычно прибавлялось, что сделанное Гогеном тем замечательнее, что он был «свирепым индивидуалистом и однако же примкнул к традициям самым народным, самым массовым, самым анонимным» (Морис Дени). Разумеется, в этом «однако же» заключена вся суть. В нем выражено то, что в Гогене всегда хотели подчеркнуть: — Гоген не просто, не безболезненно, не играючи и веселясь, тянул свое искусство к «великой безымянности», но принося себя в жертву, себя обуздывая, и от себя отказываясь. Гоген был Подвижником, и его подвиг был двойным: он преодолевал индивидуализм в искусстве, преодолевая самого себя.

Поскольку «преодоление» есть выражение отрицательное, можно сказать и в положительной форме: Гоген растворил личное начало в начале коллективном; отсюда до бургеровского — «в начале социалистическом» — уже совсем недалеко.

Сидеть у ног такого учителя Кузнецову было легко. Ему «преодолевать» было нечего. Он вообще никогда не знал, что такое индивидуум, особь отграниченная, на себя опирающаяся человеческая личность. Сначала у него была Мировая Опочивальня, или мировой родильный приют, — где бесчисленные «некто» рожают бесчисленных «кого-то», — где «каждый» равен «всему», — где есть только собирательное понятие: Роженица, Мать, и такое же собирательное понятие: Плод, Ребенок, — роженица вообще, и плод вообще, — что-то, у чего нет лица, у чего не разглядишь черт, некое безликое, почти космическое, плодоношение и плодоскидывание.

А теперь, — теперь появился гогено-образный, собирательный быт, собирательная народная безыменность, жизненный строй, покоющийся на том чувстве жизни, которое Бургер у Гогена назвал «социалистическим», — где всемассовость и всеравенство выступают на первый план, — где каждый равен каждому, и каждый каждого повторяет, — где царство энов, царство однородностей, — где в самом деле ничьего лица не рассмотришь и никакой фигуры не выделишь, — где все как один, один как все, — Народ с прописной буквы, — Кочевничество с прописной буквы, — Степной Быт с прописной буквы.

Но эти прописные буквы взяты у Гогена: — Племя, — Маори, — Островитяне, — Общинность, — «Социализм» — первобытный социализм дикаря, — так сказать «таитянский социализм» (улыбайся, Европа!), как «азиатский социализм» — у Кузнецова. Их искусство действительно обще общностью рода: — картины, подоб-



Павел Кузнецов
Сартанка

1920

Paul Kousnézoff
Une femme Sarte

ные коврам, тканым руками мощных туземных Ев, картины — Племя, картины — Масса, картины — Аноним, картины — Жизнь, картины — Все...

— «О воды, цветы и леса... и ты, златокожая Раса!» поет на Танти Гоген. Слабеющим эхом вторит в степях Кузнецов: — «О воды, цветы и леса... и ты златокожая Раса». В чем они разойдутся, — в чем они могут разойтись? В обоих живет отвращение к Европе, отвращение к искусству города, влюбленность в людскую целину, влюбленность в племя, влюбленность в нетронутую землю. — В чем же им разойтись? Может быть в том, чья Ева прекраснее? Маорьяка

или Киргизка?— Но оба они достаточно тронуты племенной мудростью, чтобы ученик уступил здесь учителю, а учитель не тягался с учеником: племенная эротика знает, что возлюбленная вождя всегда прекрасней возлюбленной воина,— и еще: что старший любит совершеннее.

СЕЗАННОВСКИЙ ЭПИЗОД

Истории всех живописцев наших дней имеют один общий и обязательный эпизод:— встречу с Сезанном. На общепринятом языке это именуется «проблемой Сезанна». «N.N. и проблема Сезанна»,— так озаглаживается соответствующая неизбежная глава в исследовании о каждом крупном живописце современности. В этом словосочетании мало эвфонии, и каждому из нас предоставляется заменить его другим, но по существу отречься от задачи нельзя. Реакция на последнего великого мастера, в самом деле, должна быть испробована. Особенно,— если этот мастер Сезанн, если он, к тому же, не только велик сам по себе, но и является последним боевым знаменем современности, и если им порождено такое необъятное племя последователей, как нынешнее племя сезаннидов, прожорливое и плодовитое, дающее сам-семь приплоду и пожирающее все всходы мирового искусства.

Кузнецов и сезаннизм... но уже то обстоятельство, что Кузнецов был так связан с Гогеном, достаточно характеризует положение. То, что говорил Сезанн о Гогене,— сердитые слова: «Gauguin ne m'a pas compris... Gauguin n'était pas reindre...», можно бы, с точки зрения правоверной сезанновской догмы, отнести и к Кузнецову. Кажется, русские сезанниды и доставляют себе это удовольствие. Однако, это было бы убийственно лишь в том случае, если это было бы справедливо. Тогда пришлось бы выбирать между Сезанном и Гогеном, и, разумеется, мы все разноверы, принесли бы еще раз в жертву мастера Таити, ибо Сезанн есть Сезанн. Но жертвы не нужно: дело обстоит не так антиномично: нет выбора между двумя исключительностями: «либо-либо»,— есть тяжба двух школ. И так же, как окрик Сезанна свидетельствует не о гогеновой худобе, а о силе поднятого им раскола, так же наша русская семейная распря Кузнецова и отечественных эпигонов сезаннизма есть только тяжба двух школ, «Голубой Розы» и «Бубнового Валета»,— тяжба, в которой пока еще никто не проиграл, ибо правила игры до сих пор не установлены, и каждый может вести счет по собственной системе.

Как бы то ни было, «реакция на Сезанна» дает нам в Кузнецовском случае отрицательные результаты. Конечно, дело не в том, что Кузнецов не заметил Сезанна. Таких вещей сейчас не бывает. Это просто невозможно ни у кого из нынешних живописцев. Мировое искусство, в течение четырех столетий, со времени



Павел Кузнецов
Горная Бухара

1922

Paul Kouznétzoff
Bouchara montagnaise

Рафаэля, не запомнит такой сознательности, какая проявлена по отношению к Сезанну. Она стала настолько обязательной, что современный художник может только отказаться от влияния Сезанна, но не проглядеть его. В этом смысле элементы сезаннизма мы отыщем решительно у всех живописцев, с той только разницей, что у одних это будет прямое влияние мастера, а у других — те странные борозды и покривления, которые свидетельствуют, что тут прошла сезанновская буря.

У Кузнецова есть именно это второе. Декоративист, он может вдруг заняться в панно станковой разработкой какой-нибудь четверти аршина; синтетик, он может внезапно начать дробить мазками цветное пятно зеленого пейзажа, где-нибудь на втором плане композиции; макетных дел мастер, он может ни с того, ни с сего погрузиться в передачу крепчайшей вещественности случайно подвернувшегося под кисть предмета. — Вот они следы того, что Кузнецову ведом «le Poussin de la nature morte et du paysage vert». Вглядимся: — а! обломок

сезанновской мертвой природы... кусок сезанновского пейзажа... частица сезанновской «предметности предмета». Сезанн, действительно, прошелся по этим холстам. Но если его следы и есть, — это следы изгнания. Кузнецов ододел, хотя и хромает после поединка.

Так хромаг и Гоген; так хромают все гогениды. Кроме этого знака борьбы и победы ничего более сезанновского у них не осталось. Я думаю, что тут не только упрямство иноверцев, которых попытались против воли подчинить господству вошедшей в силу религии. Скорее это упрямство людей, знающих о совсем иной художественной правде. Во всяком случае, у всех у них сезанновский эпизод испорчен.

«Проблема Сезанна» здесь сводится к тому, что когда-то столь блистательно выразил гогенид Валлотон (Кузнецов мог бы повторить это): — «Césanne! Ah, je l'évite respectueusement!» — «Сезанн! О, я почтительно следую мимо...»

СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ

Кузнецовское сегодня смутно, тревожно и немного суетливо. Кузнецов находится в промежутке между двумя этапами, на середине перехода от законченного второго, «восточного», периода к неизвестному третьему. Художник захвачен общим кризисом и закружен его волной. Как и он, все топчутся на месте. Это началось в разгар мировой войны, но конца не обозначилось еще до сих пор. Разделение и развитие искусства приостановилось на какой-то срок. Его настоящее обнаруживает черты старчества. Нет видимых ростков нового; есть лишь скрещение и сплетение прежнего. Искусство живет воспоминаниями. Воспоминаниями живет сегодняшний Кузнецов. Нет отбора и нет откидывания, потому что мило все, что прошло. Друзья, враги, собственное, чужое, недавнее, далекое, — все вынче подтянулось вплотную к его памяти, как на походе отставшие подтягиваются на бивуак.

Прошлое стало живым гостем настоящего. У нынешнего Кузнецова собрались все прежние Кузнецовы, и он занят понемножку каждым. В его работах стали вспыхивать формы и повторяться мотивы, исчерпанные им уже много лет назад и оставленные, казалось, навсегда. Но Кузнецов, видимо, опять переживает радость их изобретения, какое-то второе их рождение. Он сочетает их в разных дозах и на разные лады. Это — общая участь. Ту же вторую молодость испытывают другие художники. Они делают то же и так же. У Кузнецова девятьсот двадцатого, двадцать первого, двадцать второго года опять возникают ранние степенные сюжеты, — новые признаки жизни обнаруживает «бытовая серия» 1909 — 10 гг. (он пишет, — в 1921 году! — «мальчиков с нимфеями» — громадное полотно, использовавшее старые картины того же названия), и даже черты, восстанавливающие «период младенцев», стали проступать кое-где.



Павел Кузнецов. Натюр морт

Paul Kouznetzoff. Nature morte



Павел Кузнецов
Портрет художницы
Елены Бебутовой

1922

Paul Kousnézoff
Portrait du peintre
Hélène Béboutova

Кузнецов, по этой внутренней линии, как бы сокращенно переживает историю собственного искусства, подобно тому, как ребенок переживает историю своего рода. А по внешней линии идет перестановка границ своего и чужого. Кузнецов сближается со своими антиподами. Это тоже общая черта и общая участь. Все разучились нетерпимости и стали принимать все. У Кузнецова, в этом отношении, можно отметить много выразительных частности, но самое выразительное то, что он взял сейчас «курс на Дерена», так же, как его взяли другие. Даже у Пикассо, проходящего теперь через возрождение своих прежних фаз, есть это равнение на Дерена. Недаром Дерен был заново открыт именно в наши перегоревшие годы. Все бросились на Дерена; все бросились к Дерену.

Дерен-Предтеча стал Дереном-Завершителем. Он сегодняшней святой мирового искусства, как Пикассо — его сегодняшней настоятель.

По линии Дерена вытягиваются все: все ждут перехода от настоящего к будущему. Дорога Гогена и дорога Сезанна здесь сошлись к одному мосту на тот берег. Оба потока художников смешались и выжидают, когда можно будет перейти, и кто подаст пример. Кузнецов стоит в общей толпе и делает общие жесты. «Il fait du Derain, il fait du Picasso». Дереновских и пикассовских черт можно сейчас набрать у него пригоршни. Но это не его, это — ничья вещь. Если здесь есть реванши за неприятие Сезанна, то это реванши безвременья, неплодоносного и краткого.

Когда-то, при подобных же обстоятельствах, в пору Училища Живописи и Ваяния, он делал Серовские жесты, в своих первых волжских вещах: тогда тоже надо было «перейти мост». «Серовская» серия 1902—1903 года, «бытовая» серия 1909—1910 года, нынешняя серия «Дерена-Пикассо» — явления одного и того же переходного порядка. Но тогда, за теми, каждый раз следовал взрыв, и в искусстве Кузнецова начиналась новая полоса. Мы ждем взрыва в нем и теперь.

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. Н. ЧЕКРЫГИНА

А. Бакушинский



Государственной Цветковской художественной галерее открыта выставка рисунков и живописи умершего год тому назад художника В. Н. Чекрыгина. Молодая жизнь прекратилась рано. Ему было лишь двадцать пять лет.

Из огромного количества произведений его (до полутора тысяч) в галерее выставлено около ста пятидесяти. Это, преимущественно, рисунки, выполненные углем и графитом.

В хмурых сумерках современного искусства творчество В. Н. Чекрыгина — явление неожиданное и исключительное. Оно поражает яркостью, силой, внутренней напряженностью, давно невиданной органичностью своего лица.

И в то же время оно очень одиноко. Искусство Чекрыгина не связано никак с русской художественной традицией последних десятилетий. Здесь у него нет прямых учителей. Нет и близких предшественников.

Странно непривычно действует на зрителя так несвойственная современному искусству исключительная широта творческого размаха, неисчерпаемое богатство воображения, визионерское переживание замысла, монументальность формы.

Все это и выделяет творчество Чекрыгина из круга современных художественных явлений и в то же время крепко связывает его с подлинным, глубоко трагическим ликом современности. Черты этого лика не предощутило и не отразило в себе сколько-нибудь значительно русское искусство наших дней. Оно оказалось слишком поверхностным и мещанским во всех своих проявлениях.

Чекрыгин раскрыл перед нами этот лик с крайней обостренностью и силой художественного проникновения. Основным качеством своего творческого темперамента — динамичностью — он стал вполне созвучен эпохе. Его творческие образы, исключительные по волевой мощи, контрастны по эмоциям, — то мучительным почти до грани безумия, то светлым и ясным в своем чистом и простом разрешении.

Появляясь в порядке временном фрагментарно, они уже с 1920 года складываются, как частичные отражения больших синтетических замыслов, выраставших и оформлявшихся в душе художника. Они символичны в подлинном и глубоком смысле, как органическое выражение столкновений внутреннего мира

художника с миром внешним, с реальностью окружающей жизни. Так, сначала, возникают многофигурные, но замкнутые по-станковому композиции. Среди них композиция «Восстания», как прямой отзвук на события революции. К 1922 году они поглощаются еще более широкой темой: «Воскресения плоти». Эта тема не случайна ни для художника, ни для современности. Она — проникновенное художественное видение, в котором нашли свое выражение и великая смертная боль ощущения совершившихся, а также неизбежно грядущих катастроф, и великая радость предчувствия нового неба и новой земли, — нового человека в новых, еще невиданных доселе, отношениях общественных и космических.

Эта тема остро и проникновенно отразила страдающую душу современного человечества в ее трагических противоречиях на небывалом переломе ее бытия. Противоречия эти, расщепляющие душу современности, мы знаем по собственному тяжкому душевному опыту. В нас самих в противовес грозному засилью интеллектуальной культуры, механистически-мертвой в своем отношении к миру и бытию, растет жажда непосредственного, наивно простого приятия жизни. Все мы жестоко страдаем от формализма, от аналитического омертвления современного искусства. Мы страстно хотим обращения его к первоисточкам творческого акта в его основной, синтетической данности. Но такое обращение знаменует собою прорыв начала личного, особого и его возврат к началу общему, соборному.

Таково все творчество Чекрыгина, как резкий и многозначительный показатель происходящего перелома. Оно определяет собою не столько то, что есть, сколько то, что было и что будет. Оно дает первые контуры зреющего в наших потрясениях художественного лика грядущей новой синтетической эпохи. Отсюда все свойства художественных произведений Чекрыгина: их обусловленность самыми интимными и вместе с тем общезначимыми переживаниями — видениями творческого первообраза. Они глубоко и точно выражают таинственные взаимоотношения личного и общечеловеческого, человеческого и космического. И не в этом ли свойстве кроется главная причина силы и убедительности их воздействия?

Отсюда необычная легкость рождения этих образов в душе художника и их воплощения. Родившийся образ был так крепок и реален, что творческий процесс сводился лишь к его непосредственному почти рефлекторному выявлению в том или ином материале.

Отсюда, так близок характер творческого выражения у Чекрыгина одновременно и к великим традициям прошлых синтетических эпох, создававших на своем фоне яркие художественные индивидуальности, и к искусству примитивному, родовому в полном смысле этого определения. И нужно сказать, что в последнем периоде творчества художника родовое начало преобладало над личным. Личность стала лишь орудием стихийного проявления через нее величю, — проявления вулканического по обилию созданного, по энергии творческого размаха, по быстроте оформления отдельных вещей. Под рукой художника без усилий



В. Н. Чекрыгин
Дама в черной шляпе

V. Tchéryguine
Dame au chapeau noir

и мыслительного напряжения возникали на бумаге или полотне, материализуясь то в ярких контрастных цветовых отношениях, то в темном и светлом из бархатного тона прессованного угля или холодного блеска графита, — удивительные, незабываемые образы. Клочок бумаги, кусок полотна превращался в замкнутое, художественно-прекрасное целое. Образы, однако, настолько крепко держали в своей власти художника, что бывали дни, когда он, набрасывая до пятнадцати-двадцати вещей под ряд, приходил в состояние полного физического изнеможения.

Этот процесс необыкновенного творческого горения не мог быть приостановлен. Он развивался в убыстренном темпе, тая в себе нечто глубоко-трагическое. В нем пламенела странным, давно невиданным, светом душа большого художника и быстро сгорала.

Короткая жизнь завершилась внешне случайно и неожиданно.

В наследие осталось мерцание удивительной светотени в рисунках углем и графитом, намеки и фрагменты живописные.

Но и в них перед нами уже обозначилось ясно, как целое, творческое видение своими основными и внутренне-найденными очертаниями.

Художественная форма произведений В. И. Чекрыгина очень созвучна и равнозначна их творческому содержанию.

Она далеко выходит за пределы национальной традиции. В ней мы найдем органическую связь с рядом крупных явлений мирового искусства, преимущественно западного. Форма Чекрыгина имеет свою недолгую, но очень яркую эволюцию.

Вначале, годы ученичества проходят под сильным воздействием французского искусства. И уже тогда, судя по рисункам 1912 г., когда художнику было всего пятнадцать лет, его прием отличается изысканным и большим мастерством.

Он — господин своего творческого содержания и формы.

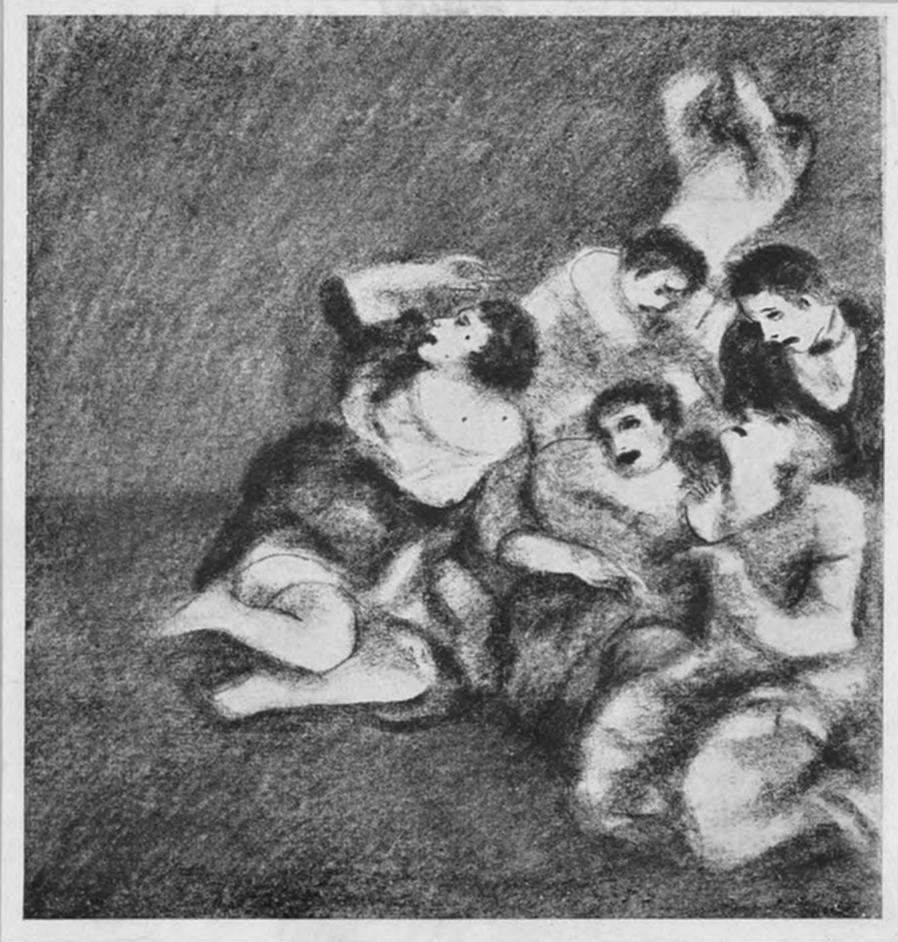
Однако, французское искусство во главе с Сезанном, который более других был ценим В. И., не подчинило себе молодого художника. Препятствием основным были, повидимому, французский формализм и художественный рационализм. Значимость искусства для В. И. никогда не определялась только его формой. Той же причиной объясняется, конечно, и слабое воздействие на него современных левых течений. Кубо-футуризм для него не был приемлем по самому своему существу.

Динамическая природа художественного темперамента В. И., напряженная духовность его творческих исканий открыли путь влияниям Греко, Рембрандта, Гойи. И действительно, основная структура всех композиций Чекрыгина имеет много сродного с духом барокко своим диагональным распределением масс и силовых отношений, характером ракурсов, способом организации глубинного пространства, заполненного не объемами, а полупрозрачной массой светотени, мерцающей и неуловимой.

Но здесь же обнаружилась, отразилась в художественной форме и внутренняя драма художника. Динамическая природа его темперамента искала выходов и завершения в монументальности статических форм. Отсюда, быть может, неприятие В. И. Микель Анджело. Отсюда тяготение к формам античного искусства, византийской и древне-русской фрески, культ Фидия и Андрея Рублева.

Отсюда и в построениях Чекрыгина на фоне барочно-динамической композиции выделение центральной формы, нередкая ее фронтальность, почти симметрическая уравновешенность масс правой и левой стороны. Отсюда появление в некоторых вещах такого строя четкой линейной и силуэтной формы, отказ от ее дематериализации, от иллюзорной глубины, утверждение плоскости.

Грандиозная мечта о фреске не только как о завершающей форме искусства, но и как о деле жизни, постоянно волновала художника. Однако, и в этом последнем



В. Н. Черыгин
Композиция

V. Tchérkyguine
Esquisse

и собранном устремлении двойственность, противоречия его творческого существа определили собою год особо мучительных исканий: избрать ли формы и путь Возрождения — вернее: барокко или художественный язык русской фрески?

Эта раздвоенность осталась непреодоленной до конца. Замысел мог вылиться и в живопись, прорывающую стену согласно западной традиции после Возрождения, и в фреску, утверждающую массив и поверхность стены. В эскизах углем и графитом преобладала первая форма. В живописи, — главным образом, живописи последнего года, — вторая форма! Насколько можно судить по работам самым последним, фреска монументальная, фреска, связанная с традицией византийской и древне-русской, закрывала собою в них формы Запада. Мятущаяся душа художника предощущала здесь выходы к устойчивому равновесию, к чувству

архитектурной и живописной ценности выявленной твердо поверхности стены. Он шел ясно туда, куда ищет выходов современность в жажде монументального стиля.

Цвет его фресковых эскизов, порывая с станковостью и приемами *valeur*'ов, крепко и строго поконился на раскрытой, но скупой гамме, на локальных знаках— символах внутренних значений изображаемого.

В заключение хотелось бы подчеркнуть исключительное значение такого художественного явления, как творчество Чекрыгина.

Если оно не имеет ближайших предшественников, то вряд ли будут у него и последователи.

Школа здесь не возникнет.

Искусство Чекрыгина замечательно, как яркая, быть может, отдаленная зарница, предвещающая новый рассвет, новую радость обретаемых за великим переломом художественных и жизненных ценностей.

Р. ФАЛЬК И МОСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Д. Аркин

I



В силу многих причин, лежащих в самой природе живописи, на долю ее пришлось самые тягостные и рушительные удары — сперва «кризисов», а затем огромного сдвига художественной культуры. Недаром в отношении современной живописи говорилось в наши дни, и у нас, и на Западе, о пройденности всех путей, об изживании всех судеб, об оскудении и конце. — Что есть живопись? — Этот вопрос сейчас звучит отнюдь не схоластически. И как раз сейчас, когда мы наблюдаем зарождение какого-то громадного, но не совсем еще ясного процесса — процесса расплескивания изобразительного искусства за все его прежние привычные берега, особенно примечательным представляется следить за той областью этого искусства, которая именуется станковой живописью. Судя и осуждая ее, мы даже плохо знаем (как плохо, увы, знает это и судья Шпенглер), с чем, собственно, имеем дело.

Проблема станковой живописи в свете новой художественной культуры — одна из самых больших и важных загадок, которые ставит, в области искусства, современность. Вот почему кажется нам особенно своевременным говорить о тех моментах русского искусства, которые выражают именно станковую художественную стихию и все специфические особенности станковой живописной работы.

В ряду этих явлений — работа группы мастеров, которая ныне успела уже забыть свое недавнее счастливое имя — группы «Бубнового Валета» — занимает совершенно исключительное место. Плохо или хорошо работал и работает этот коллектив мастеров — но он, и только он один, является сейчас некоторой живописной «школой», некоторым вместилищем коллективного опыта в русской живописи. После раннего «передвижничества», минуя эклектический «Союз» и ничем не спаянный между собой конгломерат художников «Мира Искусства» — «Бубновый Валет» является в истории нашей живописи единственной организацией мастеров, единственной группировкой, выковывающей так или иначе звенья какого-то коллективного опыта в деле станкового искусства.

Фальк — одна из интересных и крупных величин этой группы — несет ее характерные черты, быть может, с особой четкостью и выразительностью. Его работа с исключительной ясностью обнаруживает пути современной станковой живописи, — ее странные тупики, тягостные перепутья и стремительные взлеты. Самые последние этапы этой работы особенно знаменательны: выявляя впервые индивидуальное лицо мастера, они открывают вместе с тем какие то очень общие и закономерно-неожиданные перспективы на будущее живописной культуры. Мы вплотную сталкиваемся с перерождением современной картины, как явлением, завершающим определенный процесс художественного формообразования. Живописная работа Фалька, в ее последовательном развитии, проливает на это явление достаточно яркий свет.

II

Из художников московской группы, кажется, никто не является в такой малой степени экспериментатором, как именно Фальк. Развитие живописной культуры отображает в нем с гораздо большей силой созревшее и зрелое, чем смутное и только искомое; лаборатория Фалька заканчивает, а не начинает, выявляет, а не пробует. Это именно и делает художника особенно законченным выразителем данного исторического этапа русской живописи и это же не позволяет рассматривать его творчество вне контекста последней.

Мы не пишем здесь истории «Бубнового Валета», но восстанавливаем в памяти некоторые моменты его развития, намечаем корни его художественной работы. Для «Бубнового Валета», прежде всего, характерен с самого начала до конца чисто станковый, чисто живописный круг работы. Отсутствие смешения различных материалов, назначений, прикладнических приемов, обусловленное чисто-станковым характером деятельности «Б.-Валета», — имело исключительное значение для судьбы группы. То обстоятельство, что вся ее дальнейшая работа оказалась выросшей целиком из строго ограниченного художественного материала, среди которого масляная краска и холст играли подавляющую, если не единственную, роль, наложило глубокий отпечаток на весь облик «Б.-Валета». Знаком живописи, в единственно точном и строгом смысле этого слова, внешне определилось место и положение московской группы. Ее внутренний облик складывался в прямом взаимодействии с той тенденцией, которая обозначила весь путь современного художественного развития, как путь дифференциации искусств. Этот процесс обособления отдельных искусств друг от друга, разделения искусств по линиям своих, свойственных каждому данному виду, материалов, — представляет собой самое значительное и характерное из всех движений, сопутствовавших образованию в XX веке новой художественной методологии и практики. Это движение, упорными ударами разбивавшее мнимое «единство искусств» в его прежнем



Р. Фальк
Автопортрет

1920

R. Falk
Portrait du peintre

абстрактно-логическом и мистическом понимании и выявлявшее самостоятельную природу каждого отдельного вида художественного творчества, в живописи отобразилось особенно четко и последовательно.

Традиция передвижничества, внешне вывернутые наизнанку и лишь углубленные «Миром Искусства», наполнили живопись громадными дозами чуждых ей литературных элементов. Разрушение внешнего, «литературного» содержания живописного произведения явилось первым конкретным делом нового искусства.

Освобождение живописи от заранее данных, отвлеченно программных, ничем не связанных с процессом обработки живописного материала, тенденций — будь то задачи изображения быта у Передвижников или историко-стилизаторские задачи Мира Искусства, — вот в чем выразилась первая стадия описанного процесса — стадия разрушения литературы.

Но за этим начальным шагом последовал дальнейший, логически продолжавший первый — разрушение сюжета, которое обыкновенно толковалось, как утверждение чисто декоративных начал в новой живописи. А самое пристрастие новой живописи к «мертвой природе», все же легче допускавшей любые бессюжетные комбинации — лишняя черта, характеризующая то же явление.

Развитие новых живописных форм, в поисках «чистой живописности», не остановилось на позиции разрушения сюжета. Последовала дальнейшая, поистине решительная, стадия — разрушения предмета. Живописи показали стеснительными не только нормы сюжета, т. е. определенного комплекса жизненно-реальных форм, но и нормы предмета, т. е. любой жизненно-реальной формы.

На этом этапе — разрушения и кубистического разложения предмета, казалось, должен был остановиться дифференцирующий поток. Однако, он понесся далее, доводя до логического абсурда тенденцию очищения живописных начал.

Таким логическим абсурдом, доводящим до математической чистоты начало «чистой живописности», явился следующий этап, который можно обозначить, как разрушение изображения. В этой стадии искусство живописи пришло к логически предельной и, вместе с тем, закономерно абсурдной абстракции, — к математически-чистой живописности супрематизма.

Пройдя последовательно стадии безлитературных, бессюжетных, беспредметных и, наконец, безызобразительных форм, живопись должна была этой последней точкой завершить цепь своей эволюции. Логически подойдя к черному квадрату на белой поверхности холста, живопись закачалась на какой-то последней грани — грани искусства и... небытия. Продолжением процесса естественно должен был бы явиться или прыжок в это небытие, то-есть самоубийство живописи, — или прыжок за пределы чисто живописного материала и станковой работы — в круг других материалов, в круг художественного производства.

Таков, в самом упрощенно-схематическом виде ход основного формо-образующего процесса в живописи последних полутора десятков лет. Московская живопись четко отразила первые две стадии этого процесса, была захвачена отчасти и третьей, — и остановилась, не пройдя ее полностью и отвергнув кубистические соблазны, с тем, чтобы последний шаг — уничтожение изображения — предоставить другим группам и другим деятелям. Но путь Московской Группы не был бы путем школы, если бы эти отдельные моменты, характеризующие современное движение изобразительного искусства, не были цементированы в нем какой-то единой культурой мастерства, единым живописным мировоззре-



Р. Фальк
Красная комната

1920

R. Falk
Intérieur en rouge

нием. Таким скрепляющим началом являлась для «Бубнового Валета» та система живописного искусства, которую условно мы соединяем с именем последнего великого живописца Запада. Не «влиятель» Сезанна в обычном смысле этого слова, а применение сезанновских начал русскими мастерами, — такова следующая черта, определяющая лицо московской живописи.

Работу Фалька все названные силовые линии задела особенно заметно, почему его живопись и представляет собою наиболее характерный отрезок всего рассматриваемого круга явлений.

III

Судьбы русской живописи, последовательно претерпевшей господство чисто литературных течений передвижничества и «Мира Искусства», привели к тому, что революционный отказ новых мастеров от «литературы» повлек тем самым

и отказ от сюжета. — даже в чисто живописном понимании и выражении последнего. Живопись сбросила с себя не только иго «литературщины», — ничем не связанных с живописным материалом литературных программ, — но и обнаружила стремительную волю освободиться от норм всяческого сюжета, относясь к последнему как к «порождению» литературы. «Засилье» литературы в живописи (достигшее своего предела в стилизаторско-историческом эстетизме «Мира Искусства») и обусловило это смешение понятия живописного сюжета с понятием литературного содержания, — смешение, толкнувшее живопись с особенной силой навстречу дифференцирующим тенденциям. Разрушая «литературу», московские живописцы разрушали одновременно и сюжет. Исключительный, аскетический станковизм московских мастеров только содействовал углублению этого уклона.

Фальк отражает в первом периоде своей работы эту черту особенно ясно. Его полотна 1909 — 1917 гг. в подавляющей части — совсем бессюжетная живопись. Если та же черта у других мастеров «Бубнового Валета» в значительной мере скрыта различными побочными моментами, — местного колорита, восточных влияний, воздействия городского пейзажа и городских условий — то Фальк своей нейтрализующей, почти абстрагирующей, волей делает ее особенно явственной. Дело не только в том, что зритель, как и сам художник, не может отыскать для картины Фалька ее названия: это — черта общая большинству мастеров того же периода. Но — вы затруднитесь, если захотите отнести масляную вещь Фалька к одной из категорий, — пейзажа, портрета или натюр-морта. Эти привычные категории, конечно, всегда были условны; но живописная значимость сюжета утверждает, так или иначе, неизбежность именно этого деления. Сюжет — рождается не иначе, как жизненным соотношением форм. А так как соотношения форм в ландшафте, вещи и человеческом теле всегда природно различны, то соответствующий живописный сюжет выбирает обычно одну из этих точек — пейзажа, натюр-морта, портрета.

«Мертвая природа» у Фалька ничем не выдает именно таковой своей сущности... Это отнюдь не значит, что вещь «одушевляется» им; напротив, восприятие вещи у Фалька вовсе лишается тех черт наивного анимизма, которые так излюблены новой живописью в натюр-мorte. Вещи у Фалька — частицы непрерывной материальной среды, определенно окрашенной и имеющей определенную структуру. Фальк отнимает у каждой самостоятельной вещи даже то значение отдельной молекулы, которое наделяет данную единичную вещь какой-то законченной ролью в композиции натюр-мортного целого. Вне-живописное значение и особенности данной вещи его не интересуют; равным образом, человеческое лицо фигурирует на его полотнах как вещь *sui generis*, — не более. В этой черте — бессюжетное значение живописи Фалька сказывается в полной мере.

Ошибочно, как мы отмечали, отождествлять понятие сюжетной живописи с понятием живописи «содержательной». Портреты Рембрандта не менее

сюжетны, чем «Похищение сабинянок», «Утро стрелецкой казни» или любое «Поклонение волхвов». Натюр-морт голландцев в равной мере имеет в составе своей композиционной конструкции ярко выраженное сюжетное начало. Портрет и натюр-морт Фалька бессюжетен не потому, что это только портрет или только натюр-морт, а потому, что он как раз и не обладает сюжетными свойствами, присущими именно портрету или именно натюр-марту. Живопись Фалька являет обезличенную материю, и притом с той ее стороны, которая ограничена исключительно зрительным восприятием. Здесь стоит отметить характерное пристрастие живописца к прозрачным окрашенным предметам, — стеклу, бутылкам, воде; в этой маленькой черточке сказывается глубокое стремление воспринимать вещь исключительно как окрашенную среду, в наиболее чистом виде выраженную в прозрачно-цветных (т. е. окрашивающих пропускаемые через себя лучи) материалах.

Основной момент сюжетной живописи, — наличие вне-композиционной связи между отдельными частями изображаемого — отсутствует в большинстве полотен Фалька. Если в натюр-мортах, напр., Кончаловского мы можем уследить, помимо определенных композиционных приемов мастера, стремление выразить какой-то хаос вещи, косность окружающих человека предметов, — и этот момент сам по себе является уже сюжетом, — у Фалька мы не находим подобных черт, имея перед собой лишь нейтрализованно-текущую «видимость» окружающего, кусок «поля зрения» художника, — не более.

Значительно слабее, чем противосюжетные начала, сказалось в работе Фалька стремление освободиться от норм предмета. Этот момент дифференцирующего процесса был вообще воспринят «московской живописью» лишь отчасти. Кубизм в его законченно-французском выражении так и не привился у нас. Но кубистическая прослойка явственно наблюдается у всех без исключения живописцев этого периода.

Стремясь к выявлению чисто-живописного материала, кубизм привел к освобождению живописного изображения от внешне-обязательных норм предмета, т. е. определенной реальной, извне-продиктованной живописцу формы. Практически этот шаг выразился в введении в картину так называемого сдвига, т. е. произвольного перемещения определенных элементов образа (объемных, цветовых, плоскостных, перспективных и т. д.).

Сдвиг у Фалька претерпел своеобразную судьбу. Довольно часто вводимый художником в работах 1909 — 16 гг., он применяется им скорее как некоторый прием композиции, чем как выражение «беспредметности» в живописи. Уже эта черта показывает, что сдвиг, в его кубистическом смысле, не был усвоен Фальком, как не был воспринят он и московской живописью вообще. На этом этапе дифференцирующего процесса она и остановилась. Именно неприятие сдвига и кубизма вообще оказались поворотным моментом для всего дальнейшего пути

московской живописи. Этот поворот у Фалька связан теснейшим образом с той стороной живописной работы, которую выше мы определили знаком Сезанна. К этому имени неизбежно (как бы ни старался автор не говорить о «влияниях» и тому подобных неопределенностях) — приводят все пути изучения московской живописи и работы Фалька.

IV

Сезанн — слово почти магическое для русской живописи. Это имя давно уже означает нечто гораздо большее, чем имя великого художника: оно — знак целой системы живописной работы, — системы, которую, конечно, можно было бы назвать каким-нибудь другим термином, если бы нашлось более подходящее русское, латинское или иное слово.

Роль Сезанна в новой русской живописи огромна, и недаром сезаннистами обзывали всю московскую группу. Но распространенные суждения о характере этого «влияния» и о природе самого «сезаннизма» — очень поверхностны и просто неверны. В работе Фалька начала, условно именуемые нами сезанновскими, получают свое исторически-типичное и конкретно-ясное выражение. Живопись Фалька помогает установить подлинные черты применения сезанновской системы русским искусством — а, вместе, и черты самой этой системы.

В истории французской живописи Сезанн явился некоторой остановкой на стремительном тракте импрессионизма. Эта остановка была не замедлением движения вперед, но поворотом у края той «световой» пропасти, к которой была подведена импрессионизмом масляная картина.

В русской живописи Сезанну снова суждено было сыграть ту же роль восстановителя живописи и утвердителя живописных начал картины. Там Сезанн не дал живописи расплыться в солнечном луче и отвел ее русло от берегов крайней натуралистической иллюзорности, — здесь — дифференцирующий процесс был введен им в русло живописного созидания.

«Искусством в гриме» назвал не так давно один очень остроумный человек русскую живопись. Гримировка в «сезаннизме» заняла значительную долю живописной работы московской группы. Своим исключительно здоровым чутьем начав именно с Сезанна и разработки его системы, московские мастера долго не могли подойти к ней иначе, как путем интерпретации отдельных ее разрозненных моментов. В результате, на первый план выступило чисто-внешнее тематичное родство с Сезанном, которое и заставляло говорить о «влияниях», «подражаниях» и т. п.

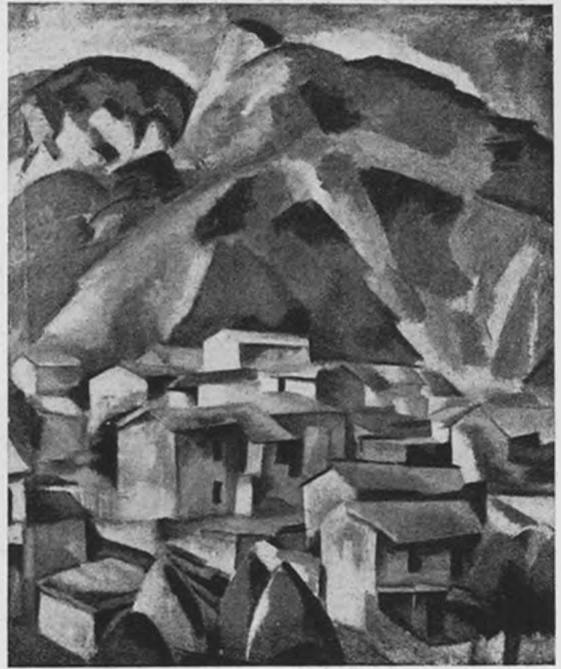
На деле московская живопись только готовилась к овладению Сезанном; долгий период этой подготовки мы назвали бы, пользуясь медицинским термином, «латентным» сроком, периодом «скрытого заболевания» Сезанном. Он отличался у разных мастеров различной продолжительностью; у самого зрелого, Кончаловского, он кончился, кажется, раньше, чем у других. Но не кто иной, как именно



Р. ФАЛЬК

1917

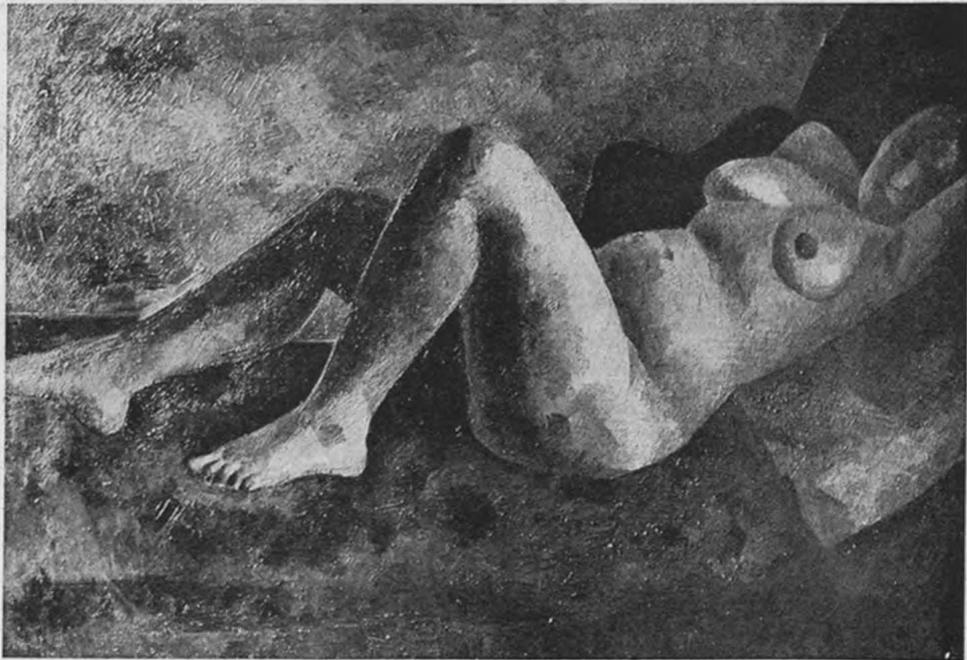
R. Falk



Р. ФАЛЬК

1915

R. Falk



Р. ФАЛЬК

1922

R. Falk



Р. Фальк

1920

R. Falk



Р. Фальк

1922

R. Falk



Р. Фальк

1922

R. Falk

Фальк, вышел из этого периода впервые нашедшим самого себя, и об его сезаннизме можно говорить уже не как о гримировке, а как о вполне подлинном живописном лице. Этот последний период (1920—23) и должен привлечь наше внимание.

Прежние работы художника при всех их индивидуальных чертах не особенно все же резко отклонялись от того, «среднего арифметического», каковым была живописная «манера» всей московской группы. Да, это был тоже «сезаннизм» — но в тех своих ранних, «бубново-валетских» выражениях, которые наполняли выставки этой группы изрядным количеством смеси французского с чистейшим московским.

Фальк несколько менее других повинен в этом смешении, — быть может в силу своей чисто-личной художественной сдержанности и живописной осторожности. Но мы все же уверенно проходим мимо всего периода творчества Фалька, охватывающего годы 1909—1919 потому, что его подготовительный «латентный» период может служить лишь черновым материалом для выявления облика мастера. То был, в конечном счете, период ученичества художника.

С некоторой внешней остановки начинается пора зрелости мастера. На смену прежнему сезаннизму, как использованию отдельных разрозненных приемов письма, приходит сезаннизм, как целостная организация живописного зрения, как система обработки живописного материала. Фальк, вместе со своими современниками, шел ранее по линии наименьшего сопротивления, вводя в свою живопись отдельные «новые» черты фактуры, композиции, цвета и т. д. Ведь и в сезанновской живописи замечали прежде всего ее пресловутую «объемность», к чему соблазняло и знаменитое место из «евангелия от Бернара», говорящее о геометрически-объемных началах живописного выражения. Фальку понадобилось пройти весь путь дифференциации живописного материала, и когда живопись, в итоге этого пути, предстала перед ним в своей последней, лишенной всех литературно-сюжетных наслоений, наготе, — тогда он совсем с иной стороны подошел к познанию и применению этого материала. Не в изгнании сюжета, предмета, изображения, а в утверждении примата цветового начала — система Сезанна, и к этому приходит современная живопись после всех своих аналитических чистилищ.

Начиная с 1920 г., работы Фалька говорят о настойчивых поисках художника именно в этом направлении. Мы видим, как исчезает с его полотен одна за другой черты «детского» сезаннизма и «детской» дифференциации. На их место все настойчивей проникает попытка дать живописную характеристику всего картинного целого через цвет. Все остальные моменты живописного выражения — становятся для него как бы функцией основного начала — цвета.

Пока мы имеем перед собой только первые опис'ы мастера, разработанные именно в таком разрезе. Эти начальные шаги характеризуются на первых порах подходом к цвету, не лишенным, быть может, некоторой прямолинейности

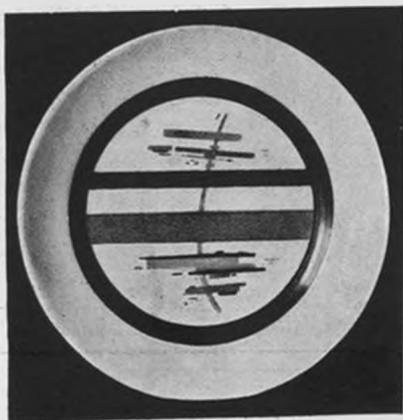
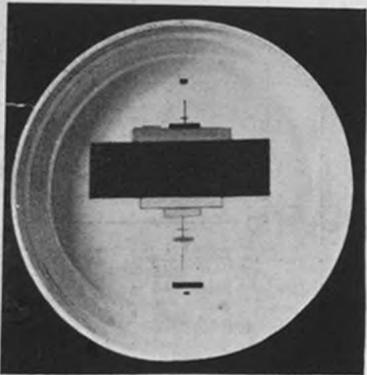
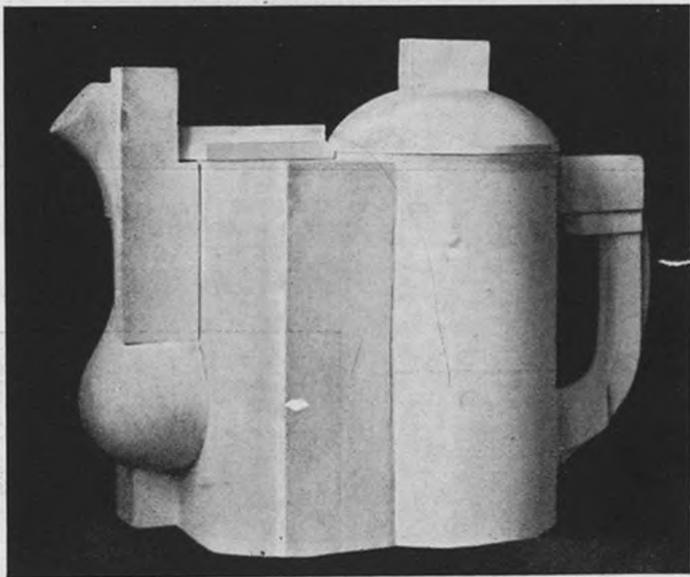
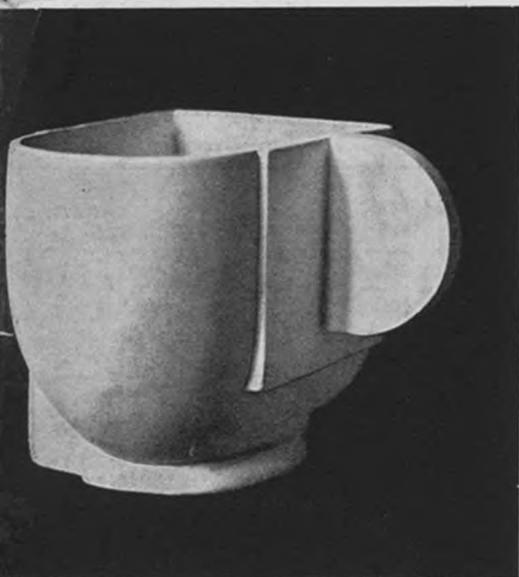
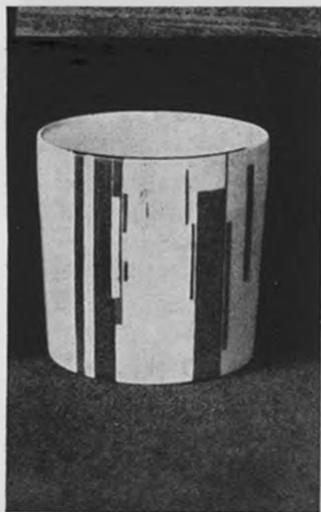
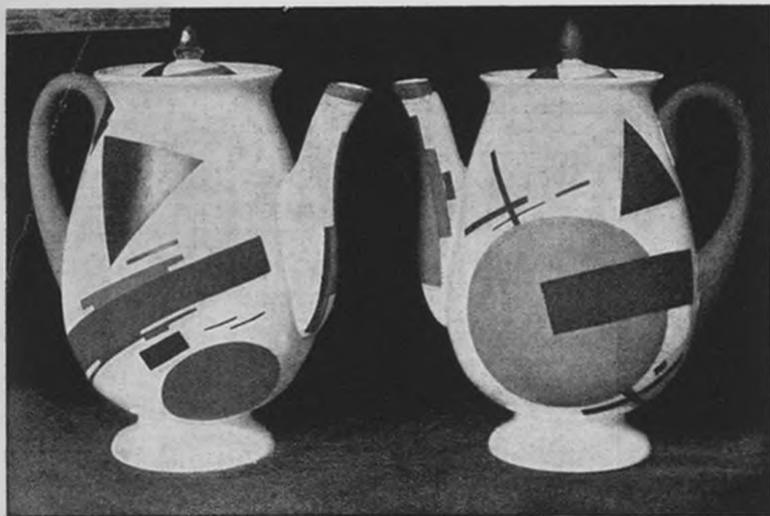
и излишней подчеркнутости... Фальк пытается выразить это свое цветопонимание путем инструментовки картины в определенном основном цвете. Таковы его полотна — «Мебель», «Портрет в белом» (1922), «Красный натюр-морт» (1923). В структуре «Мебели» мы ясно видим, как вся конструкция картины организована исключительно на цветном фундаменте, — как ее композиционно-пространственные, фактурные и, наконец, красочные элементы являются производными от того основного цветового начала, в котором инструментована вся вещь.

Не менее явственна та же черта в «Портрете в белом», где к указанным моментам присоединяется еще и обусловленность освещения цветом, — принцип, прямо противоположный методу импрессионизма. Эта же вещь, вместе с «Мальчиком с бутылкой», говорят о попытке сделать и самую «объемность» функцией цвета, — а «Поясной портрет», на первый взгляд чисто «плоскостной», подходит в упор к этой проблеме, так занимавшей Сезанна, который презрительно называл китайскими картинками «плоские» вещи Гогена.

Уверенность, что именно в этом, быть может, очень общем, но живописцу вполне отчетливо говорящем примате цвета, и заключается самостоятельное существо живописи, которого она тщетно добивалась экспериментами дифференциации, — заставляет Фалька притти к пересмотру прежнего отношения к предмету и сюжету. Здесь мы подходим к огромному явлению в жизни живописной культуры самых последних лет. В работе Фалька оно начинается с того, что из конструкции картины вовсе исчезает сдвиг. И ранее как бы нехотя воспринятый русской живописью и использованный Фальком лишь в качестве композиционного приема, — сдвиг отступает перед восстановленным в своих живописных правах предметом (ср. две работы — *Натурщица* — 1915 г. и *Натурщица* — 1923 г.; вместе с тем, другая «Обнаженная натура» 1922 г. показывает, как сдвиг изменяется художником в чисто предметной композиции).

Легко понять, какое впечатление должен был произвести на поверхностного зрителя этот крутой поворот, с такой поразительной одновременностью и единодушием проделанный всеми крупнейшими художниками «Бубнового Валета». Внешне наиболее заметная черта этой «новой манеры» — ликвидация сдвигов — дала уже основание для суждений о «поправении», регрессе, отказе от «левизны» и т. п. Все эти расплывчатые слова не заслуживали бы, конечно, внимания, если бы за ними не скрывался свой смысл.

Живопись, пройдя путь дифференциации, изгнав сюжет и попытавшись изгнать предмет, — не возвращается теперь вспять по той же линии. В картинах Фалька и его товарищей восстанавливается значение предмета, но предмет фигурирует уже в ином, чисто-живописном смысле, соответствующем требованиям и свойствам живописного материала и приемов его обработки. Путь живописи — не прямая линия, а спираль: горизонтально этот путь проходит теперь через прежние точки, но совсем в иных, по вертикали, плоскостях. За утверждением предмета явственно



Живопись Н. М. Суейма и Н. Г. Чашника
Новые формы К. С. Малевича

Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat

Décor par N. Souline et I. Tchachnik
Formes nouvelles par K. Malévitich



Щекотихина



Щекотихина



Е. Н. Дамько

Е. Данько



Мосягин

Mosyaguine



Е. Н. Дамько

Е. Данько

Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat

намечается ныне возвращение сюжета, — однако отнюдь не в смысле «литературного содержания» картины, как это имело место до процесса дифференциации. Сюжет возвращается как определенный конститутивный момент живописного произведения. Последние работы Фалька отчетливо говорят о приходе сюжета в его живопись и сюжет приходит уже не как чуждая живописному материалу литературная оболочка, — а изнутри, из конструкции самого искусства живописи, из его взаимоотношений с действительностью, — отношений совсем иных, чем отношения литературы, и, кто знает, быть может, гораздо более близких и тесных. Самое образование сюжета происходит, поэтому, по иным законам, установить которые можно лишь рассматривая сюжет как определенный момент работы над живописным материалом. Мы накануне новой сюжетной живописи (как сплошь сюжетен и весь Сезанн), — в этом сущность того поворота, который намечается последними работами московских мастеров.

И Фальк отражает этот момент с особой выразительностью. Говорить об этом явлении детальнее — преждевременно. Но те путевые знаки, которые ныне определяют его работу, сами по себе обещают выход на открытые пространства большой живописи. Не случайно среди этих указующих знаков одним из первых и решающих является — Рембрандт.

V

Остается в самых немногих словах коснуться некоторых чисто индивидуальных особенностей искусства Фалька, не определяемых одними рамками его художественной методологии, — рамками «формальных» моментов, как принято, очень неудачно, выражаться. Уже из предыдущего вполне беглого и эскизного изложения можно заключить, что это искусство — в высшей степени замкнуто, чуждо какой либо расплывчатости и разносторонности, — однообразно в самом строгом и первичном смысле этого слова. Эта очень сдержанная и очень холодная живопись могла бы показаться чужой каждому, кроме самого художника, живописью *an sich*, если бы ее суровейшие внешние ограды не колебались от глухих толчков какой-то внутренней борьбы. Патетика этой живописи менее всего эмоциональна и, одновременно, глубоко-лична и глубоко-человечна. Как ни нейтрализует, как ни абстрагирует Фальк ту видимость, которая фигурирует на его картинах, — мы узнаем в этих последних глаз мастера нашей эпохи, организм восприятия, свойственный современности, — глубоко жизненные черты нынешней художественной культуры и нынешнего творчества.

В этой живописи, повторяем, очень мало эмоционального. И, вместе с тем, как совершенно отлична Фальковская выразительность от выразительности его современников! Мастерство исключительно экономное и столь же исключительно конденсированное в средствах своего выражения, — живопись Фалька менее всего требует от зрителя наслаждения красочным и пространственным богатством видимого.

В этом, и только в этом смысле ей менее всего свойствен мажор. Строя всю свою живописную систему на цвете, Фальк, вместе с тем, совершенно не знает цветистости и красочности, как чужды ему понятия живописного разгула и обилия. Эта очень «нелегкая», в своей прямоте и полном отсутствии ребусного и нарочитого, живопись говорит как будто о той трезвой и почти сверхъестественной сложности, которую всюду встречает и передает мозгу глаз современного человека.

Организм живописного видения Фалька достаточно своеобразен. Между глазом и предметом неизменно находится какая-то особая живописная среда, ощутительно присутствующая в валёрах почти всех его последних полотен. Усложненность этого зрения несколькими планами, — не в обычном зрительно-пространственном смысле, — а в смысле различных степеней напряженности, требующих соответствующей аккомодации зрения, — одна из характерных особенностей живописной «манеры» Фалька.

Абстрагированно-конкретная выразительность Фалька — специфически станковая выразительность, исходящая только из своего материала и не знающая всевозможных вторичных моментов, которыми изобилует живопись его современников, так охотно интерпретировавших мотивы народного искусства, лубка вывески, местного колорита, различнейших живописных течений и манер и т. д. Настроенное на своеобразный живописный драматизм, это искусство органически не приемлет ничего лирического, интимного, «камерного». Его внятный и незапутанный, но крайне сгущенный язык с немалым трудом находит своего слушателя — свое адекватное восприятие. Ван-гоговская борьба осуществляется здесь в проявлениях глубоко скрытых от зрителя, и лицо мастера ни разу не искажается ван-гоговской гримасой боли.

Тем не менее, это лицо, — как бы тщательно ни прятал Фальк свой собственный облик в черный плащ своего «Автопортрета» — в упор глядит на нас с каждой из работ последнего периода. «Необщее выражение» этого лица пусть истолковывается желающими и могущими угадывать. Но предельная четкость живописного рисунка, достигаемая исключительно станковыми средствами, через чисто станковый материал, без какого бы то ни было привлечения графических моментов, — остается для нас самым большим достижением этого живописца.



Сергей Чехонин

Serge Tchekhonine

Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД И ХУДОЖНИКИ

Э. Голлербах



Последнее пятилетие деятельности Государственного Фарфорового Завода связано с созданием нового, своеобразного стиля, порожденного художниками «Чехонинской школы». Для современного русского фарфора характерно возвращение к мотивам национальной кустарной керамики. Сравнивая фарфор Государственного Завода последних лет с народными изделиями из глины, мы замечаем интересную аналогию в пользовании красками. В связи с насаждаемым С. В. Чехониным культом чистого мазка, в современной росписи фарфора наблюдается стремление воспринимать пространство не стереометрически, а исключительно красочно. Роспись разъединяется на отдельные цвета, смешанные краски почти отсутствуют, пуантировка не применяется. На первое место выдвигается проблема красочных форм: цвет берется, как составная часть формы. В этом отношении национальная тенденция русского искусства неожиданно совпадает с ультра-современными тенденциями живописи. «Когда краска достигает насыщенности (полноты), форма достигает совершенства». Этот тезис Сезанна как нельзя лучше выявляется современной росписью фарфора. Фактура, как способ обработки живописных поверхностей, играет в ней первенствующую роль.

После долгого гнета орнаментальных, иллюстрационных и прочих «служебных» заданий, живопись по фарфору вернулась к радостной игре краски. Копирование картин изгнано, повидимому, навсегда; узор подчинен мазку; краска сверкает своей глубиной и прозрачностью.

Современный фарфор свидетельствует о том, что художественное творчество существует для радости, для любования. Наряду с этим, художники-керамисты сумели отразить и быт наших дней: пролетариат в ореоле героизма, пролетарская идеология, ее лозунги и устремления стали доминирующей темой росписи фарфора; в этом смысле можно говорить о появлении особого пролетарского стиля в фарфоре.

В годы тяжелых испытаний Фарфоровый Завод сумел устоять против разрухи, сковавшей деятельность многих других заводов. Ему пришли на помощь художники, не убоившиеся материальных трудностей работы. Совместными усилиями рабочих и художников производительность Завода, сильно понизившаяся в 1919—21 г., с 1922 г. начала неуклонно возрастать.

Вдохновителем и «душой» художественной деятельности Государственного Фарфорового Завода является С. В. Чехонин, приглашенный на Завод в 1917 г. и с тех пор постоянно руководящий живописным отделением.

Первые работы Чехонина, сделанные им для Завода, носили почти исключительно агитационный характер. Из них крупнейшая — юбилейное блюдо, исполненное к 25 октября 1918 г. (герб Р. С. Ф. С. Р. в цветах). По рисункам Чехонина и лично им было расписано множество тарелок с лозунгами и монограммами Р. С. Ф. С. Р., блюда, чашки, сервизы и пр., украшенные многоцветным узором и позолотой. Затем художник перешел к преимущественному изображению цветов и фруктов (чаще всего на тарелках), а затем применил к фарфору свою книжную графику. При этом он сумел приспособить графику к фарфору. В отличие от своих предшественников, также прибегавших к графическим мотивам (Е. Е. Лансере, Воронец и др.), но не умевших применить ее к фарфору, Чехонин сроднил сухие и четкие комбинации blanc et noir с разнообразными формами фарфоровых изделий. Он внес в графику краски и позолоту, но одного этого добавления едва ли было бы достаточно, если бы художнику не удалось связать с фарфором и компоновку своих рисунков, целесообразно трансформировать графику «в пользу» самого материала — фарфора. Прекрасная сосредоточенность, эстетическое чутье, художественный такт, отличающие чехонинскую книжную графику, сказались с новой силой — если не во всех, то в некоторых фарфоровых предметах, расписанных Чехониным.

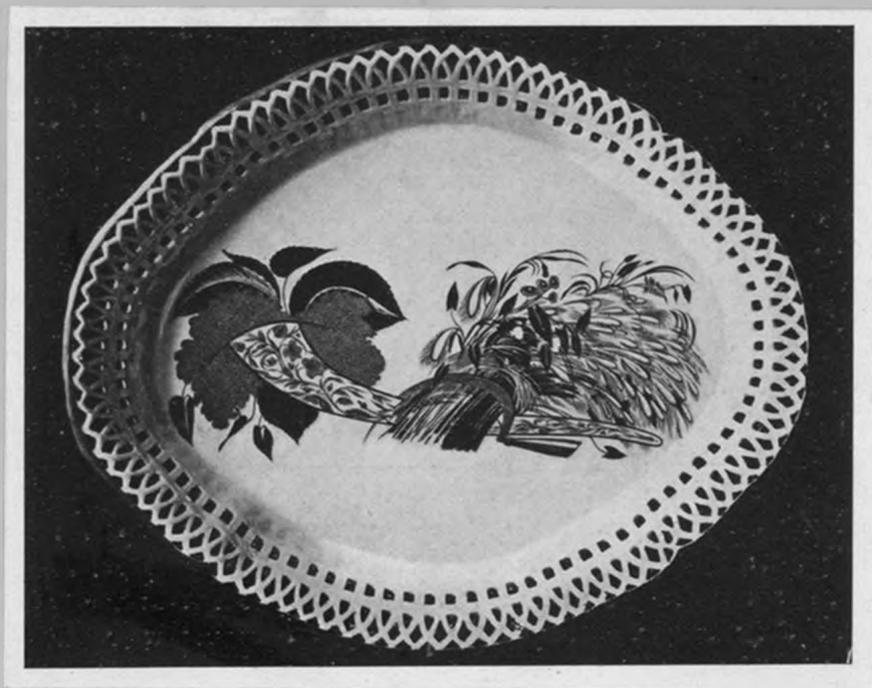
Кроме чисто орнаментальных и аллегорических вещей, по рисунку Чехонина исполнена серия графических портретов В. И. Ленина, Розы Люксембург, К. Либкнехта и большое овальное блюдо с автографами всех виднейших деятелей Октябрьской Революции.

Роспись черной краской представляет собою нередко повторение или варианты книжных работ художника. Применяясь к форме и характеру фарфоровых вещей, он вносит в эти рисунки соответствующие композиционные изменения. Иногда им применяется (как и в книжной графике) вторая краска, чаще всего красная, красновато-коричневая или желтая. Подобная роспись радует глаз благородной скупостью, имеющей свою особую прелесть. Сочетание всего двух красок, — черной и дополнительной, — создает впечатление строгости, спокойствия и простоты. Иногда художник добавляет к ним позолоту, но сдержанно, в небольшом количестве. Из числа таких чисто графических работ Чехонина отметим чашку с изображением обнаженной женщины и красного демона, и с разбросанными черно-золотыми листьями.

Другая чашка — с розой и гвоздикой — исполнена вся целиком черным. Третья — с розой и трагической маской — дает эффектное сочетание черного с золотым — роза написана золотом, а помещенная рядом с ней маска, искаженная ужасом и гневом, образует броское черное пятно. Очарование этих чашек заключается в тонкой игре контрастов — белого и черного.

На всем протяжении русской художественной керамики немного найдется вещей, которые могли бы соперничать с ними в отношении графического изящества и скромной грации рисунка. Недаром они пользуются исключительной популярностью и, выпускаемые заводом в многочисленных копиях, едва успевают удовлетворять спрос.

К работам живописно-графическим принадлежат те рисунки Чехонина, в которых контуры и основные линии исполнены графической манерой, т. е.



*Блюдо из сервиза
по рисунку С. Чехонина*

*Un plat du service
d'après dessin de S. Tchekhonine*

ровными черными штрихами, но весь рисунок раскрашен полихроматически (обычно в манере акварели, не густыми, а прозрачными красками) такова, например, роспись сервиза Grand Hôtel'я. (1922): цветы изображены графически, намечены тонким черным рисунком и затем иллюминированы блеклыми, бледными красками. Тут художник как бы балансирует на границе между живописью и графикой: для живописи это слишком «рисунчато» и безжизненно, для графики слишком жидко и неопределенно, а независимо от того или другого, т. е. как нечто «живописно-графическое», это удачно и своеобразно.

Наконец, к чисто живописным работам относятся вещи, расписанные одними красками без всякого пособия графики. Таких произведений у Чехонина очень много. К ним относится, например, популярная (еще с 1918 г.) тарелка с синим серпом и молотом и разбросанными по всему полю цветами и листочками. Сюда же относится сервиз, исполненный для Наркоминдела — цветы без графики, яркие, сочные, однообразного типа.

Произведения первого и третьего рода преобладают, причем тех и других — приблизительно одинаковое число. Вещей с иллюминированной графикой (вторая категория) гораздо меньше.

В живописи Чехонина нас привлекают две особенности: изящество и продуманность орнамента и широкий размах фантазии. Давнее и прочное пристрастие художника к орнаментальным мотивам укрепилось и «напиталось» изучением восточной керамики, византийских, персидских и кавказских узоров. Испытал он и влияние русского народного творчества: — монастырское искусство, изделия ростовских финифтяников, лубочные картинки — все это цветы, с которых художник собирал, подобно пчеле, сладкий и нежный мед искусства. В поисках орнамента, Чехонин одно время усердно коллекционировал «колокольцовские шали» эпохи Николая I, богатые сложными узорами.

Фантастика Чехонина, иногда жуткая и пугающая («Скорбь», «Голод», «Ужас»), но тем не менее пленительная, раздваивается в своих основных мотивах: в одних вещах проскальзывают футуристические влияния (идушие со стороны французов), в других (чаще) образы, навеянные китайским и японским искусством.

Особняком стоит живопись Щекотихиной. Это явление ярко своеобразное и с точки зрения привычных традиций художественной керамики несколько необычное. Художница намеренно не считается с формой вещей, всегда стремится ее преодолеть, и все же ее работы пленяют смелостью и задором красочных комбинаций.

В отличие от Чехонина, закаленного графика, допускающего (иногда) кое-какие вольности скорее ради отдыха и разнообразия, чем по зову внутренней необходимости, Щекотихина едва ли способна к графической сосредоточенности, к четкой формулировке своих намерений. Она не рисует, не пишет, а именно «малюет», и, глядя на ее работы, видишь перед собою озорного, талантливого маляра, малюющего единственно во имя самодовлеющей красоты красок. Живопись Щекотихиной вызывает смешанные слуховые ассоциации, дает иллюзию деревенской песни, частушки пасхального перезвона колоколов, веселых переборов гармошки, ауканья и перебранки.

Сюжеты ее работ навеяны Рерихом, Кустодиевым, Петровым-Водкиным и отчасти Рябушкиным (последнего периода), но обработаны самостоятельно, с уклоном к футуристическому «разложению на плоскости». Отметим среди многочислен-

ных произведений Щекотихиной чашку «Чаепитие» (1919), тарелку «Братание русского с немцем» (1920), овальный лоток «Матрос с трубкой» (1920). Богато разрисована чашка «Деревня» (1922), где наряду с пестрыми красками обильно применена золотая цировка.

Интересно задумана чашка «Красный лик», на ней изображено подобие иконы, по сторонам которой расположены головы молящихся крестьян; здесь улавливается как бы преобразование низшей формы религиозности, которой революция дала новое содержание и новое направление.

Из числа агитационных работ назовем овальный поднос «Социализм» (1920) с девизами «Современная революционная мысль — это социализм, религия человека, религия земная, безнебесная». На этом подносе в двух круглых медальонах изображены группы революционных типов и сами буквы также сложены из фигур, деревьев и пр.

Своеобразно расписано блюдо «1-ое мая в Петрограде» (1921): матрос с девицей гуляют по набережной Невы; биржа, ростральные колонны, дома и река — все это размещено в одной плоскости, с нарочитым игнорированием перспективы. Красивыми контрастами отличаются «кобальтовые» тарелки Щекотихиной, т. е. тарелки, покрытые темно-синей краской, расположенной в глазури одиночными пятнами или, наоборот, заливающей всю тарелку, оставляя белыми небольшие участки. Эти белые пятна Щекотихина обычно заполняет черными или пестрыми цветами. Синие пятна на белой тарелке также превращаются у нее в причудливые фрукты, различные фигуры, иногда посуду, причем всюду применена позолота. Ряд таких тарелок исполнен художницей в 1920 и 1921 гг. Блестящие резкие краски, узоры, изломы объединены в ее работах смелой, остроумной композицией.

Совсем иной облик имеет творчество М. М. Адамовича. В нем можно различить два периода: в первом преобладают классические мотивы, античные руины, старинные памятники, иногда виды Петербурга, слегка стилизованные в том же классическом стиле. Обычно все эти пейзажи написаны одной краской, в тоне красновато-коричневом, синевато-зеленом или сером, и в этой скупой одноцветности есть благородная простота и строгое спокойствие, присущие античному искусству. Архитектурные мотивы Адамовича явно навеяны Гюбером Робером, Панини и особенно Пиранези, есть в них нечто и от наших скульпторов-классицистов — Козловского, Мартоса и др.; но в изящных композициях Адамовича нет рабского подражания, слепого копирования; они достаточно самостоятельны, в них чувствуется искренняя «убежденность», а не на прокат взятая «манера». Этот период творчества Адамовича был непродолжителен (1918—19). Вступив в 1919 г. в Красную Армию, художник заинтересовался революционными мотивами и стал украшать фарфор почти исключительно лозунгами, достигая в некоторых случаях яркого декоративного эффекта. Очень удачна, например,

его «красноармейская тарелка» с красной пентаграммой, буквами Р. С. Ф. С. Р. и золотыми сельско-хозяйственными орудиями, расположенными по кобальтовому борту тарелки. К этой группе работ относится и тарелка «Капитал» (фабрика и рабочий), расписанная золотом, черной и красной красками. Художник исполнил также несколько чашек, украшенных цветами, и чашку с портретом Ленина (по рисунку Нат. Альтмана).

Иногда Адамович все же возвращается к своей прежней манере, и в его бытовых, красноармейских сценах проглядывают черты классического пейзажа. Таков рисунок чашки «Ночь в обозе» (красноармейцы на азиатской границе России, судя по верблюду), «Доброволец» (у костра) и др. Эта роспись исполнена, подобно ранним вещам, одноцветно, в красновато-коричневом тоне.

В монотонной манере написаны и пейзажи художницы Фрезе (синевато-зеленые виды Москвы). Однако, чаще ее фарфор расписан цветами.

Скульптурные произведения Фарфорового Завода исполнены (большая часть) талантливо Н. Я. Данько. В них много живого, зоркого чувства быта («Миллионерка», «Рабочий», «Красноармеец», «Работница, вышивающая знамя»). Раскраска этих фигурок, трубок, чернильниц, шахмат, кружек, горчицниц и пр. принадлежит художнице Е. Я. Данько. Несовершенство отдельных красок, зависящее в наши дни от чисто технических недочетов производства, сказывается иной раз и в этих работах. Но самый выбор тонов и комбинация красочных пятен удаются Е. Данько превосходно. Кружки «Молоко», «Славянка», «Сахар медович», «Чай», чернильница «Жница», горчицница «Старуха», статуэтка Нижинского и целый ряд бытовых, революционных статуэток радуют глаз яркой, сочной раскраской, не заглушающей чисто «материальной» прелести фарфора, но, напротив, подчеркивающей ее. Работы эти относятся к 1920—22 гг.

Талантливо исполнены некоторые статуэтки Брускетти-Митрохиной (напр., «Буржуазка») раскраска их не всегда тщательна.

Свое «лицо», своя манера есть у Кобылецкой. Правда, темы ее иногда искусственны и надуманны, напр., блюдо с газетами, на котором добросовестно зарегистрирована почти вся петербургская периодическая пресса. Не всегда удачны девизы, избираемые художницей. Это замечание относится не к политическим лозунгам, продиктованным насущными агитационными целями, зависящими от политической конъюнктуры, а к сентенциям азбучного характера, напр., «искусство есть одно из средств единения людей» (на чайнике). Подобный лозунг является для друзей искусства самоочевидной истиной, для тех же, кто искусству чужд, он мало убедителен. Убедительность художественного предмета должна заключаться в его прямом эстетическом воздействии на зрителя, в опыте непосредственного восприятия. И Кобылецкая достигает этого хотя бы в упомянутом случае — не надписью, «украшающей» чайник, а нарядностью кобальтовых пятен, превращенных в фантастические цветы.

Замечательна по тонкости техники роспись чашки с лозунгом «Ум не терпит неволи», но, конечно, и здесь цветы, перевитые лентой, ничуть не выигрывают от соседства с «глубокомысленным» афоризмом. К «живописи с комментариями» относится блюдо «Упущение времени — смерти безвозвратной подобно» (на фоне — горы и здания). На другом блюде надпись — «Дух разрушающий есть созидающий дух», изображены два города — один в русском стиле, другой современного фабричного типа, под ними пожар, над ними разрыв артиллерийского снаряда. В декоративном смысле удачна тарелка, исполненная к VIII Съезду Советов: разорвавшаяся бомба, образовавшая при разрыве пятилучевую звезду. Основное пятно тарелки красиво контрастирует с кобальтовым бортом, покрытым серебряной надписью.

Такая же тарелка с кобальтовым бортом была исполнена Кобылецкой по заказу Государственного Издательства; на ней изображена открытая книга («История Октябрьской Революции 1917 г.») и золотые серп и молот.

Есть у Кобылецкой несколько работ исторического характера — портреты Желябова, Каляева, декабристов (на тарелках).

Реже встречаются у Кобылецкой «бессюжетные» вещи, например, блюдо с разбросанными по нему листьями с надписью «Петроград 1921».

Худ. М. Лебедевой дается иногда остроумное сочетание жанрового типа и символики. Таков ее «Телефонист» (блюдо 1920 г.), красноармеец, говорящий по телефону и связанный сетью вьющихся проводов с окружающим его городом. На другом блюде в центре нарисован город, по бортам люди, поющие интернационал. Менее удачна тарелка «Орфей в лесу, окруженный зверьями», и совсем непривлекателен лоток с рыбой на фоне голубого треугольника. Повидимому, это должно изображать революцию, разрывающую сети рабства.

Р. Ф. Вильде исполнено не мало вещей с лозунгами: «Спасти Революцию, помочь голодающим», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», «Труд свалил капитал и просвещение завершит победу» «профессиональное образование — условие организации труда», «коммунистическое просвещение — экономическое возрождение», красное знамя с надписью «победа трудящихся» и пр.

Худ. Ивашинцевой расписан ряд чашек, тарелок и блюдец, преимущественно цветами и фруктами. Для ее манеры характерен размашистый, крупный мазок, сильный колорит. Исключение составляет блюдо «Жийца» (1919), исполненное в бледных, мягких тонах.

В произведениях Б. С. Радониц обнаруживается влияние Чехонина. Ей принадлежит превосходный сервиз *tête à tête* (мелкие листья черные с золотом, между ними крупные цветы и птицы), блюдо Россия (1921) и курьезный поднос (1921), на котором кроме вензелей Р.С.Ф.С.Р. изображен рог изобилия и благоуханные цветы, с надписью на каждом: «Чека», «Исполком», «Компрос», «Всеобуч», «Домкомбед», «Совнарком», «Цик».

Кроме постоянных художников, работающих на Заводе, к делу привлечены и художники, лично не пишущие по фарфору. Вещи расписываются по их эскизам копиистами. Так исполнен ряд вещей по рисункам Добужинского. Очень изящны его силуэты, приобретающие какую-то сугубую четкость и грацию на глянцево-белом, холодном фоне фарфора. С таким же успехом применены к фарфору и некоторые силуэты Нарбута. По эскизам Добужинского исполнены так же тарелки с пейзажами (сепия), театральные типы, «Король Лир», «Корделия» и др. По рисунку П. В. Кузнецова расписан киноварно-красный сервиз, с крупными примитивными цветами. На тарелках Вычегжанина красуются чаще всего клоуны и балерины. Заняты три чашечки по эскизам В. Кандицкого.

В последнее время к деятельности Фарфорового Завода привлечен ряд новых художников, в частности супрематисты (с К. Малевичем во главе). Они не ограничиваются применением супрематистской живописи к росписи старого фарфора, но создают также и новые формы вещей, с целью связать живопись и форму в одно художественное целое.

Мы обозрели главнейшие художественные произведения, исполненные на Фарфоровом Заводе за последние годы. Их стилистическое своеобразие особенно ярко бросается в глаза при сравнении со старым фарфором, рядом с которым помещены некоторые современные изделия в Музее Фарфорового Завода. Правдивое отражение революционного быта, преобладание восточного влияния в орнаментации наряду с подлинным (не сусально-пряничным) выражением национального русского стиля, красочная ярь, грубоватая, но броская и звонкая — составляют типичные черты современного художественного фарфора. Живая действительность вновь нашла себе место в произведениях керамики. В области декоративной также завоевано новое содержание. Много внимания уделено скульптуре. Весьма интересны новые работы Матвеева.

Будем надеяться, что, с постепенным удешевлением материалов и производства, изделия Фарфорового Завода станут доступны самому широкому кругу покупателей. Возрождение русской художественной промышленности не за горами и, если в трудные годы нужды и лишений художники-керамисты сумели создать столько исключительно талантливых и оригинальных произведений, то, несомненно, с улучшением общих условий художественного труда мы вправе ожидать от них еще более высоких и совершенных достижений.



Сергей Чехонин

Serge Tchekhonine

*Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat*

ФРЕСКИ ДМИТРОВСКОГО СОБОРА ВО ВЛАДИМИРЕ

Игорь Грабарь



Летом 1843 г. в Дмитровском соборе во Владимире шла энергичная работа по подготовке стен к росписи. Епархиальное начальство предписало строительной комиссии «старую штукатурку в алтаре, церкви и на хорах во всех местах отбить, неровные камни, где нужно, обтесать и все стены перетереть, как нужно под росписание»². Подготовка стен производилась путем неистовойковки, при чем «выковывали стены так усердно, что даже белый камень большими штуками откалывался»³. Таким диким, чудовищным по своему вандализму способом были безвозвратно погублены древние фрески, покрывавшие все стены храма. 30 сентября комиссия уже доносила, что «внутренние стены собора все сверху до низу окованы гладко, протерты алебастром, расписаны иконографическим писанием маслом на шпаклевке из ералева грунта с мелом»⁴.

И только благодаря счастливой случайности и вмешательству влиятельного и культурного лица, уцелела при этом небольшая часть росписи на сводах большого и малого коробовых сводов, под хорами, с изображением различных эпизодов «Страшного Суда».

Обнаруженные 30 июня 1843 г. под двумя слоями штукатурки фрески эти заинтересовали архиепископа Парфения, который донес об открытии синоду, препроводив одновременно и рисунки с них. С своей стороны и губернатор представил о том министру внутренних дел, по докладу которого Николай I приказал «командировать живописца для восстановления живописи, если возможно, в прежнем виде»⁵. Во Владимир был послан известный археолог и художник Солицев, предоставивший работу по расчистке фресок, их частичному исправлению и поновлению иконописцу Михаилу Сафонову.

¹ Настоящий очерк — одна из глав книги того же названия, приготовленной автором к печати еще в 1919 г. и не выпущенной им в свет только в силу тогдашней типографской разрухи. Надеюсь издать этот труд в самом близком будущем, автор считает возможным теперь же познакомить читателя, интересующегося памятниками древней живописи, с некоторыми выводами, взятыми из заключительной главы его исследования, а также с рядом воспроизведений различных деталей новооткрытого фрескового цикла.

² В. В. Касаткин. «Дмитриевский собор в губ. гор. Владимире». Владимир, 1914, стр. 23.

³ Там же, стр. 22.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 24.

15 февраля 1847 г. Парфений доносил синоду, что «по наставлению академика Солнцева Сафонов в скором времени означенные картины исправил»¹.

В таком виде фрески просуществовали до 1890 годов, когда их, в виду обнаружения трещин, вновь исправили и частью еще раз переписали. Обследование их, произведенное летом 1918 г. Всероссийской Комиссией по сохранению и раскрытию памятников живописи, показало, что трещины, пугавшие реставраторов 1840 и 1890 гг., никакой опасности не представляют, напротив же того, последняя чинка их, с применением недопустимого в древних памятниках цемента, является крайне опасной для целостности живописи и должна быть немедленно удалена, ибо только этим путем может быть устранено разъедающее действие цемента на окружающие краски.

Когда стенопись была освобождена от слоев копоти, грязи и позднейших прописей, то открывшаяся под ними живопись оказалась столь необычайной по своему высокому мастерству и художественному значению, что трудно подыскать ей равноценную параллель даже среди лучших византийских фресковых росписей Греции и Италии той же эпохи, известных нам до сего времени.

Из сложной композиции Страшного Суда уцелело только несколько изображений в западной части храма: 12 апостолов на престолах, с доносящими ангелами позади них — на главном коробовом своде, у входа, под хорами, и сцены рая — на малом южном коробовом своде, под теми же хорами.

Роспись исполнена в 1196—1197 гг. артелью живописцев, во главе которой стоял византийский мастер исключительного таланта и огромного художественного опыта. Как водится обычно при артельной работе, он писал наиболее сложные, трудные и ответственные части, и, конечно, ему же принадлежит общая концепция большинства отдельных частей целой сюиты и установление основной красочной гаммы. По всей площади малого коробового свода нет нигде следов шпательной припайки не только внизу, но и вверху, где это было бы нетрудно сделать по контуру орнаментальной полосы, из чего следует, что весь малый свод был расписан сразу, в течение двух суток. Если вверху большого свода также не было спайки, то для осуществления столь сложной работы главный мастер должен был иметь по крайней мере одного опытного помощника, который исполнил бы работу на южном склоне, в то время, как сам мастер работал на северном. Кто этот помощник, тоже византиец или русский? Мы полагаем, что он русский, выучившийся живописи либо у этого же мастера, либо у другого византийца, которых в то время было не мало на Руси.

Нет никаких оснований сомневаться в том, что в конце XII века могли быть здесь и свои, русские мастера. Они не только могли уже быть, — они должны были быть. В самом деле, в течение двух, если не трех столетий повсеместно

¹ Там же.



*Страшный Суд
Северная сторона коробового свода
Голова ангела*

*Фрески Дмитровского Собора во Владимире
Fresques du cathédrale Dmitrovsky à Vladimir*

*Le jugement dernier
Côté nord de la voûte en anse de panier
Tête d'ange*



Страшный Суд. Деталь: Головы ангелов

Le jugement dernier. Détail: Têtes d'anges



Страшный Суд. Головы ангелов

Le jugement dernier. Têtes d'anges

Фреска Дмитровского Собора во Владимире
Fresques du cathédrale Dmitrovsky à Vladimir

строились храмы, которые расписывались фресками и украшались иконами, — неужели столь долгий период непрерывной художественной культуры — пусть насаждаемой и питаемой извне — недостаточен, чтобы привести к образованию не только единичных художников, но и целых кадров их, целых мастерских, и, быть может, — не будем и этого пугаться — даже различных художественных направлений и школ?

В частности, по поводу Ростовско-Суздальской области надо отметить, что общепринятая до недавнего времени в русской историографии упрощенная схема, по которой Юрий Долгорукий и Андрей Боголюбский насаждали вывезенную ими из Киева культуру на пустом и чуть ли не безлюдном месте, в настоящее время решительно отвергается новейшими историками. Вот что говорит такой вдумчивый исследователь процесса образования великорусского государства, как А. Е. Пресняков: «Представление о крайней элементарности культурного состояния Ростовской земли в XII в. основано не на каких-либо положительных данных, а главным образом на скудости сведений о ее внутренней жизни и состоянии в наших источниках. Историк часто бывает трудно выдержать на деле старую истину, что нельзя отсутствие известий принимать за отсутствие «исторической жизни». Впрочем, при несколько пристальном и свободном от предвзятости внимании к тем скудным чертам, какими отразилось в наших источниках состояние Ростовского Поволжья до Юрия Долгорукого, при Юрии и при Андрее Боголюбском, придется сказать, что они противоречат обычному представлению о ней. К тому же черты эти отмечены, с достаточной определенностью, в трудах В. И. Сергеевича и Н. П. Кондакова. Разве не наталкивает на сомнение уже то соображение, что само утверждение в данной области прочной и преемственной княжеской власти должно служить для историка признаком крупных успехов предыдущей колонизации и организации местного быта, что общество — не только в Киевской Руси, но всегда и всюду старше своего князя?»¹

Совершенно очевидно, что такие несравненные художественные создания, такие жемчужины зодчества, как храм Покрова на Нерли и Дмитровский собор, не могли возникнуть среди культурной пустыни. Никакие выписные из-за моря мастера не могли одни, без помощи теплившейся здесь художественной культуры, организовать и пустить в ход на таком пустыре все те сложные технические мастерские, которые нужны были для изготовления каменных ковров этих храмов, для золочения стен и куполов, для фресковых росписей, писания икон, обработки драгоценной утвари, — словом всего того богатства, которым отличался, судя по летописи, Владимирский Успенский собор Андрея Боголюбского².

К концу XII века, конечно, было уже не мало русских мастеров, достаточно умелых и опытных, и, как знать, не придется ли со временем многое из того,

¹ А. Е. Пресняков. Образование великорусского государства. Пггр. 1918. Стр. 29.

² Полн. Собр. Русск. Летоп. т. II. Спб. 1908 г., изд. 2-е, стр. 582.

что нам еще сегодня кажется сделанным в Византии или, в крайнем случае, в России византийцами, приписать их русским ученикам. Уже сейчас мы решительно готовы сделать это по отношению к фрескам Спаса Нередицы в Новгороде, особенно после открытия их прообраза — фресок Дмитровского собора. Что же касается этих последних, то их нерусское происхождение — по крайней мере в главной части — для нас вне всяких сомнений. Это — слишком царственное искусство, слишком властное, без малейшего привкуса немудреной провинциальной изобретательности. От этих фресок веет художественной мудростью, накопленной веками: они не глухой отголосок далеких столичных образцов, не сотая реплика, механически и бездушно переводимая по истрепанным прорисям, они сами — столичное и первичное искусство. Конечно, прототип композиции теряется где-то в глубине веков и в этом смысле они не первичны, но такова уже природа византийского искусства, что оно от поры до времени намечало известные схемы, постепенно узаконявшиеся преданием и без конца повторявшиеся несколькими поколениями художников. Среди длинного ряда таких безличных повторений то тут, то там исключительный талант создавал произведения сверхающей красоты, которые заставляют забыть существование прототипа. Забываешь о нем и перед фресками Дмитровского собора.

Византийское искусство слишком недавно стало предметом научного исследования, и мы все еще мало знаем о жизни и творчестве отдельных мастеров. Как известно, почти все русские митрополиты до-монгольского периода, именно 19 из общего числа 21, были греками, присылавшимися из Константинополя патриархом¹. Эти греки привозили с собой много соотечественников и в том числе всевозможных мастеров. Можно ли думать, что среди них были и первоклассные художники и был ли расчет великому мастеру, автору Дмитровских фресок, менять родной Константинополь на далекую северную страну? Не надо забывать, что художники во все времена, а особенно в средние века и в эпоху Возрождения, отличались большой подвижностью и склонностью к поискам счастья в чужих странах. Вспомним постоянные переезды готических зодчих и позднее мастеров Возрождения по Европе, в Россию и Индию. Да и Константинополь не был родиной большинства византийских художников, стягивавшихся сюда из далеких окраин Империи. К тому же к концу XII века в самом Константинополе лихорадочная художественная деятельность предыдущей эпохи замирает, и часть мастеров вместе с последними Комнинами перебирается в Трапезунд, обстановка, при которой отъезд в чужие края становится еще понятнее и, быть может, превращается в необходимость.

Есть еще одно обстоятельство, облегчавшее князю Всеволоду возможность получить во Владимир одного из лучших константинопольских мастеров. Мать

¹ Е. Голубинский. История Русской Церкви, т. I. 1-я половина тома. М. 1931, изд. 2-е, стр. 273, 285.

Всеволода была византийской принцессой и, конечно, легко могла, благодаря своим придворным связям, помочь в этом сыну, которого она воспитывала в Византии.

Наконец, есть и прямое указание, что Всеволод, при создании Дмитровского храма, посылал своих людей в Салоники. Летопись говорит, что привезли оттуда во Владимир гробовую доску св. Дмитрия Солунского, поставленную князем в Дмитровский собор, и, хотя ничего не упоминает о прибывших мастерах, но едва ли можно сомневаться в том, что Всеволодовы послы имели поручения, касавшиеся и художественного убранства строившегося Владимирского храма ¹.

Но наиболее непреложное доказательство византийского происхождения автора фресок дает их стилистический разбор, определяющий одновременно и эпоху, их создавшую, независимо от чисто летописных справок. Весь стиль Дмитровских фресок определенно и ясно говорит, что мы имеем дело с типичным византийским искусством эпохи Комнинов. Об этом прежде всего свидетельствует чисто реалистическая трактовка всех композиций.

Утверждение Н. П. Кондакова, что византийское искусство не индивидуализирует лиц и по существу все они могут быть сведены к трем типам — ангельскому, пророческому и апостольскому, — верно только по отношению к искусству до конца IX века, начиная же с эпохи Македонской и Комниновской династий, как совершенно верно было указано Дилем, произошел, под влиянием различных причин, решительный поворот в сторону портретной трактовки голов с определенным уклоном к чисто бытовым и современным чертам, особенно в костюмах и аксессуарах. «На ряду с пророками и апостолами, одетыми на античный лад, мы видим епископов в облачениях XI века, мучеников в одеяниях дворцовых сановников. С греческими типами перемешиваются типы новые и характерные, с длинными черными волосами, ниспадающими до плеч, с остроконечными бородами, с миндалевидными глазами, укрытыми под густыми бровями, с сильно изогнутым носом. Эти новые черты, ничем не обязанные античности, обнаруживают более живую заботу о правде, более проникновенное наблюдение природы, да и на самом деле они выхвачены из действительности» ².

Эта характеристика византийского искусства XI—XII вв. от слова до слова применима к Дмитровским фрескам. Действительно, на ряду с античными тогами апостолов мы видим такие явно бытовые, современные художнику византийские костюмы, как одежды знатных дам в фреске «Введение праведных жен в рай»; с греческими типами некоторых ангельских голов перемешиваются головы горбоносых восточных людей.

Еще более подходит к Дмитровским фрескам та характеристика новых красочных исканий в византийских мозаиках эпохи Македонской династии, которую дает Диль. В период первого золотого века, в эпоху Юстиниана, драпировки

¹ Иван Сахаров. Исследования о русском иконописании, книжка 2-я. Спб. 1849, стр. 46.

² Diehl Manuel d'art byzantin. Pa . 1910, p. 383.

мозаик обычно однотонны — белого цвета. Во втором золотом веке они разноцветны: хитон светлее, гиматий темнее. Тело, трактовавшееся ранее в темно-коричневых тонах, теперь очень цветисто: начиная с XI века появляются мягкие «зеленые тени, переходящие в серовато-голубоватые оттенки»¹.

Последние слова как будто написаны перед сонмом ангелов в Дмитровском соборе, до такой степени они точно формулируют живопись этих голов.

Но особенно поразительно тяготение автора фресок к портрету, черта, являющаяся своего рода паспортной приметой искусства Комниновской династии. По наблюдениям Диля, уклон в сторону портрета, обозначившийся уже в начале Македонской эпохи, с течением времени определяется все яснее и достиг высшего развития при Комнилах, в XII веке. Так, в начале XI века в мозаиках Фокидского монастыря св. Луки, портретными чертами наделены главным образом те святые, которые были почти современниками художника, — св. Никон и особенно Лука Эладский (Гурникиот). Новые черты выступают еще ярче в мозаиках Неа Мони в Хиосе, середины XI века, и особенно определенно в мозаиках церкви в Дафии, близ Афин, конца XI века². Но наиболее ярко выраженным портретным характером среди всех открытых до сих пор мозаик и стенописей отличаются головы фресок Дмитровского собора. Это не просто головы апостолов Павла, Матфея, Луки, — это головы в общем типе соответствующих апостолов, но индивидуализированные, выхваченные из жизни, списанные с натуры. Не надо, конечно, представлять себе, что перед художником непременно позировали натурщики: он не только не писал их непосредственно с живых оригиналов, что по условиям фресковой живописи невыполнимо, но он едва ли даже пользовался во время работы рисунками, сделанными с нужных ему натурщиков. Его натурщики были не здесь, во Владимире, а там, в Салониках, в Византии, где он их в свое время наблюдал и изучал. Это та пестрая толпа разного звания греков и еще больше иноплеменников, — сирийцев, персов, армян, славян, арабов, которыми в XII веке была наводнена уже тогда международная Византия.

Для того, чтобы вдали от всего этого пестрого живописного мира воссоздать столь яркую его картину и дать при этом не общие типы, не приблизительные схемы, а уверенно сделанные, убедительные портреты, — нужна была поистине огромная сила творческого воображения, надо было обладать исключительным художественным колдовством, той таинственной магией вызывать перед своим взором далекие образы и исчезнувшие видения, которой наделены только величайшие чародеи искусства.

Существуют ли где-либо фрески, современные Дмитровским и близкие к ним? Современные — да, близкие по сюжетам, как мы видели, также есть,

¹ Ibid 500.

² Ibid. 384, 478, 501.



Авраам, Исаак и Иаков
Деталь композиции: „Ломо Авраамово“

Abraham, Isaac et Jacob
Detail du tableau: „Sein d'Abraham“



Ап. Петр, ведущий праведных жен в рай
Деталь: Праведные жены

L'apôtre Pierre, menant les
bienheureuses au paradis

Фрески Дмитровского Собора во Владимире
Fresques du cathédrale Dmitrovsky à Vladimir



Страшный Суд
Голова апостола Павла

Фрески Дмитровского Собора во Владимире
Fresques du cathédrale Dmitrovsky à Vladimir

Le jugement dernier
Tête d'apôtre Paul

и даже не мало, но нигде, ни на территории древней Византии, ни в странах, наследовавших ее властное культурное и художественное влияние, до сих пор не открыто стенописей, которые можно было бы поставить, по их высокому удельному весу, на ряду с Дмитриевскими¹. Не может быть, чтобы в самой Византии не было некогда по крайней мере таких же или еще более совершенных фресок, быть может их вскоре удастся где-нибудь открыть, но до сегодняшнего дня они нам еще неизвестны.

Итак, главный мастер Дмитриевских фресок был византиец, — в этом не может быть никаких сомнений. Но, как мы видели, он работал не один, а имел по меньшей мере одного ответственного помощника, который, по нашему глубокому убеждению, был русский.

В том, что он русский, нас убеждает его постоянное тяготение к орнаментальным приемам, к дробной росписи, к превращению даже наблюдаемых в жизни морщин в род завитков, которые из глубины его национального духа приводили его к решениям, мыслимым для историка искусства, только в разрезе значительно более позднего художественного миропонимания. Так предвкусать, так «ясновидеть» грядущий стиль, тот художественный язык, на котором заговорят только на Руси и только через 50—100 лет, мог один лишь русский.

Кроме этого главного русского помощника у великого византийца было еще несколько подручных мастеров, помогавших в разных местах росписи и оставлявших здесь следы своего скромного умения. До сих пор мы знаем еще слишком мало фресок конца XII века как в Византии и Италии, так и в России, но хотелось бы думать, что с великим мастером фресок Дмитриевского собора нам еще придется встретиться на стенах одного из храмов, ожидающих очередного раскрытия.

¹ Опубликованные П. П. Покрышкиным фрески Великой Студеницкой церкви в Сербии, исполненные около 1190 года, почти современны Дмитриевским. Виденные нами фотографии и особенно акварельные копии художника В. Щербакова, любезно предоставленные нам Н. И. Лихачевым, обнаруживают родство эпохи и некоторых приемов письма, но все же и эти фрески, не исключая и лучших из них, таких, как фигура Иоанна Предтечи, значительно ниже Дмитриевских по всему художественному облику и творческому темпераменту (П. Покрышкин. Православная церковная архитектура XII—XVII стол. в нынешнем Сербском королевстве. Спб. 1906).

МОНТАЖ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК В МОСКВЕ

Борис Лопатинский



оживление, которое царило за годы Революции на театре, чрезвычайно показательно и важно, но главное значение этого оживления всетаки сказалось не в режиссерской части постановок, несмотря на то, что театр выдвинул целый ряд опытных и острых работников в этой области. Наши театры не создали революционного репертуара и не имеют сдвига в сторону пролетаризации своей аудитории. И репертуар, и зрители — почти прежние.

Несмотря на то, что мы имеем в Москве свой «Театр Революции», самый подход к теме и способы ее разрешения только продолжают ту традицию обновления театрального действия, которая была поставлена в порядок дня Художественным Театром еще в начале XX столетия. Таиров, Мейерхольд и др. театральные работники только заканчивали ход развития по ранее расставленным вехам.

И как раньше интерес к русской театральной постановке за границей измерялся всегда не столь интересом к самому содержанию постановки, ее режиссерскому и актерскому выражению, сколь внешности ее, к ее декоративному оформлению, так и теперь ударный пункт сосредоточения интереса остается прежним. Дягилевский балет в Париже всегда брал европейскую публику новизной и интересом именно декоративной стороны своих постановок. И ныне опыт поездки Камерного театра в Париж с полной ясностью доказал, что Европу интересует внешность нашего театрального оформления бесконечно больше, чем наши режиссерские ухищрения. Несмотря на несомненный провал сценического толкования Федры и Жирофле, интерес к монтажу этих постановок был чрезвычайно велик, и недаром все французские художники, которые присутствовали на постановках Камерного, отпелись к художественным достижениям театра с величайшим вниманием и восторгом. В этом отношении мы действительно оказались впереди Европы. И как раньше декорации Бакста, Гончаровой и др. служили образцом для подражания Европе, так и теперь наши последние достижения в области монтажа послужат новым толчком к обновлению Европейского театра.

Я не хочу сказать, что наша внутренняя работа над актером и освобождение театрального действия от ложных трафаретов прошли бесплодно и не имеют



Московский Художественный Театр
„Периколла“. Художник П. Комчаловский

Théâtre Artistique de Moscou
„La Périchole“, peintre P. Kontchalovsky

важного значения, но для меня несомненно, что главные достижения русского театра за последние годы сосредоточены именно в области монтажа. Здесь мы действительно за это время проделали великую освободительную работу и расчистили дорогу для новых мастеров сцены (актеров и режиссеров), которые сумеют понять смысл происшедшего сдвига и использовать его для построения настоящего современного сценического действия. До сего времени я не знаю ни одной театральной постановки у нас, которая хоть приблизительно сумела бы использовать в смысле постановочной обработки те невероятные возможности, которые предоставляются ей новым театральным монтажом, выработанным художником. Художники в театре, как это ни странно, далеко опередили, в смысле разрешения их задачи, прямых работников сцены — актера и режиссера.

На беглый взгляд случайного наблюдателя может казаться, что работа над декоративной частью театрального монтажа происходит в России какими-то скачками, вне связи с прошлым. Может казаться, что здесь нет органического правомерного развития идей театральной декорации, а только следы борьбы за новую выдумку со стороны отдельных художников.

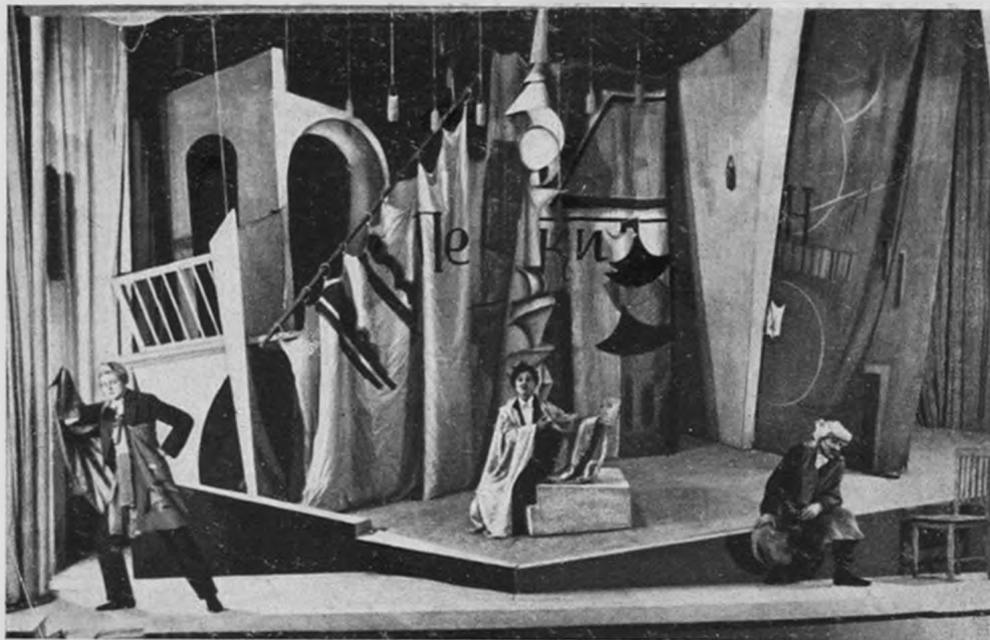
На самом деле это не так. Мы с необычайной легкостью можем дойти до истоков нашей художественной мысли, работающей в этом направлении. Самые революционные на первый взгляд работы наших художников на театре, как,

напр., монтажи Якулова, Рабиновича, Поповой, на самом деле не более порывают с основной традицией русской сцены, чем постановки Врубеля, Коровина, Бенуа, Сапунова в свое время. А для нас теперь уже ясно, что они развивались совершенно правомерно и исторично. В этом я и вижу их главную ценность и прочность их завоеваний. Пресловутый «левый фронт» в театре сумел только заострить отдельные моменты основной линии развития. Нечего ему поэтому так преувеличивать свое значение.

Весь театральный монтаж последних лет (как и раньше) целиком вышел из достижений станковой живописи. Станковая живопись и была именно тем фундаментом, на прочность которого могли с полным правом рассчитывать художники. И все успехи, выпавшие за последнее столетие на долю изобразительного искусства, бросившего на борьбу за новые формы столько творческой энергии, пришли на помощь художнику в его работах на театре. И в этом, вероятно, и причина, что достижения художника всегда впереди достижений актера и режиссера.

2. За пять лет Революции, когда темп развития различных идей в области театра бесконечно ускорился, с уверенностью установлено несколько выкристаллизовавшихся течений. С одной стороны еще до сих пор весьма сильно преклонение перед старыми уже совершенно выработанными формами театральной декорации. При этом не только старая гвардия, как Коровин, Ал. Бенуа, Добужинский, продолжает отстаивать свои старые позиции, но и молодые годами художники только слегка подкрашивают свои щеки новыми румянами современности, по существу своему оставаясь чистыми эпигонами того понимания идеи театральной декорации, каковая была установлена в эпоху главенства «Мира Искусства», как арбитра «elegantiarum». Декорация на театре попрежнему остается чисто плоскостной живописью, при полном отсутствии умения использовать все возможности сцены. Пол сцены (сценическая площадка) остается вне поля обстрела художника-декоратора, возможности электрического света служат только для наивного разыгрывания детских эффектов «зари», «лунного света» и т. д. Только с этой точки зрения можно рассматривать такие постановки последних лет в Москве как «Люзингрин» (худ. Федоровский), «Перикола» (худ. Ковчаловский) и еще многие другие. Робкие попытки худ. Нивинского использовать сценическую площадку и ввести ее в общее строение декорации не меняют общего его направления. Оно всецело еще разрешается в плане постановок «Русского балета в Париже».

В другом плане следует рассматривать работу художников, которые делают попытки создать совершенно новый вид театральной сценической коробки, превращая ее в арену действия актера, отводя чисто декорационный интерес на задний план.



Третья студия Моск. Худ. Театра
„Принцесса Турандот“. Худ. И. Нивинский

Théâtre Artistique de Moscou. (La III Ecole).
„La Princesse Tourandotte“, peintre I. Nivinsky

3. За последние годы натуралистическая школа живописи была представлена в театре по-прежнему широко и полно. Несмотря на беспощадную борьбу, объявленную натуралистическому театру Мейерхольдом и Таировым, мы видели на сцене московских театров несколько хороших и грамотных постановок. Монтаж Кончаловского к «Периколу», конечно, не современен. Он еще всецело может быть квалифицирован как «декорация», наименование, которое становится уже совершенно неприменимым к последним постановкам, центр тяжести которых перенесен на конструкцию сцены, применительно к разворачивающемуся на нем действию. Мысль художника всецело работает в плоскостном, этюдно-живописном понимании декорации, которая свойственна всем исканиям художника в его станковой живописи. Декорация «Периколы» иллюстрирует пьесу, мало принимая во внимание технические возможности актеров и средства их выразительности. Они самодовлеющи в соответствии с той традицией, которая была установлена для русской декоративной живописи в «Дягилевский период». Это картина, хорошо и свободно написанная, с прочным размещением частей ее, с достаточным знанием условий, при которых зритель способен охватывать ее с различных точек зрительного зала. Картина эта увеличена, и части ее размещены на сцене в различном расстоянии от рампы, что все же совершенно не нарушает ее чисто плоскостного

характера. Большим достоинством декорации надо признать ее чисто живописные качества, очень прочно проработанные.

Второй постановкой того же типа, чисто декоративной живописи, еще раньше появившаяся, кузнецовская «Сакунтала». Это настоящий восточный ковер, с невероятной чуткостью воспроизводящий стихию индийской эпической поэзии. В ней то же очарование, которое так захватывало на последней выставке работ художника. Виден мастер-живописец, который подчиняет своему живописному темпераменту и пьесе, и режиссера, и актера. Художник безраздельно властвует здесь над сценой. Он как бы устроил выставку своей большой картины. Монтаж «Сакунталы» — великолепная диорама с движущимися фигурами актеров, почти незаметных на сцене. Движенья актеров только повторяют тот общий ритм лёта, который с истощающей силой выражен художником в лёте коней на заднике декорации. «Сакунтала» являет собою лучший образец картинной декорации, которая главенствовала на протяжении последних десятилетий в русском и западном театре.

Рядом с ней постановки Большого театра с их официально приличными художественными оформлениями являются скучными и совершенно ненужными. Если декорация Кузнецова к «Сакунтале» представляет сама по себе высокую художественную ценность, уже тем самым оправдывающую ее смысл, или декорация «Периколы» Кончаловского, выполненная в профессорски спокойных и технически уверенных тонах, имеет свое художественное значение, то по отношению к эпигонам старого декорационного стиля, пытающимся «омолодить» себя при помощи юного конструктивизма, терпимость кажется мне неуместной. Мы могли в этом году присутствовать на прославленном представлении «Лоэнгрин» в Большом оперном, где была дана попытка подпереть сваями конструкции «лихость» письма Коровинского стиля (без его таланта и знания сцены). Даже тяжелый на подъем Академический театр допустил в своих стенах страшные новшества: фанерную стройку и свет. Но результат был в достаточной мере плачевный. Стремление «построить» декорацию в духе времени оказалось настолько наивно понятым, подход настолько любительским, что не помогли даже колоссальные технические возможности его единственного в России монтировочного аппарата. Пресловутая свето-живопись, которой по плану художника придавалось столько значения, была сведена на игру световых эффектов, слащавостью своей ничем не отличающихся от феерических цирковых пантомим, освещаемых бенгальскими огнями, тогда как электромонтажный аппарат театра давал художнику действительно неограниченные возможности.

Другая подобная же постановка — Нивинского «Принцесса Турандот» (III Студия МХТ). Это — та же робкая попытка модернизировать свои художественные навыки. Художник не в силах ни построить площадку, в соответствии с новыми театральными требованиями, ни дать большой зрелищный материал. Линии



Еврейский Камерный Театр
„Колдунья“. Художник Исаак Рабинович

Théâtre Intime (Kamerny) Hébreux
„Sorcière“, peintre Isaac Rabinovitch

пола (стиль Мейерхольда) никак не вяжутся с ничем не оправдываемыми фестончиками (стиль «Брамбиллы»). Не дано ни стиля Гоцци, ни стиля арлекинады, ни просто хорошей арены для актера. Вероятно режиссеру Вахтангову, при всем его остроумии и находчивости, пришлось потратить много силы и изобретательности, чтобы связать пьесу с декорацией, ибо спектакль, несмотря на слабые стороны декорации, все же вышел интересным.

К театральным постановкам, стоящим на рубеже между старой декорацией и новой сценической конструкцией, оказались работы в театре талантливых художников Альтмана—«Гадибук», Рабиновича—«Колдунья» и «Дон-Карлос» и Экстер—«Фамира Кифаред». Во всех этих постановках тенденция старой декорации дать живописный «лейт-мотив» пьесы живет еще в полной мере, но

понимание этой задачи и использование новых средств сценической выразительности — оправдано вполне и вполне целесообразно. Черное, белое и серебро «Гадибукка» в полной мере отвечают общему тону постановки, сама сценическая площадка разработана с пониманием актерского живого материала. Но все же общий эстетический отблеск «настроения», родственный прелестным старым постановкам Сапунова, неизменно дает себя чувствовать. То же приходится сказать и о постановке «Колдуньи» и «Дон-Карлоса». Несмотря на остроумие лестничного построения «Колдуньи» и действительно прекрасные костюмы и грим, бытовая сторона декорации слишком превалирует над частью сценически-целесообразной. В ней слишком силен элемент иллюстративный. В «Дон-Карлосе» недостаточно полное понимание художником и смысла пьесы и того материала, с которым он имел дело. Она носит слишком отвлеченный характер, художник совершенно не считался с актерскими силами, которые должны были развернуть драму в его построении.

«Фамира Кифаред» Экстер имеет значение, как одна из первых попыток Таурова при помощи художника построить самодовлеющее сценическое действие. С первого же взгляда видно сильное и непоборимое влияние Гордона Крега, с его бесполоыми построениями, от которых художница оказалась не в силах освободиться (может, тут вина режиссера?). Не отрицая значения художественного монтажа, приходится всетаки констатировать невязку отдельных частей ее и робость выполнения.

4. Совершенно особо стоят работы на театре художника Якулова, которого с полной уверенностью следует признать родоначальником новой формы сценической монтировки, завоевавшей в настоящий момент театральный «рынок». Первые его попытки дать совершенно новый подход к разрешению проблемы театральной постановки, следует отнести еще ко времени существования кафэ «Питтореск» 1917 г., в котором сцена, зрительный зал и посетители были включены в общую конструкцию композиционным замыслом художника. В стройках кафэ уже целиком заключались все те элементы монтажа, которые впоследствии получили такое неограниченное господство в так называемом «конструктивизме». В последующих своих театральных постановках Якулов только развивал и уточнял те тезисы, что он поставил тогда в порядок дня.

В длинном списке постановок, осуществленных им в течение последних лет, он нигде не впадает в трафарет, который так соблазнительно легок, и в котором увязло уже так много мастеров. Тайна этого заключается только в том, что художник выносил свою идею органически, многожды провентилировав ее в своей картинной живописи. «Царь Эдип», «Принцесса Брамбилла», «Жирофле», «Риэнци», «Иудейская вдова», «Вечный жид» дают действительно поучительную картину неутомимой работы художника в театре.



Еврейский Камерный Театр
„Бог мести“, худ. Исаак Рабинович

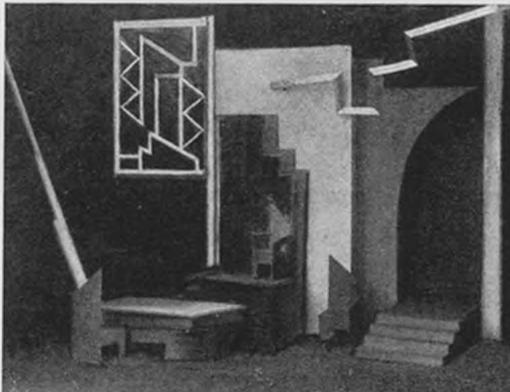


Théâtre Intime (Kamerny) Hébreux
„Dieu de la vengeance“. Peintre Isaac Rabinovitch

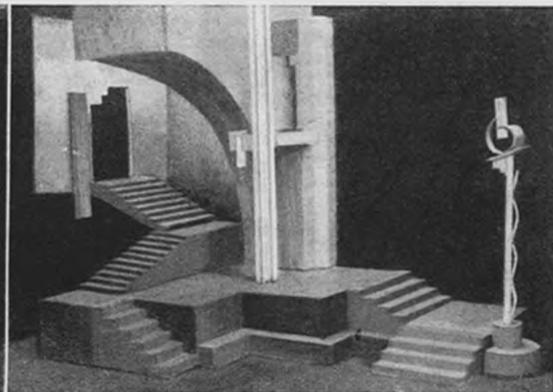


Еврейский Камерный Театр
„Колдунья“, эскиз костюмов, худ. Исаак Рабинович

Théâtre Intime (Kamerny) Hébreux
„Sorcière“, esquisse de costumes. Peintre Isaac Rabinovitch



Еврейский камерный Театр
„Уриель Акоста“, худ. Н. Альтман



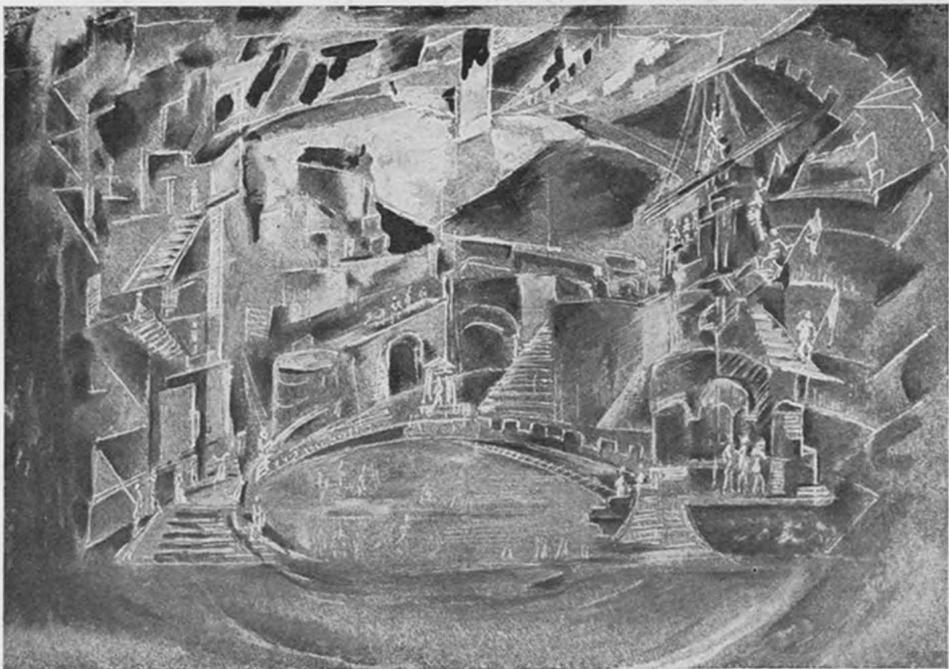
Théâtre intime (Kamerny) Hébreux
„Uriel d'Akosta“. Peintre N. Altman

Декорации Московских театров
Décorations de Théâtres de Moscou



Московский Камерный Театр
„Жирофле-Жирофли“. Художник Г. Якулов

Théâtre Itzine de Moscou
„Giroflé-Giroflà“. Peintre G. Jakoulof



Опера Зимина
„Кола-ди-Ризниця“. Худ. Г. Якулов

Opéra Zimine
„Colas di Rienzli“. Peintre G. Jakoulof

Декорации Московских театров
Décorations de Théâtres de Moscou

«Царь Эдип» явился первой попыткой использовать моторную силу света взамен красочной раскраски, ибо достижения его, в силу яркости постоянной смены окраски, бесконечно превосходят все живописные возможности. Поразительна по своей внутренней оправданности спираль дороги на заднем плане, которая сразу же приводит в вихревое движение статические порталы храмов на переднем плане.

Создалась новая форма трагического пикета, так-как настало время, когда канон различных видов сценических постановок должен быть оформлен. При этом художник вовсе не стремится подчинить своей живописи всю постановку. Он только создает для актеров и режиссера ту среду, в которой они могут развернуть свои возможности.

«Жирофле-Жирофля» выполняет совершенно противоположную задачу. Легкая по конструкции, остроумная и приспособленная исключительно только для нужд актера (истинный снаряд для гимнаста), это настоящая арена для современной эксцентриады.

Лучшей постановкой художника следует признать «Риэнци» (опера Зимина). Несмотря на громадное количество затруднений (недостаток средств, световых возможностей, непривычки актеров к новой форме постановки), задача была выполнена блестяще. Героический пафос оперы Вагнера не просто получил свое отражение в стройке монтажа, он организовывал движение актеров своими полукружиями первого плана, лестницами, соединявшимися между собой арками. Стройка окрашивалась только светом, причем интенсивность его (несмотря на бедность в театре световых средств) при помощи цветовых соединений доводилась до максимальной силы звучания.

Сущность всех опытов Якулова над театральным монтажом можно формулировать вкратце в следующих тезисах:

I. Изменены все средства живописной, световой и архитектурной выразительности на сцене. Декорация и костюм должны потерять самостоятельное значение картины, они — снаряд для игры актера, характеризуют актера не только со стороны психологической (как было раньше), но и со стороны его моторных качеств (актер — динамическое начало на сцене), видоизменяя самую фигуру его и требуя от него не жестикюляции даже, а лишь управление костюмом. Декорации и костюмы — кинетичны, актер — динамичен.

II. Из монтажа изгоняется естество предметов изображения, и остается только сущность ощущения, вызываемого построением.

III. Выражение темы через применение современной инженерной техники. Использование полностью нового материала, рожденного ей.

IV. Создание различных видов театральной постановки: героической, трагической, патетической, опереточной, гротескной, бытовой и т. д. Каждый из этих видов должен управляться своими законами, иметь свой канон.

5. Тезисы эти одинаково справедливы по отношению ко всем постановкам, так называемой, «конструктивной» школы театрального монтажа.

Является очень ценным то, что в ней действительно вырабатывается уже некий канон, общеобязательный для всех. Конечно, далеко не все художники в силах использовать этот канон правильно и целесообразно. В большинстве случаев он воспринимается чисто внешним путем, ведя только к безвкусным заимствованиям, отнюдь не скрывающим слабости изобретательского таланта. Очень показательна в этом отношении открытая ныне выставка театральных макетов (музея Зимяна), где большинство экспонатов именно и грешит этим. Сложный (хорошо технически выполненный) макет Веснина к «Человеку, который был четвергом», непонятно запутанный, неимеющий общей конструктивной идеи, может послужить лучшим доказательством того, как трудно без органического понимания самой идеи нового театра построить «конструктивный» план постановки.

Макет Поповой к «Великодушному рогоносцу» также ни в коей мере не в силах «построить» что-либо, так как он сам не построен, и только по недоразумению и непониманию значения этого слова может быть назван «конструктивным». Пределом подражательства и любительства являются макеты Амосовой. От них просто веет глубокой провинцией.

Хорошо выделяются постановки Комарденкова: «Разрушители машин» и «Возвращение Дон-Жуана». В них есть настоящее понимание законов сцены и тайны воздействия на зрителя линий и декоративных масс.

В этой краткой статье я только отметил характер отдельных, наиболее значительных, постановок и пути развития монтажа в театре за последнее время. Мне хотелось бы более подробно проанализировать сценический монтаж некоторых из них, напр., «Риэнци», «Вечного жида» или «Рогоносца». Но эта тема для специальной статьи. Мне кажется, что полная расшифровка сущности таких постановок явилась бы своевременной и представила бы значительный интерес, особенно для городов, оторванных от художественной жизни центра — Москвы.

НОВАЯ РУССКАЯ ПРОЗА

Евгений Замятин



Русская литература за последние годы — это Питер Шлемпль, потерявший свою тень: есть писатели — и нет критиков. Формалисты все еще не рискуют производить операций над живыми людьми и продолжают препарировать трупы. Живые — попадают в руки критиков-любителей, а эти судят о художественной литературе с той же ангельской простотой, с какой один мой знакомый инженер судил о музыке: вся музыка делилась для него на две половины: «боже царя храни» — одна, и другая — все прочее; встают — стало быть из первой половины, не встают — значит, из второй, из «не-боже-царя». Много эха писатель сейчас не слышит: критики художественной, профессиональной — нет. И вот поневоле мне, беллетристу, приходится на час выйти из хора и посмотреть со стороны: кто, как, куда.

Хоровод-посолонь, слева направо. И левейшее: «пролетарские беллетристы». Их нет.

Они есть, но нет пока ни одного, какому дано было бы пережить завтра и войти в историю литературы — хотя бы даже не через парадную дверь. Несмотря на создание специальных инкубаторов, никакой пролетарской литературы высидеть не удалось, и теперь уже не редкость услышать честное признание: «мы напрасно создавали искусственно пролетарскую литературу, организуя пролеткульты, ибо пролеткульты никого и ничего не дали»¹). Они и не могли дать: догма, статика, консонанс — мешают заболеть искусством, во всяком случае — наиболее сложными его формами. Правда, в московской «Кузнице» и «Горне» выковалось несколько несомненных поэтов (Казин, Обрадович, Александровский). Но ведь прав Андрей Белый, когда в одной из своих статей говорит: «Написать... прозой — труднее, чем стихом. И оттого исторически она появляется несравненно позже поэзии». Это «несравненно позже» — пока еще очень далеко даже для наиболее культурных групп — «Кузницы», «Горна» в Москве.

Чрезвычайно шумливая компания «космистов», паразитирующая на петербургских газетах, в статьях домашних своих критиков еженедельно угрожает

¹ Из докладов в Петербургском Совете в 1922 г.

ливнем новых талантов. Но любезные показания барометров помогают мало: в космосе — засуха все такая же и все тот же неурожай на прозаиков. Кажется, больше всего дружеских векселей было выдано на имя автора книжечки «Голод», торжественно названной романом. Герония «Голода» (конечно, не Марья, и не Дарья, а в соответствии с вербицкой эстетикой — «Фея») говорит где-то о своем лице: «Не вижу ни глаз, ни носа. Белеет что-то бледное, но мысль ничего не схватывает». Это — лицо не только «Феи», но и всей повести: все — строго, образцово банально — вплоть до: «Облетели цветы, догорели огни... Прощай, Сергей, прощай. Я похоронила его навсегда». Это — финал не только повести, но, может быть, и автора.

Крепче, настоящей — некоторые московские писатели-коммунисты: Аросев, Неверов, Либединский. Они вспахивают свои страницы доброй старой сохой реализма; но Аросев иной раз выкорчевывает довольно глубокие психологические корневища (повести «Страда» и «Недавние дни»), Либединский (повесть «Неделя») уже приправляет быт импрессионизмом, Неверов... что ж: Неверов — верно глеб-успешенствует. А все же, явно, и эти писатели — вместе с «космистами» и «кузнецами» — уверены, что революционное искусство — это искусство, изображающее быт революции. Видят только тело — и даже не тело, а шапки, френчи, рукавицы, сапоги; огромный, фантастический размах духа нашей эпохи, разрушившей быт, чтобы поставить вопросы бытия — это не чувствуется ни у одного. Это — передвижники, Верещагины, и будь Ревтрибунал Искусства — он привлек бы названные группы прозаиков к ответственности за художественную контр-революцию.

Рядом на скамье подсудимых оказались бы... российские футуристы; вещественное доказательство: «Леф» № 1 — «журнал левого фронта искусств». Три динамитнейших манифеста; автосалют: «Мы знаем: мы лучшие работники искусства современности»; действительно — мастерские стихи Асеева, Маяковского; и вдруг — направо кругом! — от Асеева к Авсеенке: рассказ Брика «Не путчица». Рассказ — очень удачная пародия на салонную новеллу в современной обстановке; явно пародийны даже «элегантные» имена героев: Стрепетов! Велярская! Автор сыграл хорошую шутку с редакцией «Лефа», но этой пародии, конечно, не по пути ни с каким новым искусством.

Родившаяся от петербургского «Дома Искусств» группа «Серапионовых братьев» — сперва была встречена с колокольным звоном. Но теперь — лавровейшие статьи о них сменились чуть что не статьями уголовного кодекса: по новейшим данным (космистов) оказывается, что у этих писателей — «ломаного гроша за душой нет», что они — волки в «овечьей шкуре» и у них — «неприятие» революции. «Серапионовы братья» — не Моцарты, конечно, но Сальери есть и у них, и все это, разумеется, чистейший сальеризм: писателей, враждебных революции, в России сейчас нет — их выдумали, чтобы не было очень скучно.

А поводом послужило то, что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка.

Впрочем, «Серапионовы братья» — вообще выдуманы, как знаменитый Пютуа у Анатоля Франса: Пютуа приписывали разные поступки и даже преступления, но никакого Пютуа не было — он был выдуман г-жей Бержерэ. Этой Бержерэ в данном случае был отчасти и я; но теперь уже нельзя скрыть, что «Серапионовы братья» — вовсе не братья: отцы у них разные; и эта никакая не школа и даже не направление: какое же направление, когда один правит на восток, а другие на запад? Это просто встреча в вагоне случайных попутчиков: от литературных традиций вместе им ехать только до первой узловой станции; дальше поедет только часть, а остальные так и застрянут на этой станции — импрессионизированного, раскрашенного фольклором реализма. Наверное останутся здесь — Вс. Иванов и Федия; возможно, что останутся — Н. Никитин и Зошенко. Богатый груз слов — всех четырех тянет к земле, к быту; и с гофманскими серапионовыми братьями — у всех четырех едва ли даже шапочное знакомство.

Простодушные критики, пользующиеся методом «боже» и «не-боже», особенно звонили во Вс. Иванова. Кто-то назвал его даже «новым Горьким» — должно быть, хотели похвалить, но это для писателя — похвала довольно горькая. Горького в свое время никто не называл: новый такой-то; потому что он был Горький — и никто больше. И он стал Горьким «Детства», «Ералаша» — только после того, как долго, упорно работал и думал.

Чтобы Вс. Иванов много думал — пока не похоже: он больше нюхает. Никто из писателей русских до сих пор не писал столько ноздрями, как Вс. Иванов. Он обнюхивает все без разбору, у него запахи: «штанов. мокрых от пота», «пахнущих мочей Дмитриевых рук», псины, гниющего навоза, грибов, льда, мыла, золы, кумыса, табаку, самогона, «людского убожества» — каталог можно продолжить без конца. Нюх у Вс. Иванова — великолепный, звериный. Но когда он вспоминает, что ведь не из одной же ноздри, подобно лешему, состоит человек и пробует философствовать, то частенько получают анекдоты, вроде богоскательских разговоров в «Цветных ветрах»: — «Самогон пету у те?» — «Нет. А как ты о боге?»; или там же герой, взгромоздившийся на бабу, вдруг вспоминает: «Веру надо, а какую надо — неведомо».

Вс. Иванов — живописец беспорный; но искусство слова — это живопись + архитектура + музыка. Музыка слова — он слышит еще мало и архитектурные формы сюжета ему еще не видны; оттого со сложной, полифонической конструкцией романа («Голубые пески») он не справился. Пока весь он — в быту («революционный быт») и бытует все гуще. Право на билет в вагоне «Серапионовых братьев» ему дает только импрессионизм образов.

«Кругом меня удивляют, отчего я такой чистенький. А не знают, что весь извалявшись, в пуху... что только и думаю, как бы ловчее кувыркнуться...

У меня тоска. Чем избавиться?» — Это из лирического отступления в одном из рассказов Н. Никитина, и это то, что Никитин мог бы сказать, если бы каким-нибудь литературным Введенским была устроена «общая исповедь».

Кувыр-болезнь Никитина особенно заметна в последних его вещах и происходит она, конечно, от хорошего страха банальности. Вот и сказал бы хорошее, точное слово, и может — а боится; и выходит подчас совсем что-нибудь невразумительное, вроде «заморелого пота», «отвального колоса», или: «чайка гаркнула крылом по воде», «прозирая у ног, у тверди, небо» — хотя автор, вероятно, знает, что «гаркнуть» — это заорать, а твердь — никак не у ног.

Кувырканием от тоски не излечишься. Тоска, боль — та самая трещина в душе, через которую сочится настоящее искусство (кровь). Эта трещина у Никитина — к его счастью и несчастью — есть; отсюда у него такие рассказы, как «Пелла», «Камни», «Кол»; оттого он гораздо спокойнее Вс. Иванова, и у него меньше шансов почить от дел своих на «революционном быте», на фольклоре, на импрессионистской живописи.

Зоценко — за одним столом с Никитиным и Вс. Ивановым: они обедают одним и тем же — узорчатыми, хитро расписанными пряниками слов. Но никакого кувырканья, как у Никитина, никакой прожорливой неразборчивости, как у Вс. Иванова — у Зоценки нет. Из всей петербургской литературной молодежи — Зоценко один владеет безошибочно народным говором и формой сказа (так же, как из москвичей — Леонов, о котором речь впереди). Такое — сразу точное и законченное — мастерство всегда заставляет бояться, что автор нашел для себя свой *un petit verre*. Но превосходные, еще не печатавшиеся литературные пародии Зоценки и его небольшая повесть «Аполлон и Тамара», построенная на очень острой грани между сентиментальностью и пародией на сентиментальность — дают основания думать, что диапазон автора, может быть, шире сказа.

В активе у Федина — до странности зрелый рассказ «Сад», под которым подписался бы и Бунин. В повести «Анна Тимофеевна» — небольшой сдвиг влево, и, кажется, дальнейший сдвиг — в незаконченном его романе. Пока Федин — правее, каноничнее остальных.

У трех «серапионовых братьев» — Каверина, Лунца и Слонимского — взяты билеты дальнего следования. Может случиться, они не доехавши слезут где-нибудь на полпути; может случиться, не хватит сил у Слонимского, терпенья у Лунца, — но пока от застрявших в быту традиций русской прозы они отошли гораздо дальше, чем четверо их товарищей. Традиционной болезнью русских беллетристов стала какая-то пешеходность фантазии, сюжетная анемия, все ушло в живопись. А у этих троих — правда, за счет живописи — архитектура, сюжетная конструкция, фантастика; с Гофманом они в родстве не только по паспорту.

Особенно — Каверин: в географии у него — гейдельберги, вюртемберги, и живут в них — магистры, бургомистры и фрау. Слова для него — а, в, с, х, у —

одинаковые для любого языка обозначения; именованных чисел-слов у него нет, живописи он не знает — потому что целиком ушел в архитектуру. И тут опыты его очень интересны: у него выходят стойкие сплавы из фантастики и реальности; он хорошо заостряет композицию, играя в разоблачение игры; он умеет философски углубить перспективу как бы путем параллельных зеркал («Пятый странник»). Чтобы стать очень оригинальным писателем, Каверину нужно перевести свой Нюрнберг хотя бы в Петербург, немного раскрасить свое слово. и вспомнить, что это слово — русское.

Лунц — так же, как и Каверин — в алгебре, чертежах, а не в живописи. Рассказы его еще не вышли из стадии экзерсисов, может быть и не выйдут: сюжетное напряжение у него обычно так велико, что тонкая оболочка рассказа не выдерживает, и автор берет киносценарий или пьесу. Его драма «Вне закона», построенная в некоей алгебраической Испании, революцию и современность захватывает, конечно, гораздо глубже, чем любой рассказ или пьеса из революционного быта.

М. Слонимский — пока еще гибрида; таков он, по крайней мере, в единственной книжке своих рассказов «Шестой стрелковый». Здесь — быт (война, фронт, семнадцатый год), но экран, на котором мелькают события быта, непрочен, часто колышется, и есть ощущение, что сквозь него прорвется фантастика.

Как это обычно случается с пассажирами отдельных вагонов — «серапионовы братья» дверь своего вагона держат на запоре. Но, в сущности, там есть место еще для многих. Из петербуржцев, конечно, для Ольги Форш — не столько по ее рассказам, сколько по ее пьесам: в рассказах — современность дана примитивно, арифметически, а в пьесах — выражена неявными функциями, в очень глубокой, волнующей форме («Равви», «Коперник»). — Из москвичей, конечно, для Пильняка, для Пастернака, Леонова, Буданцева, Огнева, Малышкина.

Среди московской литературной молодежи — Пильняк старший (он начал печататься еще до февральской революции) и пока — самый заметный. Он явно посеян А. Белым, но как всякой достаточно сильной творческой особи — ему хочется поскорее перерезать пуповину, почему в посвящении к последней своей повести он пишет: «Ремизову — мастеру, у которого я был подмастерьем»; это — только инстинктивная самозащита от Белого.

Ценно у Пильняка, конечно, не то, что глину для лепки он берет не иначе как из ям, вырытых революцией, и не его двухцветная публицистика, но то, что для своего материала он ищет новой формы и работает одновременно над живописью и над архитектурой слова; это — у немногих.

В композиционной технике Пильняка очень свое и новое — это постоянное пользование приемом «смещения плоскостей». Одна сюжетная плоскость — внезапно, разорванно — сменяется у него другой иногда по нескольку раз на одной странице. Прием этот применялся и раньше — в виде постоянного чередования

двух или нескольких сюжетных нитей (Анна + Вронский; Кити + Левин и т. д.), но ни у кого — с такой частотой колебаний, как у Пильняка: с «постоянного» тока — Пильняк перешел на «переменный», с двух-трехфазного — на многофазный. Удачнее всего — это в одной из его первых повестей («Иван да Марья»).

В последних вещах Пильняка — интересна попытка дать композицию без героев: задача, параллельная Толлеровскому «Masse Mensch». Поставить в фокусе толпу, массу — можно, так же, как можно стены отливать из бетонной массы вместо того, чтобы складывать их из отдельных кирпичей. Но для отливки бетонных стен — нужен стальной каркас. А у Пильняка никогда не бывает каркаса, у него сюжеты — пока еще простейшего, беспозвоночного типа, его повесть или роман, как дождевого червя, всегда можно разрезать на куски — и каждый кусок, без особого огорчения, поползет своей дорогой. Вот почему пока не удалась ему попытка сконструировать бессюжетно-безгеройную повесть («Третья столица»): как автор ни подчеркивает «героев нет» — а повесть все-таки, оказывается, не из бетона, а из кирпичей, не Masse Mensch, а Menschen.

Языка нашей эпохи — быстрого и острого, как код — Пильняк, кажется, еще не услышал: в его вещах, особенно в последних — синтаксис карамзинский, зыбучие пески периодов. Читать их вслух — мог бы только воздушный насос: никакого человеческого дыхания не хватит. Может быть, чтобы укрепить эту периодическую топь, автор прибегает к разным эпатажным типографским трюкам — которые после таких же трюков у Белого едва ли кого эпатируют. Я помню: один современный дирижер в городе Пензе рассаживал оркестрантов разными этакими ромбиками, ступеньками и полукругами... чтобы сыграть попури из «Демона». Но ведь у Пильняка — не попури, у него есть свои слова, есть оригинальный композиционный прием — и пензенство его вещи только портит.

Москва — всегда была ближе к Пензе, чем Петербург, — и будет. И этот географический рок дает себя знать. Рука все того же пензенского дирижера — в пестрых, разношрифтных страницах Буданцева (роман «Мятеж»): корпуса, курсивы, петиты, коринны, прописные, полужирные, жирные... Но под всей этой шелухой, под сбивчивой еще линией ритма и стиля, отяжеленного множеством причастий — чувствуется гибкое тело городского, сегодняшнего языка, крепкий костяк сюжета, острый и свежий глаз. В символике — буйный импрессионизм; это вполне гарантирует автора от банальностей, но иногда приводят его к образам, явно изготовленным в лабораторной банке. Местами Буданцев удачно применяет в романе словесную инструментовку — искусство, кроме него, неизвестное, кажется, никому из писателей младшего поколения.

И снова — Пенза: бездна, бездонный, безгранный, безлякий, безглубый, безумный... Это за грехи Леонида Андреева мучится А. Малышкин. Писатель этот — всего пока двухрассказный, но в нем очень большой разбег, и ему нужно только перепрыгнуть через пензенскую бездну. В рассказе «Падение Дaira»,

Мальшкину удалось то, что пока не вышло у Пильняка: тысячеголовый, безымянный герой.

В кильватере у Пильняка — может оказаться — Огнев: та же самая многофазность в развертывании сюжета (пов. «Евразия»). Впрочем, позже у него появляется и свое: синтез фантастики и быта (рассказ «Шесть республик») — едва ли не единственно-правильные координаты для синтетического построения современности. Те же координаты с самого начала взяты для своих рассказов Леоновым — с еще большим уклоном в фантастику, даже в миф; это — гарантия большого диапазона, гарантия, что автор не оплотнеет в быту. Леонов — родовит: он — Ремизович несомненный; отсюда — лзык у него румяный, упругий, очень русский, но без всякого арго.

Пастернак — выбрал самый трудный, но и самый обещающий путь: это писатель без роду и племени. Он — не новый такой-то, а сразу же: Пастернак, хотя напечатал он, кажется, всего только один рассказ и одну повесть («Детство Люверс»). Сдвиг, новое, свое — у него не в сюжете (он — бессюжетен) и не в словаре, а в той плоскости, в какой кроме него почти никто не работает: в синтаксисе. Впрочем, и символика у него — очень острая и своя. Внешней современности — с выстрелами и флагами — он не ищет, и все же он — конечно, весь в современном искусстве.

Таково молодое поколение прозаиков. Считающие себя политически-левыми — на крайних правых скамьях старого реализма; в центре — импрессионизированный быт и фольклор; левая — сюжетники, чистая фантастика или фантастика, проростающая из быта. Именно здесь левая потому, что в этой точке наибольший отмах от последних традиций русской прозы.

Традиции эти — тонкая станковая живопись, быт, психологизм — еще крепки в старших прозаиках. Землетрясения последних лет не изменили их техники, эпоха сказала только в монументальности зданий: романы, — и в материале: современность.

Впрочем, эти здания для осмотра еще только начинают открываться. Старшие писатели — в силу своего удельного веса — оказались в пределах того конуса, по какому распространяется сила взрыва, и взрывом 17-го года их разбросало во все концы. Только теперь начинают они выходить из беспечатных пустынь, и становятся известны — больше по слухам — их работы. В каких-то крымских джунглях Сергеев-Ценский молча закончил начатую еще во время войны огромную постройку: роман «Преображение» (еще не напечатанный). У Пришвина — повесть «Раб обезьяний», в которой столько сегодня, что прочтем мы ее только в каком-то не очень скором завтра. У Ив. Новикова, Б. Зайцева, Шмелева — тоже заселяемые современностью романы, еще не законченные. Прекрасный рассказ Шмелева «Это было» (альм. «Недра»), где быт каждую минуту готов закружиться бредом — залог того, что у Шмелева в романе хватит сил по-настоящему охватить современность.

В «Недрах» и «Новой Москве» — большая группа прозаиков (Тренев, Никандров, Шишков, А. Яковлев и др.) всё еще молится реалистически-бытовым двуперстием. Эти авторы может быть, устойчивее, прочнее, талантливее, чем иные из молодых, но это — старая Москва, а никак не новая.

Из писателей, заброшенных в Россию Берлинскую, Парижскую, Пражскую — верб оказалось немного (верба цветет где угодно: хоть в бутылке с водою). Куприн, Мережковский, Гиппиус, Бунин — перестали цвести (впрочем, в самое последнее время появились сведения о новых бунинских рассказах). Из двух ветвей Белого — новые побеги только от одной: поэтической. Ремизов — все еще тянет соки из той коробочки с русской землей, какую привез с собой в Берлин; ожидаемые последствия Штейнаховской операции — у него еще впереди. Но вот два урожайных имени: А. Н. Толстой и Эренбург — и они могут поспорить с тем, что сделано в петербургско-московской России.

«Хождение по мукам» А. Толстого — было бы неверно назвать новым романом: это — последний старый русский роман, последний плод реализма, настоящего Толстого — Льва. И все же для А. Толстого — этот роман новый: до сих пор герои его думали чем угодно, кроме головы, а тут неожиданно задумали головой. С непривычки это выходит у них не всегда удачно. Когда в «Хождении» Буров рассуждает о любви, о том, что любовь есть ложь — это изобретение пороха в 1001-ый раз, и последними Шварцами были Арцыбашев и Винниченко. Но другое: Гвоздев — о «стаде» и о «вершке», Жадов — о «законе человека и законе человечества», об антиномии свободы и равенства — это настоящее, это — от Фауста. Пусть по сюжетным рельсам роман движется по расписанию почтового поезда; пусть против случайно проскочившего дерзкого эпитета автор тотчас выставляет кавычки — как итальянец джеттатуру; пусть меха старые — но в них вито хорошее вино. Запом выпив иные страницы, читатель пьянеет; потому что А. Толстому дано знать, что такое любовь (многие из младших знают это только по учебникам анатомии).

В последнем своем романе «Аэлита» А. Толстой из почтового поезда попробовал пересечь в аэроплан фантастики — но только подпрыгнул и, растопырив крылья, сел на землю, как галчонок, выпавший из родного гнезда (быта). Толстовский Марс — верстах в 40 от Рязани: там есть даже пастух в установленной красной рубашке; есть даже «золото во рту» (пломбы?); есть даже управляющий домом, который «тайно устраивал пальцами рожки, отгораживаясь от земли» — очевидно побывал раньше вместе с баринном в Италии. Красноармеец Гусев — единственная в романе по-А. Толстовски живая фигура; он один говорит, все остальные — читают.

Язык романа: рядом с великолепной «сумасшедшинкой в глазах» — вдруг нечто совершенно лысое, что-нибудь вроде — «память разбудила недавнее прошлое». И «недавнего прошлого» куда больше, чем «сумасшедшинки». С языком и сим-

воликой здесь случилось то, что иной раз бывает с женщинами после тифа; остригут волосы — и нет женщины: мальчишка. Привычную символику и быт — Толстому поневоле пришлось выстричь, а новых — ему создать не удалось.

И наконец: у «Аэлиты» — много богатых родственников, начиная от Уэлса и Жулавского. На страницах «Красной Нови» — Аэлита, несомненно, краснеет за свое знакомство с таким патентованным «мистиком», как Рудольф Штейнер: о семи расах, Атлантиде, растительной энергии — Аэлита читала в Штейнеровской «Хронике Акаши».

Эренбург — пожалуй, самый современный из всех русских писателей внутренних и внешних: грядущий интернационал он чувствует так живо, что уже заблаговременно стал писателем не русским, а вообще — европейским, даже каким-то эсперантским. Таков и его роман «Хулио Хуренито».

Есть чей-то рассказ про одну молодую мать: она так любила своего будущего ребенка, так хотела поскорее увидеть его, что не дождавшись девяти месяцев — родила через шесть. Это случилось и с Эренбургом. Впрочем, может быть, здесь — просто инстинкт самосохранения: если бы «Хуренито» дозрел — у автора, вероятно, не хватило бы сил разродиться. Но и так — с незакрывшимся на темени родничком, кое-где еще не обросший кожей — роман значителен и в русской литературе оригинален.

Едва ли не оригинальной всего то, что роман — умный и Хуренито — умный. За малыми исключениями, русская литература за последние десятилетия специализировалась на дураках, идиотах, тупицах, блаженных, а если пробовали умных — не выходило умно. У Эренбурга — вышло. Другое: прония. Это — оружие европейца, у нас его знают немногие; это — шпага, а у нас — дубинка, кнут. На шпагу поочередно нанизывает Эренбург империалистическую войну, мораль, религию, социализм, государство — всякое. И вот тут обнаруживаются не заросшие кожей куски: рядом с превосходными, франсовскими, главами — абортированные, фелетонные (напр., гл. 6-ая, 15-ая).

Но больше всего в аборте уличает автора язык. Роман местами звучит, как перевод с какого-то на очень мало русский. Синтаксис: «калялись, обещая, будучи министрами не быть»... И ужасная «пара недель» («мы все отправимся на пару недель в Нидерланды»), и хроническое, неизлечимое «выявление». Это тем досадней, что изредка — рядом с ржавыми «выявлениями» — зерна золота (у интеллигента — «бородка жидкая, будто взошедшая в неурожайный год»; в кафе — женщины «с густо намалеванной мишенью для поцелуев»).

Три небольших книжки рассказов Эренбурга («Неправдоподобные истории», «Рассказы о 13 трубках» и «6 повестей о легких концах») — три точки, по которым можно построить траекторию формальных сдвигов Эренбурга: сплетенный с фантастикой быт и еще русский язык в первой книге; ветка от «Хуренито» — вторая книга; и в третьей — язык сжат, быстр, остр, телеграфен, интернационален,

несомненное родство с новейшей французской прозой (дадансты, Сандрар, «Доногоо-Тонко» Ж. Ромэна). Не потому ли и мужички в этой книге говорят по-пейзански (Егорыч — в «Меркюр де Рюсси», Силин в — «Колонии № 62»).

Все многочисленные кляксы в языке Эренбурга объясняются (но, конечно, не оправдываются) тем, что он — убежденный конструктивист, и в романе, в рассказах — у него всегда на первом плане не орнамент, не краска, а композиция. И надо сказать, — композиционная его изобретательность часто остроумней, чем у по-сторонних его товарищей, работающих в той же области (в «Хуренито» — очень удачен прием введения автора в число действующих лиц; ново для русской прозы — заимствованное, впрочем, у Ж. Ромэна — построение рассказа в виде киносценария). Эренбург — замыкает собою левое крыло современной русской прозы.

* * *

Так — круг обойден. Десятки имен, заглавий, бессонных ночей, достижений, ошибок, лжей и правд. Но это и есть жизнь: по безошибочным прямым, по циркульным кругам — движутся только мертвые механизмы. В искусстве вернейший способ убить — это канонизировать одну какую-то форму и одну философию: канонизированное очень быстро гибнет от ожирения, от энтропии.

Такая энтропия грозила за последние годы русской литературе, но живучесть ее оказалась сильнее: в литературе есть еще жизнь = борьба, пока искусственно сведенная к борьбе формальных течений. Из них символизма — уже нет на поле: он — на книжной полке, прочно переплетенный. Зато, подрумяненный политической левизной, вылезает примитивный реализм, отряхая сорокалетнюю пыль. Но сегодня, когда точная наука взорвала самую реальность материи — у реализма нет корней, он — удел старых и молодых старцев. В точной науке — анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта — к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу.

Одно голое изображение быта, хотя бы и архи-современного — под понятие современного искусства уже не подходит. Бытописание — арифметика; единицы или миллионы — разница только количественная. А в нашу эпоху великих синтезов — арифметика уже беспильна; нужны интегралы от 0 до ∞ , нужен релятивизм, нужна дерзкая диалектика, нужно «всякую осуществленную форму созерцать в ее движении, то-есть как нечто преходящее» (Маркс). В новую прозу быт входит только в синтетических образах, или только в виде экрана для какого-то философского синтеза. И, конечно, мало меняют дело — пусть очень талантливые — попытки прозаиков центра омолодить бытописание, импрессионизм, фольклором. Аналитическая работа словоскательства — подходит к завершению, отправившиеся за золотым руном слова аргонавты — подплывают уже к арго, к *langue verte*.

Маятник—явно в другую сторону: к более широким формальным задачам—сюжетным, композиционным.

Сама жизнь—сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции—сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда—так логична в сегодняшней литературе тяга именно к фантастическому сюжету или к сплаву реальности и фантастики. На Западе сейчас десятки авторов—в фантастике философской, социальной, мистической: Гаральд Бергштедт, Огэ Маделунд, Коллеруп, Бреннер, Мейринк, Фаррер, Мак-Орлан, Бенуа, Рандольф, Шкунда, Бернард Шо, даже Эптон Синклер (его роман «They call me Carpenter»). В этот же поток понемногу начинает вливаться и русская литература: роман «Аэлита» А. Толстого, роман «Хулио Хуренито» И. Эренбурга, роман «Мы» автора этой статьи; работы писателей младшей линии—Каверина, Лунца, Леонова. Сближение с Западом дает надежду и на излечение застарелой болезни русских прозаиков—о ней уже была речь: сюжетной анемии.

Вероятно, появится другая крайность: иные уйдут просто в бездумную сюжетную игру, в авантюрный роман, как это уже случилось с Пьером Бенуа и Мак-Орланом во Франции. Но такой роман отвечает только одному цвету в спектре современности; чтобы отразить весь спектр—нужно в динамику авантюрного романа вложить тот или иной философский синтез. При хороших технических средствах—такого синтеза пока не хватает многим из названных в статье молодых авторов, а именно в нем-то сейчас острая потребность жажда, голод. Разрушено все, что было нужно—и все, что было можно: пустыня, соленый, горький ветер—и вот застроить, заселить пустыню. *Noggo vasu!*—есть не только в природе, но и в человеке.

Если искать какого-нибудь слова для определения той точки, к которой движется сейчас литература—я выбрал бы слово синтетизм: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символической, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектически: реализм—тезис, символизм—антитезис, и сейчас—новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма.

«VULGATA»
(ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ)

О. Мандельштам



Современная русская поэзия не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны, — разве щелканьем и цоканием Языкова не был предсказан Пастернак, и разве одного этого примера не достаточно, чтоб показать, как поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, немало не смущаясь равнодушным разделяющего их времени. В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земные соки. Борьба русской, т. е. мирской бесписьменной речи, домашнего корнесловья, языка мирян, с письменной речью монахов, с церковно-славянской, враждебной, византийской грамотой — сказывается до сих пор.

Первые интеллигенты были византийские монахи, они навязали языку чужой дух и чужое обличье. Чернецы, т. е. интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках. Славянщина Кирилла и Мефодия для своего времени была тем же, чем волапюк газеты для нашего времени. Разговорная речь любит приспособление. Из враждебных кусков она создает сплав. Разговорная речь всегда находит средний удобный путь. По отношению ко всей истории языка она настроена примиренчески и определяется расплывчатым благодушием, т. е. оппортунизмом. Поэтическая речь никогда не бывает достаточно «замирена», и в ней через много столетий открываются старые нелады, — это литарь, в котором жужжит муха давным-давно зятая смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости. Все, что работает в русской поэзии на пользу чужой монашеской словесности, всякая интеллигентская словесность, т. е. «Византия» — реакционна, т. е. зла, несет зло. Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, т. е. к изгнанию из нее монашествующей интеллигенции, Византии, — несет языку добро, т. е. долговечность, и помогает ему как праведному совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий. Возможна и совершенно обратная картина, скажем, если бы народ с природной теократией, вроде тибетского, освобождался от светских чужеземных завоевателей, вроде манджур. В русской поэзии первостепенное дело делали

только те работники, какие непосредственно участвовали в великом обмирщении языка, его секуляризации. Это — Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Языков и наконец Хлебников и Пастернак.

Рискуя показаться чрезвычайно элементарным, до нельзя упростить предмет, я изобразил бы отрицательный и положительный полюсы в состоянии поэтического языка, как буйное морфологическое цветение и отвердение морфологической лавы под смысловой корой. Поэтическую речь живит блуждающий, много-смысленный корень.

Множитель корня — согласный звук, показатель его живучести (классический пример «Смеярытия смехочесть» Хлебникова). Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка.

Пониженное языковое сознание — отмирание чувства согласной.

Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — лютания согласных.

Благодаря тому, что борьба с монашески интеллигентской Византией на военном поле поэзии после Языкова заглохла и на этом славном поприще долго не являлось нового героя, русские поэты один за другим стали глохнуть к шуму языка, становились тугими на ухо к прибою звуковых волн и только через слуховую трубку различали в шуме словаря свой собственный малый словарь. Пример: глухому старцу в «Горе от ума» кричат: «Князь, князь, назад» (Сологуб). Небольшой словарь еще не грех, и не порочный круг. Он замыкает иногда говорящего и пламенным кругом, но он есть признак того, что говорящий не доверяет родной почве и не всюду может поставить свою ногу. Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь Полинезийца. Но это по крайней мере были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине — это уже паркетное столпничество. Кузмин посыпает паркет травкой, чтобы было похоже на луг («Нездешние вечера»).

У Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии, одно: «чтоб возмуть бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь», а другое: «когда великий Глюк явился и открыл нам новые тайны». Всякий, кто поманит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, т. е. соблазнителем. Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада. С тем же правом можно расколдовать в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъявления кафров. В русской речи спит она сама и только она сама. Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат, как латынь. А как же Глюк? — Глубокие, пленительные тайны? — Для российской поэтической судьбы глубокие пленительные, глюковские тайны, не в санскрите и не в эллинизме, а в последовательном обмирщении поэтической речи. — Давайте нам вульгату, не хотим латинской библии.

Когда я читаю «Сестру мою жизнь» Пастернака — я испытываю ту самую чистую радость вульгатности, освобожденной от внешних влияний мирской речи, черной поденной речи Лютера, после напряженной, пусть понятной, всем, всем, конечно, понятной, но ненужной латыни, заумной некогда, но давно переставшей быть заумной, к великому огорчению монахов. Так радовались немцы в своих черепичных домах, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнущие, свои готические библии. Чтение же Хлебникова может сравниться с еще более величественным и поучительным зрелищем, как мог бы и должен был бы развиваться язык праведник, необремененный и неоскверненный историческими невзгодами и насильями. Речь Хлебникова до того мирская, до того вульгатна, как если бы никогда не существовало ни монахов, ни Византии, ни интеллигентской письменности. Это абсолютно светская и мирская русская речь, впервые прозвучавшая за все время существования русской книжной грамоты. Если принять такой взгляд, отпадает необходимость считать Хлебникова каким то колдуном и шаманом. Он наметил пути развития языка, переходные, промежуточные, и этот исторически небывший путь российской речевой судьбы, осуществленный только в Хлебникове, закрепился в его зауми, которая есть не что иное, как переходные формы, неуспевшие затянуться смысловой корой правильно и праведно развивающегося языка.

Когда пароход после каботажного плавания выходит в открытое море, те, кто не выносят качки, выходят на берег. После Хлебникова и Пастернака российская поэзия снова выходит в открытое море и многим из привычных пассажиров придется распрощаться с ее пароходом. Я уже вижу их с чемоданами, стоящими у трапа, перекинутого на берег. Зато как желанен каждый новый пассажир, вступивший на палубу именно в эту минуту!

МУЗЕИ И СОБРАНИЯ

ЭРМИТАЖ

Мирное течение эрмитажной жизни было нарушено уже с первых дней войны, когда в срочном порядке были эвакуированы в Москву все предметы особо высокой материальной ценности, результатом чего было закрытие Керченского зала и отделения драгоценностей. Дальнейшая эвакуация была приостановлена, но ввиду постоянной ее возможности были приняты различные меры, заготовлены в достаточном количестве ящики и упаковочный материал. Предметы были разбиты на категории, в порядке очереди при упаковке. В августе 1917 г. после занятия Риги немцами Временное Правительство, несмотря на заявления созданных представителей музеев о том, какую опасность для художественных произведений представляет перевозка их вообще, а тем более в таком огромном количестве, предписало полностью эвакуировать Эрмитаж. Единственно чего удалось добиться это того, чтобы вещи не отправлялись водой, а специальными маршрутными поездами в Москву. Благодаря тому, что эвакуация была хорошо подготовлена, она прошла вполне благополучно, и ни одна вещь не пострадала, хотя ящики три года лежали в вето-пленных помещениях и неоднократно перебра-сывались с места на место.

15 сентября и 5 октября 1917 г. были отправлены два поезда, увезших значительную часть эрмитажных собраний. Октябрьская революция помешала отправлению третьего поезда, а затем дальнейшая эвакуация была отложена. Но большая и лучшая часть коллекции музеев была вывезена и в течение трех лет персонал Эрмитажа охранял его почти пустые стены.

Однако эти три тяжелых года не были потерянными. Они были использованы для реорганизации музея, для планомерного распределения

его собраний, в течение их были намечены те работы по разверстыванию на новых основаниях коллекций, которые ведутся в настоящее время.

Распределение коллекций по новому плану вызвало необходимость изменения штатов, в связи с чем весь прежний научный персонал, назначившийся административно, подал в отставку, и новые штаты были заполнены посредством выборов, произведенных специальной коллегией, составленной из представителей ученых и научных учреждений, программы деятельности которых были связаны с программой работ Эрмитажа.

В 1917—1920 гг. все петербургские художественные и исторические музеи были закрыты. Чтобы хоть несколько заполнить этот пробел Эрмитажем было устроено несколько выставок. Так, по инициативе музейного отдела была устроена выставка заупокойного культа Древнего Египта. Из оставленных в Эрмитаже и вновь поступивших произведений искусства была устроена Художественно-историческая выставка картин и произведений прикладного искусства XVI—XVIII в., выставка южно-русских древностей, выставка новых поступлений и несколько выставок гравюр.

Все эти работы, конечно, не заслоняли главного вопроса о возврате из Москвы эвакуированных коллекций и восстановлении нормальной жизни одного из значительнейших в мире музеев. Хлопоты об этом были начаты сейчас же после октябрьского переворота, но трудное положение страны и в частности Петербурга не позволяло исправить совершенную Временным Правительством ошибку в течение трех долгих лет.

Наконец осенью 1920 г. было получено принципиальное согласие высшей власти на реэвакуацию Эрмитажа. Казавшиеся непреодолимыми технические трудности перевозки были не только побеждены, но смело можно сказать,

что благодаря энергичным действиям Начальника военных сообщений Республики М. М. Аржанова, взявшего на себя все осуществление этого трудного дела, перевозка была произведена так блестяще и с такими гарантиями сохранности бесценных художественных произведений, как это вряд ли могло состояться и в условиях мирного времени, и перевозка Эрмитажа несомненно является одной из самых замечательных страниц в истории музейного дела вообще.

В ночь с 19 на 20 ноября свыше тысячи ящиков, заключавших в себе эрмитажные собрания, вернулись в его стены. 26 ноября был открыт совершенно восстановленный зал Рембрандта, а к 1 января 1921 г. была восстановлена в прежнем виде и вся картинная галерея.

Одновременно с восстановлением картинной галереи в другие отделы Эрмитажа приступили к распаковке ящиков, проверке коллекций и их разверстыванию, но так как они сразу уже разверстывались по новому плану, а частью и в новых помещениях, раньше не входивших в круг ведения Эрмитажа, то эта часть работы, конечно, не могла быть осуществлена с той же быстротой.

20 ноября 1921 г. в первую годовщину возвращения Эрмитажных собраний из Москвы, было открыто отделение прикладного искусства Средних Веков и Эпохи Возрождения и богатейшее собрание фарфора в так называемой седьмой запасной половине, прежде служившей местом пребывания для иностранных гостей. В мае 1922 г. была устроена выставка итальянских примитивов, а 1 июня был открыт отдел древностей в прежних залах, но в совершенно новой расстановке, а осенью того же года были открыты четыре выставки, а именно: 1) выставка произведений французских художников XVII—XVIII вв., 2) галерея серебра, 3) временная выставка предметов церковной старины и 4) временная выставка сасанидских древностей, в самое последнее время открыта выставка вееров XVIII века. Всего в настоящее время открыто для обозрения свыше 80 зал. Насколько велика потребность в художественном образовании показывает все увеличивающаяся посещае-

мость Эрмитажа, несмотря на плату, превышающую посещаемость довоенного времени, хотя в то время население города и было гораздо больше. Довольно отметить, что большую часть посетителей в настоящее время составляют экскурсия, производящие осмотр под руководством специально подготовленных лиц.

Летом 1922 г. были восстановлены так называемые исторические комнаты Зимнего Дворца, т. е. помещения Александра II и Николая II.

В ближайшее время предполагается открытие в Зимнем Дворце двух зал с оружием; в одном из них, Александровском, размещен бывший арсенал Аничковского Дворца, состоящий главным образом из предметов эпохи Наполеоновских войн, в другом будет выставлено охотничье оружие в его систематическом развитии с XVI по XIX в., начиная с арбалета и кончая игольчатым ружьем. Затем весной же или в начале лета предполагается выставка резных камней, сперва античных. Эрмитажное собрание, вероятно, богатейшее в мире, было до сих пор мало изучено и только теперь после нескольких лет усиленной работы можно приступить к систематическому выставлению и введению в общее пользование этой почти забытой, но столь важной отрасли искусства.

Картинная галерея текущим летом предполагает открыть в Зимнем Дворце ряд новых выставочных зал, а главное развернуть в систематическом порядке те тысячи картин, которые за неимением места, до передачи Эрмитажу Зимнего Дворца, хранятся в кладовых. Эта выставка займет несколько десятков зал третьего этажа Зимнего Дворца, и только после ее осуществления, что даст возможность наглядно учесть все фонды, можно будет приступить к переезде всей картинной галереи Эрмитажа. Наиболее замечательные и имеющие значение для общей истории искусства картины будут развешены в залах картинной галереи, а остальные, необходимые, как материал для научных работ и специальных исследований, будут помещены в запасных залах. Одной из очередных задач Картинной галереи является также устройство в нижнем этаже Зимнего Дворца исторической галереи портретов, для чего удалось собрать

очень богатый и интересный материал. Минувшей зимой Эрмитаж уже выделил из своих богатых запасов ряд картин для пополнения Румянцева музея в Москве; эта кропотливая и очень ответственная работа продолжается и теперь, но вопрос о некоторых, наиболее значительных произведениях можно будет решить только после перевески Картинной галереи. Работа в других отделениях ведется тоже усиленным темпом, но несмотря на это часто нужно потратить много времени, прежде чем можно видеть наглядные результаты. Особенно трудным является устройство длинно-скифского отделения; его коллекции, составляющие гордость Эрмитажа, требуют длительного изучения и тщательной систематизации, прежде чем можно будет выставить их в новых, предназначенных для этого, залах. Эрмитажем было принято за правило, что всякое открытие новых зал должно сопровождаться соответствующим изданием, и это правило неукоснительно проводилось в жизнь за истекшие годы. Так были выпущены: Заупокойный культ древнего Египта, Путеводитель по первой Эрмитажной выставке, Путеводитель по отделению Средних веков, Эпохи Возрождения и по фарфору, каталог итальянских примитивов, Путеводитель по отделу древностей, по галлерее серебра, по французской и церковной выставкам и по выставке сасанидских древностей и каталог верхов. Кроме того вышел первый выпуск Эрмитажного сборника, посвященного научно-исследовательской работе, и вышел очерк О. Ф. Вальдгауэра о римской портретной скульптуре в Эрмитаже. В настоящее время отпечатали и скоро выйдет второй выпуск Эрмитажного сборника и уже составлен третий. Печатаются и готовятся к печати каталоги и путеводители по различным вопросам. Как видно из настоящего краткого очерка, Эрмитажем за последние годы сделано довольно много, но остается сделать еще гораздо больше, и многие годы пройдут, прежде чем Эрмитажу удастся осуществить стоящие перед ним теперь задачи.

С. Троицкий

РУССКИЙ МУЗЕЙ

1. Новое устройство картинной галереи

Теперь отходят в прошлое те исключительно тяжелые условия, в которых протекала музейная работа последних лет, когда из-за отсутствия ремонта, отопления и вентиляции, угроза катастрофы висела над музейными зданиями и развивавшаяся сырость разрушала хранящиеся в них драгоценные собрания.

В минувшем году произведены уже значительные ремонтные работы, а восстановленное отопление вернуло к полной жизни музейные коллекции и вывело музейных работников из «теплых углов», в которые загнал их адский холод и сырость больших зданий.

Только теперь, когда оглядываешься на все тяжелое прожитое, можно вполне оценить весь антузизм и эвергию, проявленную нашими музейными работниками, которые не только сумели сохранить драгоценное культурное достояние, находившееся на их попечении, значительно умножить его, но произвести также большие подготовительные работы к моменту, когда настала возможность, преодолев все технические трудности, подготовить и открыть Художественный Отдел Русского Музея в его теперешнем виде.

Уже так бывает в жизни — преодолевшему наибольшие препятствия удается достигнуть наибольшего. То, что можно было сделать в музее до войны без особенных затрат средств и энергии, — не было тогда сделано, и удалось выполнить теперь, когда для этого приходилось затрачивать невероятные усилия и преодолевать крайне сложные и трудные препятствия в этой и без того нелегкой и ответственной работе по устройству Музея.

Но теперь, когда дело сделано — все трудности остались в прошлом, о них не хочется и вспоминать. Перед глазами сделанное и его хочется, нужно совершенствовать и доводить до конца.

В декабре прошлого года были закончены главнейшие работы по устройству картинной галереи Русского Музея.

Задание, положенное в основание настоящего плана устройства, выполнено наиболее полно лишь в залах верхнего этажа, где является вполне возможным довести работу до конца путем детальных исправлений. В то же время в этой части выставки возможно дать почти исчерпывающую полноту картины искусства в России за XVIII в. и первую половину XIX века, если осуществится давнишнее стремление Музея пополнить пробелы этой части собрания необходимыми для указанной цели произведениями первой половины XVIII века и некоторыми другими из коллекций Академии Художеств, о чем Музей возбуждал вопрос уже много лет. Что же касается другой части устроенной ныне выставки — произведений художников второй половины XIX века и начала XX века, — то здесь все устройство выставки в залах нижнего этажа главного здания нужно признать временным как в силу того, что это помещение недостаточно по своей выставочной площади и неудовлетворительно в значительной части для выставки картин, которые нужно было в нем разместить, так и потому еще, что в этой части собрания Музея представляет значительные пробелы.

Пополнить эти пробелы и устроить соответствующие залы, путем ремонта выставочных зал в помещениях флигеля, примыкающих к главному зданию, является неотложной задачей Музея. Только этим путем возможно будет устранить указанные выше недостатки настоящего устройства, которые особенно обращают на себя внимание после успешного выполнения работ по устройству выставки в большей части зал верхнего этажа, и только тогда явится возможность дать цельное впечатление от всей картинной галлерей и надлежащим образом разместить все коллекции.

В план нового устройства входило требование возможного восстановления архитектурной цельности зал, искаженных ремонтом в 90-х годах, когда все стены зал, карнизы, пилястры, барельефы и др. архитектурные детали были окрашены в монотонные бурые и коричневатосерые тона. Своей удручающей, при обозрении длинных рядов зал, однообразностью, они иска-

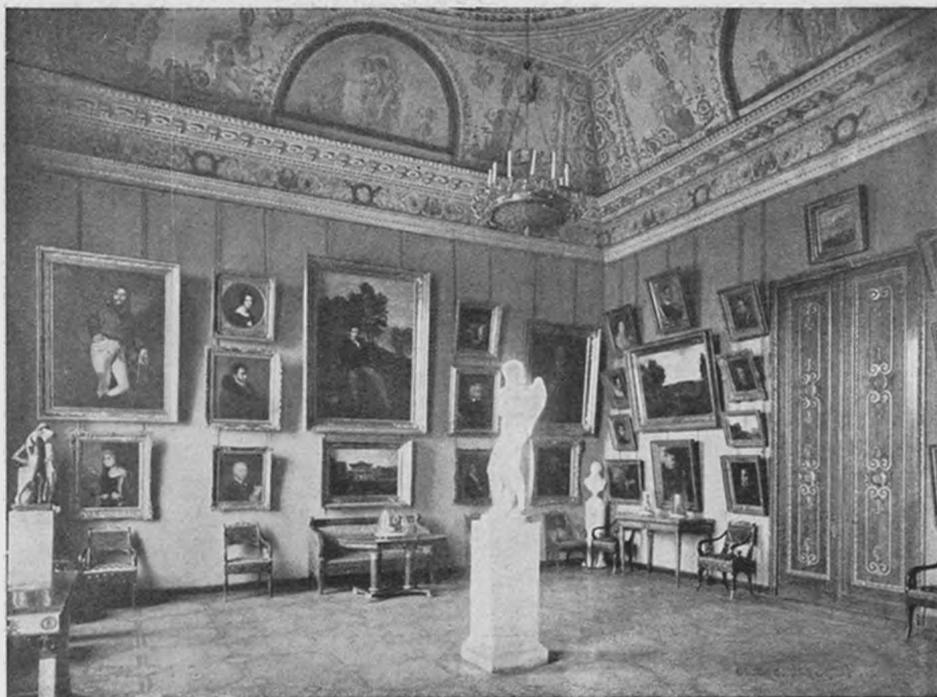
жали и нарушали гармонию архитектурных замыслов Росси, притупляли зрительную восприимчивость посетителя и убивали живописные качества выставленных картин. Проект новой окраски зал был выработан на основании сохранившихся данных о цвете их стен при Росси, в зависимости от уцелевших расписных плафонов, фризов и других частей, а также, и главным образом, применительно к живописным коллекциям, предназначенным для выставки в соответствующих залах. Само собою разумеется, что часто задача оказывалась не выполнимой вследствие невозможности получить нужную краску для намеченного тона, провести полную реставрацию зала, его деталей, или по недостатку средств.

В основу размещения коллекций, насколько позволяет план здания, — положено: размещение их в исторической последовательности, по эпохам, в которых коллекции группируются по определенным течениям; в этих группах, в свою очередь, художественные произведения размещены — по авторам, по возможности таким образом, чтобы каждую картину и всякий выставленный художественный предмет можно было смотреть отдельно, и чтобы соседние картины и предметы наиболее выгодно выделяли ее и гармонировали с ней.

Наиболее ярким художественным явлением в русском искусстве отведены лучшие места, с таким расчетом, чтобы посетитель не мог пройти мимо них при осмотре. Если не всем наиболее выдающимся русским мастерам удалось отвести отдельные залы или стены, то тем не менее всем мастерам, имеющим большое значение в русском искусстве, отведены возможно большие и лучшие места в залах.

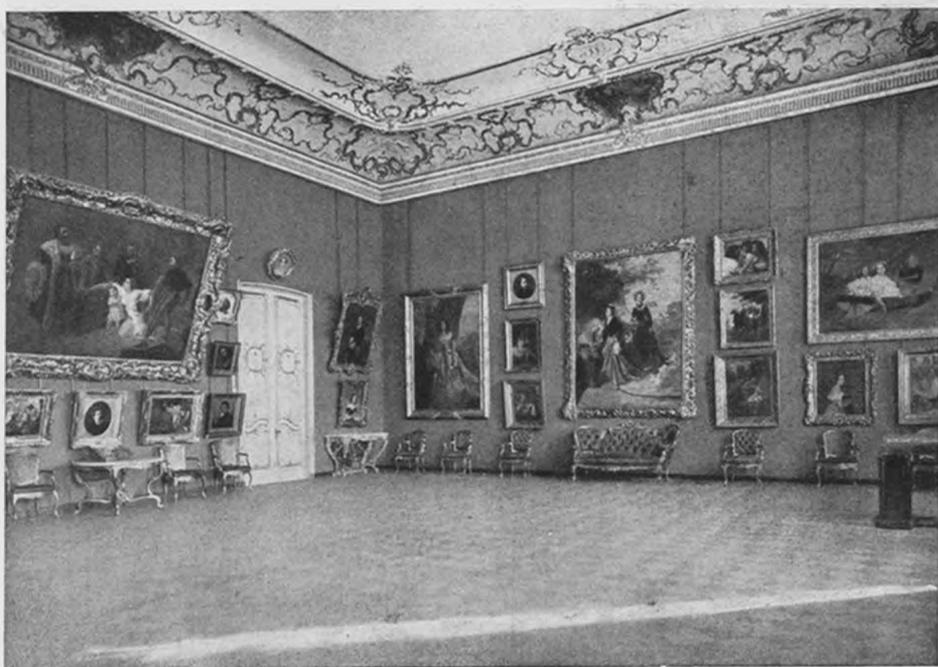
Рисункам и акварелям отведены два зала, и кроме того в витринах, турникетах и в соответствующих залах на стенах размещены большие коллекции рисунков и акварелей вместе с картинами масляными красками.

Недостаток помещения в пределах устроенной выставки не позволил уделить больше места для произведений скульптуры, которая размещена согласно общему плану по залам и в вестибюле. В этой части коллекции Музея нуждаются осо-



Зал О. А. Кипренского

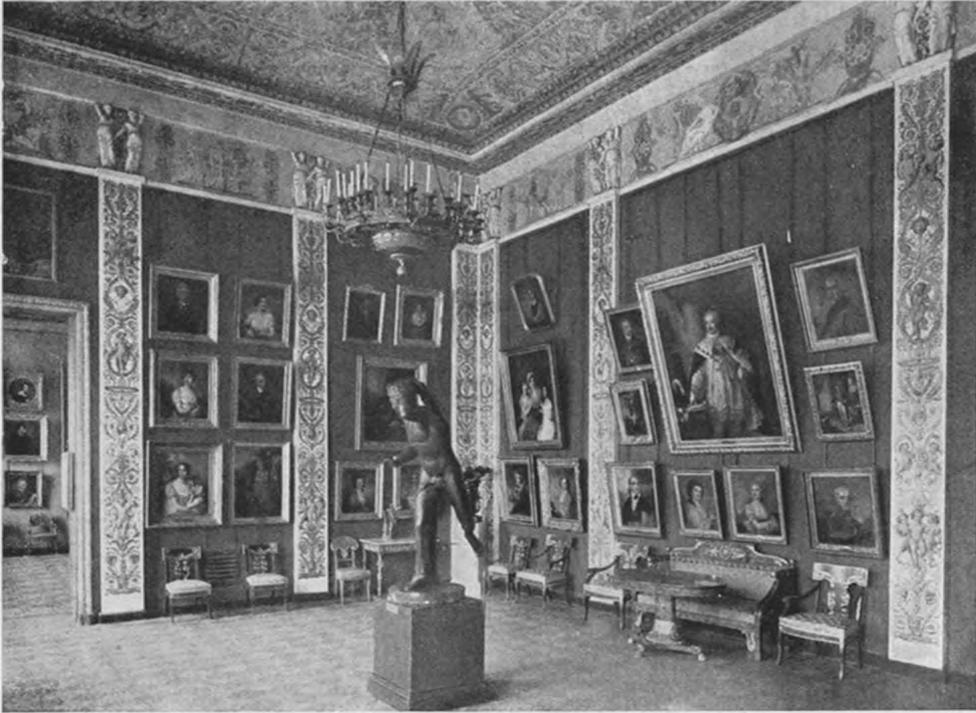
Salle de O. Kiprensky



Зал К. П. Брюллова

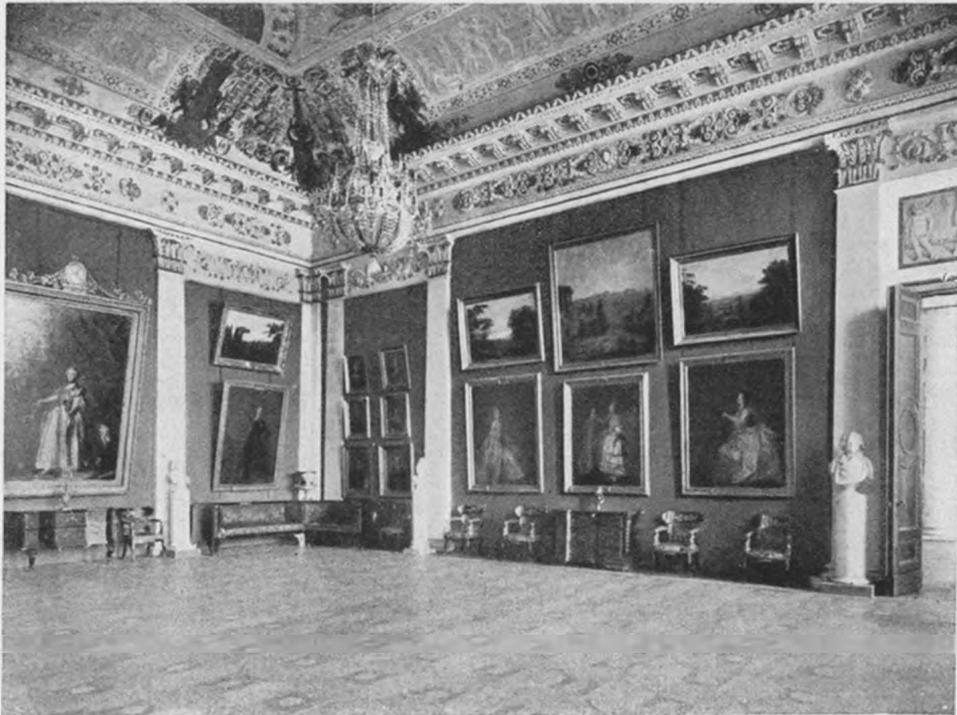
Salle de K. Brullof

*Русский Музей в Петрограде
Musée Russe à Petrograd*



Зал В. Н. Боровиковского

Salle de V. Borovikovsky



Зал Д. Г. Левицкого

Salle de D. Lévitzy

*Русский Музей в Петрограде
Musée Russe à Petrograd*

беши в пополнении пробелов, путем отливов произведений знаменитых русских скульптуров и получением тех статуй, которые на местах разрушаются, как, например, известные кладбищенские памятники, которые можно спасти только музейным хранением.

Необходимость разместить коллекции XVIII в. и первой половины XIX в. в залах верхнего этажа продиктована сохранившимся архитектурным убранством этих зал, которое вполне гармонирует с картинами и статуями этих эпох, в то время, как художественные произведения второй половины XIX в. и современные нам лишь выигрывают в простых помещениях.

Все прежние коллекции и очень значительные новые, поступившие за последние годы, были систематизированы и из всего имеющегося материала произведен строгий отбор для выставки наиболее характерных и ярких художественных произведений.

Очень ценным приобретением для собраний Музея является известный портрет бар. С. Г. Строганова — Ив. Никитина, который вместе с авто-портретом Е. П. Чемесова принесен в дар Музею от общества Поощрения Художеств. Названное общество обогатило за эти годы собрание Музея многочисленными рядкими художественными произведениями, выбранными с большим умением.

Коллекция произведений иностранных художников, работавших в России — по прежнему, далеко недостаточно представлена в Музее. Между тем, только тогда, когда эта часть собрания будет достаточно пополнена яркими и характерными произведениями, — станет возможным наглядное обозрение искусства в России в XVIII веке и правильная оценка русских мастеров.

Особенно интересными пополнениями в зале иностранцев являются: портрет Такке — граф. Е. Р. Воровцовой, Тишбейна — леди Гервей, Вите-Лебрен — кн. Гагарин, Рослин — граф А. С. Строганов, Ротари — автопортрет. Зал Левидкого украшают Смолянки, гр. Е. А. Воронцова, кн. П. П. Голицына и м. др. Коллекция Рокотова значительно пополнилась, и м. проч. парными портретами супругов Суровцевых, гр. П. Г. Орлова. В зале Боровиковского, кроме

прежних портретов, выставлены: гр. Кушелева-Безбородко с двумя дочерьми, портреты кн. Куракиной, Скобеевой и др.

Только теперь повешены портреты Кипренского из собрания Шварца и портр. кн. Гагарина, приобретенные Музеем в 1917 году. Портрет дочерей — Венецианова и его же картина «Дети в поле», известная до сих пор по литографии. Значительные и ценные пополнения — в коллекции учеников Венецианова, как напр. картины: Алексева, Креповского, Заболотского, Щедровского, nature-morte и пейзажи — неизвестных художников и др. Заряно дополнительно представлен портретами: Ф. П. Толстого, А. С. Тавеева и семьи Ростовцевых; Г. Чернецов — «Парадом на Марсовом поле в 1832 г.» Чрезвычайно интересны пополнения в залах К. Брюллова, А. Иванова, Федотова. Обзорение нижних зал Музея начинается с произведений Ге, Перова и Чистякова, при чем особенно интересными в этой части собрания является портрет Лихачевой — Ге и ряд картин Чистякова, который до сего времени не был представлен в Музее. Мы отметим в этом беглом перечне еще лишь новую для Музея коллекцию произведений П. П. Соколова и ранние работы Репина. Ряд известных работ Серова обогатил ныне его коллекцию в Музее. Также значительные пополнения можно видеть теперь в коллекциях произведений художников «Мира Искусства» и «Союза русских художников», и, наконец, собраны вновь выставленные в двух последних залах произведения представителей новейших течений в искусстве: Петрова-Водкина, Сарьяна, П. Кузнецова, Копчоловского, Машкова, Б. Григорьева, Гончаровой, Маринова, Рождественского, Матвеева, Фалька, Шагала, Альтмана, Филонова, Татлина, Митурича, Бруни, Якулова, Удальцовой, Кандицкого, Малевича и др.

Ограниченность места не позволяет дать сколько-нибудь полное описание выполненных работ по устройству картинной галлерей и тем более дать представление о всех богатейших поступлениях Музея.

П. Нерадовский

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

Одним из важнейших актов новой государственной власти в области музейного строительства была национализация крупнейших частных коллекций, по своему составу и размерам представлявших целостные художественные организмы. Эта политика, предупреждавшая возможность распыления ценнейших собраний, создававшая для них необходимые условия существования и охраны, а нередко и дальнейшего развития, успела заслужить справедливое признание и оценку. Щукинская галерея — *alma mater* московских живописцев, издавна привлекавшая в воскресные дни десятки посетителей, была одной из первых, превращенных в своеобразный Музей. Позже подверглось национализации грандиозное собрание И. А. Морозова, недоступное публике в дореволюционное время. Оба собрания получили несколько громоздкое и не вполне удачное название — 1-го и 2-го Музеев Новой Западной Живописи, вошли в сеть так называемых центральных малых музеев, непосредственно подчиненных Музейному Отделу и, несмотря на общность заданий и одинаковость состава, долгое время не имели между собой никакой организационной связи.

Выше я приложил эпитет «своеобразный» к этим музеям; действительно, теплое величие жизни, страстность увлечения собирателя, ясно ощутимая динамика их стремительного роста, шум художественных схваток, не утихший вокруг многих картин, придают им оттенки и нюансы, не встречаемые в строгой и холодной атмосфере старых музеев. словно еще раздаются в Щукинской галерее быстрые шаги и слегка захлебывающийся голос собирателя, горячо убеждающего в чем-то недоверчивых слушателей. Волны коллекционерских увлечений осели здесь легко различными слоями — можно говорить об «эпохах» Мона, Гогена, Матисса, Пикассо; в собирательстве С. И. Щукина ценны боевой задор, умение поставить смелый акцент, выявить данное направление в его логических границах, создать яркое, резкое и личное выражение любимого художника.

Иной подход наблюдаем мы у И. А. Морозова. Начавши коллекционировать десятилетием позднее Щукина, он после недолгих лет колебаний ясно определяет линию и направление своего собирательства. Следя из года в год за обогащением его галереи, поражаешься планомерности этого идущего по развернутому фронту коллекционирования. Уверенной рукой, словно стекла бисера, наизываются художественные произведения одно за другим, создавая задуманный узор. Здесь как будто нет случайностей, ошибок, неудач. Нужные произведения появляются в галерее в необходимый момент. Громадные средства, выдержка, такт, обширные парижские связи помогли Морозову в 6—7 лет развить собрание, не знающее параллелей в Западной Европе и имевшее лишь в недалеком знаменском особняке столь же счастливого соперника.

В литературе и устном обсуждении не раз выражалось пожелание видеть оба московских собрания объединенными. Перспективы такого слияния рисуются грандиозными, и получившийся в результате Музей был бы, конечно, несравненным по богатству, яркости и силе развернутой картины. Подобная мысль вставала и перед самими собирателями. И. А. Морозов не раз говорил о предположении постройки специального помещения для такой объединенной галереи, на одном из участков по Пречистенке, неподалеку от его особняка. И все же для ближайшего будущего мысль эту приходится отложить, как неосуществимую; наиболее сильное препятствие — отсутствие подходящего здания. Свободные запасы помещения обоих Музеев слишком незначительны, чтобы в здании Щукинской галереи можно было бы втиснуть Морозовское собрание или наоборот. Нужда Москвы в специальных музейных помещениях общеизвестна; проект использовать для такого объединенного Музея помещение Музея Изысканных Искусств, соблазнивший многих музейщиков, должен быть признан несостоятельным: ни по объему зал, ни по освещению, ни по стилю это выстроенное со специальными целями здание не подходит под музей новой живописи. Перенесенные в его стены, развешанные на скучных щитах, произведения французских ма-

стеров увяли бы и лишились аромата, как оторванные от родной почвы растения. Как многое в Щукинском и Морозовском собраниях писалось для этих стен, для этой развески. В представлении большинства посетителей картины неразрывно слились с общим фоном и ансамблем особняков. Нельзя не согласиться, что обе галереи являются самыми пышными явлениями московской музейной жизни, выделяясь необычайной красотой и праздничностью общего впечатления. Сравнительно небольшой размер делает их легко обозримыми и не давящими, гармонируя с радостным и легким настроением французского искусства.

Если мы вспомним, что коллекции, жертвуемые в Лувр, в течение 50 лет не обезличиваются и висят в отдельных залах, то не будет ли правильным и с нашей стороны проявить уважение к культурному подвигу собирательства сохранением в течение известного срока собрания в родивших его стенах? Нет ли опасности при слиянии нарушить индивидуальный аромат каждого собрания? Ритм собирательства у Щукина и Морозова слишком различны. Вкусы обоих собирателей во многом также не совпадают. Мирозерцание Морозова создано на принятии и усвоении импрессионистской программы; оттого так любовно составлено его пейзажное собрание импрессионистов, оттого тянет его к эпиграмам и ученикам — Бонпару, Вальта... У С. И. Щукина душа смелого мореплавателя, влекомого к неведомым берегам. Его прельщает не столько достижение, как плавание, борьба, опасности и приключения. Эти оттенки, остро теперь ощущаемые, обречены были бы на исчезновение при слиянии собраний. То, что ощущаешь, как особую ценность собрания, напр., непропорциональность представления отдельных художников («перепроизводство» Матисса и Пикассо у Щукина) воспринималось быть может уже как некий недостаток в научно организованном Музее. Мы принуждены принять вывод, что для ближайшего будущего наиболее правильной являлась бы политика сохранения собраний в их теперешних зданиях.

Это отнюдь не значит, что собрания должны замкнуться в их настоящем составе. Бурная ди-

намика их развития требует настоятельно их дальнейшего роста и пополнения. Война и революция положили слишком случайный предел их развитию: собрания каким образом не могут считаться законченными. Проблемы Морозовского собрания (отсутствие Мане, Сейра, Лотрека, малое число Синьлька, Дега и др.) ясно ощущались самим собирателем. Одной из привлекательнейших сторон Щукинской коллекции была его непрерывная связь с художественной жизнью Парижа, позволявшая отражать последние достижения и этапы. Блокада России в первые годы революции, отсутствие прямых сношений с Францией в дальнейшем — роковым образом отозвались на стационарности собраний. Но будем помнить, что эта обстановка временна и преходяща. Французское искусство не умерло, оно так же напряженно, так же высоко в своем формально-техническом уровне. Придет время, когда государство сочтет возможным поставить на очередь вопрос о планомерном развитии и пополнении наших прекрасных музеев.

2-ой Музей с самого начала прилагал энергичные усилия к дальнейшему расширению и заполнению пробелов. Обследование запасов центральных музеев, государственных фондов, пролетарских музеев, выявило наличие известных материалов, способных дополнить основное морозовское собрание. Не нарушая общей картины, эти добавления во многих случаях являлись высоко ценными и поступление новых памятников переживалось в Музее как истинный праздник: таким являлось, напр., поступление бюста Родэна, большой пастэли «Материнские заботы» Мери Кессет, эффектной «Красной таццовщицы» Ван Донгена, картин Форана, скульптуры Бурделля и др. Подобным праздником явится ожидаемое присоединение к Музею ряда произведений, хранящихся в запасе Румянцовского Музея. Следует с признательностью отметить отзывчивость Исторического Музея, Гос. Муз. Фонда и других организаций. Упомянем также о ценном даре художника М. А. Вербова, принесшем в дар Музею акварельный рисунок Детома.

Однако эти поступления, несистематические и случайные, рано или поздно прекратятся за

исчерпанием московских запасов; они лишь подчеркивают своевременность вопроса об организации планомерных покупок за границей. Мечтать о прежнем размахе приобретений пока не приходится; но не подлежит сомнению, что и с небольшими средствами можно достигнуть ценных результатов: поступление хотя бы немногих полотен, рисунков и гравюр передовых художников вызвало бы чрезвычайный интерес в широких кругах. Депрессия художественного рынка на Западе позволяет предвидеть минимальные затраты.

Наиболее значительным фактом за годы существования 1-го Музея явилась общая перевеска собрания, произведенная осенью 1919 года специальной комиссией Музейного Отдела (в нее входили Н. П. Муратов, П. Д. Эттингер, М. М. Хуссид). С. И. Щукин мало заботился о планомерности окончательной развески. Непрерывный рост его галереи заставлял его постоянно перемещать отдельные части собрания; каждую осень, приходя после летнего перерыва, вы становились свидетелями нового размещения произведений. С. И. Щукина привлекали неожиданные аналогии, сопоставления и резкие диссонансы отдельных произведений. Окончательное в целом он меньше заботился. Все это как нельзя более гармонирует с опытным и боевым характером его галереи. Не удивительно, что развеска картин, которую застала комиссия, была в значительной мере случайной — она была одним из очередных вариантов Щукинских опытов. Присоединение к Музею ряда помещений, находившихся до тех пор под жильем, позволило произвести планомерную развеску, учитывая и нити художественного развития и общий декоративный принцип. Ряд художников несомненно выиграл от перевески — Гоген, Пикассо, Дерен. Иные результаты оказались спорными. Это побудило в настоящее время Музей к просмотру и возможному улучшению развески отдельных зал.

Перевески во 2-ом Музее Н. З. Ж. были пока лишь частичными. Теснота помещения — ни до сих пор занят посторонними Музею учреждениями и частными жильцами — до сих пор является главнейшим препятствием к экспозиции

всех художественных богатств Музея. Если шаги, предпринимаемые администрацией Музея к отвоеванию площади нижнего этажа, окажутся удачными, то этим летом несомненно будет произведена коренная перевеска, план которой давно уже разработан.

Заканчивая заметку сообщением последнего факта музейной жизни, обещающего сыграть крупную роль в дальнейшем развитии обеих собраний: в конце марта состоялось объединение 1-го и 2-го Музеев Новой Западной Живописи в один музейный организм — Госуд. Музей Нов. Зап. Искусства, при сохранении территориальной разобщенности обеих собраний. Это объединение и учреждение Ученого Совета Музея служит залогом более интенсивной научно-исследовательской работы Музея; утвержденное Муз. Отделом положение устанавливает хронологическую межу, делающую пределы его собирательства от области вновь организуемого в Москве Музея Старой Западной Живописи. Оформление Гос. Музея Нов. Зап. Искусства подчеркивает точку зрения Муз. Отдела, видящего в нем самостоятельный художественно-научный организм, способный к дальнейшему развитию и входящий полноправным членом в семью более старых музеев.

Отметим, что одной из очередных задач, выдвинутых Ученым Советом Музея, является организация ряда выставок отдельных мастеров, на которых будут исчерпывающе представлены их произведения, находящиеся в Москве. Эту серию выставок открывают выставки Гогена в Щукинском Отделении и Сезанна и Ван Гога в Морозовском Отделении Музея.

Б. Терновец

МУЗЕЙ ИМЕНИ ЛУНАЧАРСКОГО

Расположенный вдали от главного музейного района Москвы музей имени Луначарского известен москвичам не в той мере, какой он заслуживает по подбору вещей, по тому, как полно в нем представлены ряд современных мастеров. Будет отнюдь не преувеличением сказать, что без знакомства с этим музеем представление о целой эпохе русского искусства (последние два десятилетия) получится бы довольно однобокое. Начало музею положено коллекционером И. Исаджаповым, который в течение ряда лет приобретал московских мастеров: сначала импрессионистов и живописцев более раннюю, затем — художников «Бубнового Валета» и современную скульптуру. В 1918 году исаджаповская коллекция, уже заполнявшая два этажа особняка на Старо-Басманной улице, перешла в ведение Совета Р. и К. Д. Бауманского района. Коллекция была оставлена на месте, несколько пополнилась живописью XIX века и приобретением нескольких вещей Коненкова, тогда же получила свое нынешнее наименование и преобразована в районный музей. Районный совет проявлял все время определенную заботливость о музее, благодаря чему и здание и экспонаты сохранились в целости и не подверглись порче.

В галереях, создаваемых единичными коллекционерами, подбор вещей носит нередко характер некоторой случайности, требования личного вкуса неизбежно доминируют над более существенными задачами. Даже в столь образцовой и столь планомерно создававшейся Щукинской галерее нельзя не отметить этого явления¹. Отразилось это отчасти и на рассматриваемом нами музее, хотя в общем подбор работ является довольно удачным.

Из современных течений лучше всего представлен «Бубновый Валет», а из художников этой группы — П. П. Кончаловский.

Сейчас, когда на «Выставке Картин» мы видели художников «Бубнового Валета» в нынешнем аспекте традиционализма и веризма, особый интерес

¹ Отсутствует Эд. Манэ, мало представлены неомпрессионисты, большое количество вещей Матисса и незначительное — Сезанна, отсутствуют кубисты, кроме Пикассо и Брака.

приобретающих работы в музее Луначарского, больший чем находящиеся в Третьяковской галерее, ибо там — уже намечается переход к нынешнему состоянию их живописи, а здесь — они еще предстают перед нами в облике страстных новаторов.

Зал Музея, посвященный Кончаловскому, дает довольно полное представление о его творчестве до 1913 — 1914 гг. Здесь и ранние непритязательные натюр-морты и этюды и более поздние декоративные, насыщенные красочностью пейзажи России, Прованса, Италии. Здесь и необычайно впечатляющая сдержанной страстностью, суровой сине-черно-коричневой гаммой голова тореадора (1910 г.) и портрет Якулова, пламенный по цвету, захватывающий стремительным ритмом линий, этими дерзко брошенными на полотно кривыми кивжалами, этой почти гротескной экспрессивностью лица. Здесь и написанные в Сиене пейзажи — запоминается своим лаконозмом золотисто-черная величественная Piazza del Campo. Тут и ряд мастерски сделанных натюр-мортов от декоративно-красочных до «сухих красок», работы фактурной, с наклеенными этикетками. В этом зале легко проследить первоначальное воздействие французов на художественные устремления Кончаловского, и здесь и там проглядывает Ван-Гог, Матисс. Марке (Piazza del Campo), в Третьяк. галерее намечается большее приближение к системе Сезанна, на «Выставке картин» — преодоление французских влияний.

Меньше по количеству, но почти столь же полно, благодаря хорошему подбору темпераментных, ярких работ представлен И. И. Машков того же периода (в отдельном зале). Наиболее значительные его вещи из находящихся здесь: «Три девушки на диване» — большая декоративная, с уклоном к монументальному разрешению, композиция, хорошо гармонирующая с архитектурной рамкой зала, весьма экспрессивный «Портрет поэта», близкий по духу к «Бытовым гротескам» Ларионовского типа, два декоративных натюр-морта с яркими фруктами на темном фоне, насыщенный и плотный по цвету натюр-морт: черный хлеб и золотистые рыбы на иссиня-черном фоне. Переход к нынешней манере Машкова уже намечен в более позднем «Южном пейзаже», где сказывается присущее художнику обостренное чув-

ствование природы, солнца и в «Швейной машине».

Р. Фальк представлен лишь двумя крымскими пейзажами, мало характерными для этого крупного живописца.

Работы Лентулова (масло и акварель) развешены в отдельной комнате — вещи необычайно яркие, праздничные, безудержно-радостные. В его «Иверской», «Женском портрете», пейзажах Крыма и Москвы, в большой композиции — диптихе, взятой в несколько кубистическом преломлении, а по теме напоминающей его же большую картину на «Выставке Картин», он, добиваясь большой интенсивности цвета обычными средствами живописи, применяет как материал также и бронзу и наклейки из материи.

П. Кузнецов представлен немногими, но характерными для этого художника-лирика вещами: мастерски выполненным женским портретом, поэтичным восточным пейзажем, впечатлениями киргизских степей, пышной внутренностью киргизского шатра. Рядом с ним П. Уткин — несколько «симфоний в сипем» и виртуозный натюр-морт (темпера), напоминающий Сарьяна.

Работам А. В. Куприна предположено отвести при производящей сейчас перевеске отдельную комнату, тогда только живопись этого тонкого и искреннего художника, отличающаяся некоторым уклоном к интимизму (его превосходный «Кавказский пейзаж», ряд натюр-мортов, городские пейзажи) вполне будет выявлена и сможет быть оценена по достоинству.

В музее есть несколько вещей Ларьонова и Бурлюка, но отсутствуют Гончарова, Шевченко, Татлин, Малевич и др; из группы «Бубиового Валета» — нет Рождественского: музей несомненно нуждается в пополнении.

В зале импрессионистов останавливают внимание Коровинские «Цветы на фоне моря», сделанные с необычной для этого мастера убедительной компактностью; предельная интенсивность синих, красных, оранжевых тонов создает подлинный «праздник для глаза».

Интересна его ранняя работа — большая картина с женской фигурой на первом плане, характеризующая начало его живописного пути.

Юон представлен «видом Москвы с Воробьевых гор» и «Intérieur», Серов — «натурщицей» и недавно идентифицированным в фонде музея «Георгием Победоносцем» (1885 г.), отразившем юношеское увлечение художника старыми мастерами после заграничной поездки.

В верхнем этаже Музея — 2 залы с живописью передвижников (бытовой и пейзажной), зал, посвященный эволюции портрета (Зарянка, Перов, Якоби, Репин, Сапунов, Пастернак и др.), коллекция фарфора, хрустала, небольшое собрание икон, позволяющая посетителю музея уловить органическую связь древне-русской живописи с декоративизмом русских мастеров XX века.

Скульптурный отдел музея не менее богат, чем отдел живописи. Кроме трех психологически-экспрессивных вещей Голубкиной («Туман», «Старуха», «Мальчик») здесь наиболее полное в России собрание Коненкова, целых 17 вещей, и притом вещей фундаментальных. Достаточно сказать, что здесь находятся его работы из дерева: «Калики перехожие», «Григорий», «Раненая», «Астрахань», его полихромный мрамор «Пробуждение», его «Русалка», «Слеза», «Вакх», «Свистящий леший», его «Египтянка», пленяющая экзотической сказочностью, его уносящиеся в вихре «Крылья серафима», несколько портретных голов.

А. Ромм

РОССИЙСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

В годы войны и Революции Российский Исторический Музей так же, как и другие музеи, должен был принять в свои стены громадные собрания, частью направленные в него их владельцами, частью вывезенные ради спасения самим Музеем. В Музей были переданы рукописные собрания Хлудова, Уварова, вся знаменитая Патриаршая Библиотека рукописей и книг, нумизматическая коллекция Зубова, серебро Пасковича, Отдел Древностей Румянцева Музея и многие другие. Залы и подвалы его оказались чрезмерно переполненными.

Но не только этот вновь прибывший материал по характеру своему нередко был весьма

случайным для Музея, но уже и ранее того накопленные им памятники отчасти выходили за пределы его общих задач.

Последнее обстоятельство, в связи со многими другими причинами, вынудило Ученый Совет Музея приступить к пересмотру своего Устава, а потому по инициативе вновь назначенного Директора Музея Н. М. Щекотова была организована с этой целью Комиссия, куда вошли виднейшие ученые: Академик М. М. Богословский, Д. Н. Анучин, Ю. В. Готье и те из ученых сотрудников Музея, которые отдали Музею много лет своего энергичного труда: А. В. Орешников и В. А. Городцов. Утвержденная Народным Комиссаром по Просвещению Комиссия в 1921 г. приступила к работам, результатом чего и явился научный план реорганизации Музея. Прежний план деления экспозиционных зал Музея по представителям царствующего дома был отвергнут, а благодаря этому исчез и сопутствующий ему шовинистический привкус, поддержание которого входило в задачи прежних его руководителей, чиновно зависящих от высших правительственных сфер. Настоящий план Музея построен в соответствии с современным состоянием науки, музейного дела и требованиями обще-государственной демократизации. Новым планом Музея была выдвинута на особо видное место та часть, которая посвящена исследовательским задачам Музея. Последняя дает возможность молодым силам исторической науки, на ряду с обработкой архивных материалов, расширить свои исследования путем изучения исторических материальных памятников. Это обстоятельство дало блестящие результаты, о чем говорит крайне интенсивная работа, которая ведется в настоящее время в Обще-историческом Разряде под руководством М. М. Богословского, где уж заслушан ряд весьма ценных докладов: А. И. Голубцов — «Имущество Строгановых», С. К. Богоявленский — «Столовая посуда XVI — XVII веков», И. А. Бялзнова — «Обстановка Московских приказов XVII века», С. И. Григорова — «Обстановка дома русского вельможи в Париже в 20 годах XVIII века», Г. А. Новичкий — «Петербургский дом князя А. М. Голицына в 70 годах XVIII века», Н. Д. Протасов — «Византийская бытовая икона», К. В. Ба-

зидевич — «Имущество московских великих и удельных князей». К. Ф. Ржига — «Посуда до-Монгольской Руси», К. В. Сивков — «Сельский дом русского помещика начала XVIII века», К. Д. Протасов — «О Византийской весовой единице».

Все это хотя и не вполне еще точно, но в значительной мере намечает ту исключительную картину, которую будут представлять из себя залы Исторического Музея, а попутно с этим, нужно надеяться, раскроет современному историку совершенно новые перспективы.

И теперь уже намечается большая тяга исследователей Института к Историческому Музею, и в нем уже имеют постоянный приют Московская Секция Академии Материальной Культуры, Московское Археологическое Общество, Историческое Общество при Московском Университете, Московское Диалектологическая Комиссия и Романо-германская Секция научно-исследовательского Института языковедения и другие. Ясно, что в недалеком будущем Историческому Музею суждено стать в этом смысле крупнейшим центром и сосредоточием представителей не только русской, но и обще-европейской науки, ибо его памятники в своей области имеют мировое значение.

И теперь уже жизнь Исторического Музея как бы переплеснулась через край. В стенах его и не в малой мере по энергии и инициативе его работников была создана в июле 1921 года Всероссийская Музейная Конференция, носившая характер исключительно деловой и имевшая большие практические положительные результаты в жизни многих музеев. Вблизи Октябрьских торжеств прошлого года под Председательством Директора Музея и с участием других его сотрудников была закончена работа по организации «Музея гор. Москвы» в здании бывш. Английского клуба, на Тверской улице. Под его председательством в настоящее время идут спешные работы Комиссии по подготовке участия музеев на Всероссийской Сельско-хозяйственной Выставке, на которой Исторический Музей выступит с частью своих исключительно богатых собраний предметов народного быта.

Наряду с этим Музеем обращено особое внимание и на постановку его показательной части,

п в этом направлении его деятельность принимает такие значительные размеры, что приходится уже изыскивать всевозможные средства для удвоения числа научных сотрудников, обслуживающих Показательный Отдел.

Отдел этот имеет также целью своей на основе данных, приобретаемых в общем ходе чисто практических работ, изучение вопросов методологического порядка, и наконец совершенно новым и неизученным материалом должны явиться имеющиеся в его портфеле такие материалы, как письменные работы, рисунки и глиняная скульптура самих обозревателей музейных коллекций, в большинстве случаев детей школьного возраста, в которых они изображают свои впечатления от Музея. Все это представляет из себя богатство, ценность которого пока трудно учесть, но во всяком случае внимание, которое должно быть обращено на него среди работников-педагогов, должно быть велико. Для этой цели Показательным Отделом Музея в недалеком будущем предполагается устройство выставки.

В ряде книжных обще-научных и практических мероприятий Музея следует отметить особо то событие в его жизни, которое ознаменовано открытием Выставки Крестьянского Искусства. Этот факт, слабо и вяло отмеченный в печати и среди людей науки и искусств, в свое время будет конечно достойно оценен, но для Музея он и сейчас имеет очень важное значение. Уже одно то обстоятельство, что подготовка к устройству этой выставки начата была в самое тяжелое время музейной жизни, говорит о том, что среди музейных работников сохранен деятельный дух, и если восстановить в своей памяти «холодность» того времени, то справедливость требует сказать, что их работа должна быть отнесена к поступкам героического порядка. Правда — такое воодушевление в большей части своей поддерживалось самим же материалом Выставки, добытым из Музейных складов. Нередко можно было наблюдать, как совершенно истомленный работой сотрудник Музея вдруг вновь загорался и продолжал свое дело, открывши в музейном запасе что нибудь особо интересное.

Это воодушевление сообщалось даже в техническим сотрудникам, пишущему эти строки

легко удавалось путем простого и короткого сговора продолжительность рабочего дня доводить до 10 и даже 12 часов в сутки. И таким образом в течение полугода была выполнена колоссальная работа: было освобождено от тысячи ящиков 7 больших зал, и в них помещена Выставка. О подборе и научной классификации материала, о достоинствах и недостатках его экспозиции кое что сказано и многое еще будет сказано, но ничем не умалятся значение этого события в жизни Исторического Музея.

Труды и материалы говорят сама за себя, и нельзя удержаться не высказать горчайшей досады на равнодушие тех учреждений, которые могли бы оказать великую услугу русской науке, зафиксировав эту выставку в достойном и надлежащем виде, так как, например, до сих пор нет путеводителя по Музею.

Нечего гадать, что этот упрек целиком ложится на совесть Госиздата, который не предпринял в этом направлении никаких шагов, несмотря на то, что руководителями Музея неоднократно на это обращалось его внимание¹). А между тем несомненно и очевидно и те практические результаты, которые имел бы ряд печатных изданий по «Выставке», хотя бы для деятельности Кустрома. И вот в конце концов волей или неволей Музею приходится прибегать к помощи частных издательств, тратить массу времени на переговоры и прочую современную волокиту, но лишь бы только добиться одного: издания Научного Путеводителя по «Выставке «Крестьянского Искусства». Имеется большой научный материал, готовый для печати в портфеле Издательской Комиссии Музея, руководимой акад. М. И. Сперанским, но и он также пока лежит без движения.

Но Музей преодолет и эти трудности и те, которыми грозит настоящее и будущее окрест царящее равнодушие к музейному делу.

Все это делает Российский Исторический Музей, твердо убежденный в своем громадном значении для культурной жизни Республики.

Навел Сухотин

¹ Кажется, что ныне эта ошибка исправлена и самим Госиздатом приступлено к изданию путеводителя.

В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ ИГРУШЕК

Вокруг игрушки сконцентрировался целый ряд исканий и интересов. Историк видит в ней исключительно оригинальный и богатый материал для изучения быта и характеристики исторических моментов, так как игрушка, являясь зеркалом жизни, отражает, в самых интимных частях, картину внешней культуры и своим символом образно говорит о взгляде народа на то или иное историческое движение и событие, характеризует даже отдельные личности. Этнограф черпает в игрушке ценнейшие сведения по своей специальности, говорящие и о религиозном культе, и об эволюции форм уклада жизни и характеристике той или иной национальности и природы, среди которой живет та или иная народность. Для промышленности игрушка ценна по самым реальным причинам, с одной стороны, по своей роли в народном хозяйстве, а с другой стороны, потому, что ручное и машинное исполнение игрушки является началом многих видов промышленности, ибо техника игрушечного дела, даже выйдя из сфер мелкой промышленности и став отраслью промышленности крупной, не нуждается в тех больших затратах капитала и оборудования, без которых не может обойтись ни один из других типов крупной промышленности. Педагог ищет в игрушке подсобника в своих работах с детьми; с игрушкой в руке подходит он к разрешению ряда любопытных проблем, связанных с логикой развития детской психологии; игрушкой же раскрываются тайники детского творчества. Ребенку игрушка дает неисчерпаемую радость и ведет к знанию и самостоятельному развитию в нем будущего гражданина и мастера-работника. Перед художником игрушка, особенно народная или самодельная детская, разворачивает еще совершенно неизведанные горизонты, наталкивая на новые проблемы в искусстве. В игрушке таится разрешение многих вопросов, глубоко волнующих художника, ищущего новые пути. Материалы, полученные в течение многих лет изучения игрушки, дают надежду сказать, что единение народного и детского творчества должно способствовать очищению искусства настоящего

и влиять на пути будущего. Своими условными и будто бы застывшими движениями, сжато и вместе с тем выпукло концентрирующими ряд чувств и образов, игрушка неоценима для театрального работника. Мир же кукольного театра,—как одно из древнейших форм театрального действия,—продолжает быть до сего времени неисчерпано свежим, юным источником чрезвычайно ценным для театра вообще; этот мир, тесно связанный с творчеством народа с его острой сатирой и простым и искренним способом выражения идей, одновременно дает глубокую радость детям и открывает перед театром любопытнейшие возможности. Кукольный театр так же не разработан, как не разработано детское народное творчество; следует отметить, что кукольный театр отвечает запросам первого, выйдя из недр последнего.

Многоликость игрушки очевидна, ценности ее разнообразны, по вместе с тем она до сих пор почти совсем не изучена. Выяснение же этих ценностей весьма сплотившее по целому ряду настойчиво предъявляемых жизнью требований, безусловно должно принести громадную духовную и материальную ценность. Следует обратить внимание хотя бы на одну деталь многоликости игрушки: из игрушки выросла картинка для детей, а из последней вырастает и вырастет «настоящая» детская книга, которой по существу нет до сих пор и вокруг которой пока почти безуспешно бродят и литераторы и художники, и писатели.

Ясно, что и игрушка, как таковая, сама одолевая и, занимая вполне определенное место в истории культуры, несет в себе комплект интересов, знаний, проблем и т. п. одинаково ценных и детям и взрослым: и художнику, и технику, и экономисту, и историку, и этнографу и педагогу. Естественно, что широкие возможности Революции динули и этот насущный вопрос, весьма настойчиво требовавший своего разрешения.

Так создан был «Музей Игрушки».

Начало его положено еще в 1918 году, а открыт он был для посещений и работ с 7 ноября 1920 года. Музей носит свое название, как одну объединяющую общую форму, образно гово-

рящую о детстве в его творческих процессах и о том, чем и как взрослые и промышленность отвечают ребенку. Музей пока делится на следующие 13 подразделов — глав: Игрушка и история, Игрушка и быт, Игрушка и театр, Детская иконография, Игрушка и религиозный культ, Народное творчество в Игрушке, Самодельные игрушки, От игры к знанию (от игры к азбуке), Игрушка и начатки труда, Игрушки роскоши (забавы взрослых), Иноземные игрушки, Игрушки современных художников. Кроме того в пополнение развития идеи Музея собираются и готовятся коллекции по истории детской книги, детских картин на листах и т. д. Своей основной программой и уже существующими достижениями Музей намечает и ведет постепенно к весьма широким горизонтам, для осуществления которых нужно время.

Задачи Музея и способы выявления и разрешения этих задач делают его Музеем не только историко-педагогическим, но и производственным; по своему существу, по подбору коллекций и по их количеству Музей представляет весьма своеобразную лабораторию, наглядно разрабатывающую многие из самых новых, насущных и крупных вопросов, связанных и с воспитанием детей и с обучением начатков различных видов мастерства.

Интерес возбуждаемый Музеем все время нарастает, все более и более соприкасая его с самыми различными учреждениями, заинтересованными в работе Музея, с отдельными лицами разных профессий, и в то же время безостановочно привлекая к нему все новые и новые массы детей.

Цифра посещаемости Музея говорит сама за себя, так как за два года его существования с 7 ноября 1920 г. по 7 ноября 1922 г. Музей посетили около 60.000 человек. Более 90% посетителей — дети, в возрасте в среднем от 4-х до 10 лет, приходящие отдельно и в экскурсиях. Обычно приходят школьники и дошкольники, вполне самостоятельно, без взрослых, приводят с собой своих меньших братишек и сестреночек, рассказывают им то, что они видели здесь раньше; многие из постоянных посетителей имеют за стеклом витрин свои облюбованные

ими игрушки; часто маленькие девочки приносят с собой куклы и показывают им то, что интересует их самих, часто Музей превращается в поле для игр. Здесь можно наблюдать маленьких девочек, хозяйственно доящих деревянную корову, присев в уголке на корточках; мальчики копируют выправку солдат. В отделе научных игр перед немой географической картой, дающей звонок, если школьник укажет и угадает название города, — постоянная группа ожидающих свою очередь поехать в Москву, Петроград, в Париж и т. д. Музей этот не мертвое собрание «паритетов», служащих для кропотливого кабинетного изучения — нет, это живое дело, организм, безостановочно растущий, расширяющийся и углубляющий свое значение, несмотря на свою кажущуюся внешнюю скромность. По своей программе и достижениям Музей является единственным в своем роде Музеем для детей и, как показали протекшие годы, безусловно необходим им в их творческом росте, — так же, как взрослым необходим Эрмитаж, Третьяковская Галерея и т. п. Но здесь надо сделать оговорку: — когда взрослые посещают картинные галереи, выставки и т. п., они в большинстве случаев переживают только чисто эстетические радования, тогда как дети, общаясь с игрушками, двигают свое творчество, и то, что они видят в Музее, служит им толчком в их дальнейшем творческом развитии.

Дети, приходящие в Музей, обычно говорят: «подари нам игрушку». В следующий раз спрашивают: «Где нам купить?» и наконец настойчиво требуют: «как нам это сделать?» Результатом этих и подобных вопросов было то, что при Музее соорганизовался и продолжительное время существовал детский клуб-мастерская, где дети, постоянные посетители Музея, двигаемые его коллекциями и творческими побуждениями, стремились создать что-либо свое, создать такое, что явилось бы результатом их личного наблюдения и радования. Иными словами в клубе они, дети, создавали свои художественные произведения, служившие им источником радости, т. е. самодельную игрушку из самых различных материалов, одновременно ведущую ребенка к знанию и знакомящую с начатками искусства и мастерства. За время функционирования Музея, ру-

ководители его получили многочисленные доказательства того, что игрушка неоспоримо является одним из любозытейших и ценнейших элементов-двигателей в развитии детского творчества.

Клуб давал обширное поле для изучения детской психологии в самых ее различных проявлениях (детские рисунки, игрушки, игры и т. д.) и был прекрасным дополнением к Музею, являясь вместе с ним оригинальной и единственной лабораторией. Клуб закрыт после того, как из чисто материальных причин были закрыты почти все детские клубы Москвы... Дети относились к Клубу очень горячо — каждый день клуб посещался в 2—3 группы по 10—12 человек каждая.

При Музее около года существовала лаборатория кукольного Театра Главсодвеса Наркомпроса, давшая также очень много материала по вопросу о том, какой должен быть театр для детей (в куклах). Отношение к пробным спектаклям со стороны детей было крайне сочувственное, и грустно было расстаться с мыслью, что фактически из за чисто материального положения нельзя было продолжать столь удачно начатого дела как клуб, так и лабораторию, тесно связанных с Музеем и так ему необходимых.

Выяснению значения кукольного театра не мало способствовал театр народных марионеток, существовавший в течение 1½ года в стенах того же Музея. Дети разговаривали с марионетками, пели вместе с ними; получалось полное общение между зрителями и исполнителями, чего так не достает и что так нужно в театрах взрослых. Театр марионеток чисто народный, весьма примитивный и именно поэтому и был близок ребенку; предполагалось, что с января 1923 года он будет возобновлен и возобновлен в более широкой программе: будут включены «Петрушки» и «Китайские тени», над которыми сейчас работает отдельная группа художников-специалистов в этой области. При Музее уже второй год функционирует также «факультет научных пособий и художественной игрушки» техникума Главкуспрома, вырабатывающий инструкторов для промышленности в этой области, а также вырабатывающий инструкторов-

педагогов для трудовой школы. Музей своими коллекциями обслуживает этих работников просвещения и мастеров промышленности; без непосредственной связи с коллекциями выработка тех и других инструкторов была бы немыслима, этот факультет является единственным планово работающим аппаратом и в деле подготовки инструкторов по начаткам труда в школе.

Такова многообразная деятельность Московского Музея Игрушек, делающая его научно-показательным центром, очагом детского творчества и рассадником художественно-промышленных знаний и мастерства.

И. Бартраж

ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

«Институт Художественной Культуры» возник в мае 1920 года при отделе «ИЗО» Н. К. П. Ближайшее участие в его организации принимал Кандинский. Но вскоре между Кандинским и частью членов Института обнаружилось коренное расхождение. Психологизм Кандинского резко разошелся со взглядами тех, кто защищал материальную самодовлеющую «Вещь», как субстанцию творчества. Кандинский ушел, а в реорганизованное правление вошли Родченко, Степанова, Бабичев, Брюсова.

Работа протекала в общей группе объективного анализа по плану и программе, проработанным Бабичевым по двум руслам:

1) теоретическому — анализ произведения искусства, определение в сознании основных проблем искусства (цвет, фактура, материал, конструкция и пр.). Работа велась над самими произведениями нередко в галлереях.

2) Лабораторному: работа группы по самостоятельному почину или на задания (напр., были представлены всеми членами работы на тему: «Композиция и конструкция»). К весне 1921 года идеология Института первой фазы его деятельности вполне выкристаллизовалась и оформилась. Она выражалась кратко, всего в одном слове: «Вещь». Как позднее отображение этого периода идеологии, отчасти, можно указать на

журнал «Вещь», организованный членом Инхука Лиспидким в Берлине в начале 1922 года.

Но в самый момент кристаллизации этой идеологии в среде Инхука возникает реакция ей, идущая «против вещи» — «против чистого искусства». Так возникает группа «конструктивистов». В это же время группа объективного анализа выделяет из себя еще группу архитекторов, объективистов, музыкальную (которая развернулась в особое учреждение), социологическую.

Ревзия, назначенная в Институте в начале лета 1921 г., прервала работу на все лето, и когда осенью члены Института встретились, то явно ощутился решительный сдвиг. Он диктовал не только новую идеологическую платформу, но и новые методы, новые русла работы. Конструктивизм был переходным звеном к идее производственного искусства. Выработке идеологии производственного искусства и марксистской эстетики и была посвящена знаменательная в жизни Института, полная интенсивной внутренней работы и самокритики, зима 1921—22 года.

Таким образом, когда к 1-му января 1922 г. Институт организационно вошел в состав Академии Художественных Наук, — он представлял собою сплоченную ассоциацию мастеров левого искусства, стоящих всецело на производственной платформе. Перед началом работ осенью 1921 г. произошла коренная реорганизация как внутреннего распорядка, административных лиц, методов работы, так и персонального состава. Вместо разбивки на рабочие группы, в которых материал (станковые произведения) прорабатывался совместно, была введена система общих докладов. Метод изменился, ибо изменился материал. Мастера вышли из узкой орбиты «чистого искусства», покинув «станковизм», как самоцель. Реальным показателем этого момента является предположенный к изданию, но не осуществленный за отсутствием денежных средств, большой сборник статей всех членов Института и их «сredo» под названием «От изобразительности к конструкции». Группировки членов приняли иное значение: образовались две секции: 1) педагогическая и 2) социологическая.

В реорганизованное правление вошли: Брик (председатель), Бабичев и Ладовский (члены пра-

вления), Тарабукин — секретарь. Мастера, до сих пор состоявшие членами Инхука, но оставшиеся всецело в плоскости станковизма и не разделявшие производственную платформу, на которую встал Инхук — вышли из Института. Таким образом, выпрямление идеологической линии произвело естественный отбор в составе Института; так совершенно отпали от Института — Королев, Кляп, Древин, Удальцова. Напротив, вновь вступившие были типичными производственниками и марксистами (Арватов, Кушнер и др.).

Вся работа, которая велась в Инхуке с момента присоединения Института к Академии, может быть систематизирована следующим образом:

1. Практическая работа (пропаганда идей Инхука и шаги к их реализации). — 2. Научно-теоретическая, которая в данной, второй фазе деятельности Инхука, была сосредоточена на выработке марксистских методов в искусствоведении.

Практическая работа, в то время, как теоретическая работа была сосредоточена внутри Института, как учреждения научно-теоретического преимущественно, практическая естественно расплывалась по перифериям, входя сплошь и рядом в русла каких-либо иных учреждений, организаций или идейных объединений.

1. Как на одну из первых работ надо указать на теснейшую, организческую связь Инхука с Вхутемасом.

Огромное большинство членов Института являются профессорами Вхутемаса. Их практическая работа в мастерских неизбежно и естественно проходила в идеологической связи и зависимости от Инхука. Та твердая линия поведения, дружность и сплоченность левой профессуры Вхутемаса несомненно обуславливалась вышеуказанным обстоятельством. Кроме того и формально, выработывая программы для мастерских, Инхук, тем самым, принимал участие в работах Вхутемаса. Сам принцип дисциплины, введенный в мастерских, получал свою разработку в Инхуке еще тогда, когда Институт сосредоточивал свое внимание над основными проблемами станкового искусства. Наконец, организация и работа педагогической секции Инхука — есть

следствие этой связи — возникновение ее диктовалось естественной необходимостью.

2. Далее надо указать на все вообще практические работы членов Института, выступавших в качестве ли театральных установщиков (Попова, Веснин, Альтман, Степанова и др.), в качестве лекторов, докладчиков или литературных работников (Арватов, Брик, Кушнер, Тарабукин и др.) и пр. В ряде таких практических работ необходимо упомянуть ряд выставок «Обмоху» в гост. б. «Дрезден» — 2-я выставка «Обмоху»; Выставка констр. — К. Медунецкий, В. Стенберг, Г. Стенберг в ВСИ. Выставка «5 × 5 = 25» Веснина, Поповой, Родченко, Степановой, Экстер.

3. Встав на производственную платформу, Инхук естественно стремился связаться с целым рядом организаций, ставящих себе целью разработку проблем производства и его научной постановки: а) так Арватовым, как официальным представителем Инхука, была произведена работа в производственных комиссиях при культурных отделах ВЦСПС и МГСПС;

б) Бриком в Центр. Научно-техническом клубе ВЦСПС;

в) Кушнером — в Инициативной комиссии по научной организации производства при ВСИХ.

4. В реорганизации на новых производственных началах Пролеткульта Инхук принял самое деятельное участие в лице Арватова, Брика и Кушнера. Ряд членов Инхука вошли работниками в обновленный Пролеткульт (Тарабукин, в качестве лектора, Кушнер, в Петрограде — Татлин).

5. Вне Москвы Инхук распространял свое влияние или завязал связи в следующих местах:

а) В Петрограде реорганизация Академии произошла под непосредственным влиянием и участием Арватова и Татлина, действовавших как представители Инхука. При Академии организован строительно-технический факультет, во главе которого встал Татлин, член-корреспондент Инхука.

б) При заводе «Новый Леснер» Арватовым и Татлиным организована производственная лаборатория.

в) Татлиным была произведена большая работа по объединению петроградских левых ху-

дожников. Об этой работе он делал доклад вместе с художником Мансуровым в Инхуке 1-го декабря 1921 года. В результате этого доклада была организована петроградская группа Инхука во главе с Татлиным. Вопрос об организации официального филиала Института в Петрограде пришлось оставить открытым из-за отсутствия у Инхука средств на поддержку такового.

г) Так же обстоит вопрос и с Витебской Группой Инхука, возглавляемой Малевичем, тоже в декабре 1921 года делавшим доклад в Инхуке вместе с членами «Уновиса».

6. Постепенно Инхук устанавливает связь и с заграницей: а) так, Секция Искусств Германского Комсомола официально и фактически связалась с Институтом через своего члена германского художественного критика Кемени, приезжавшего в Москву и сделавшего ряд докладов в Инхуке;

б) с Голландией установлена связь через художника Петруса, Альма.

в) с Берлином существует связь через члена Инхука Лисицкого, издающего журнал «Вещь». Журнал этот отражает уже устаревшую для современного Инхука идеологию; идеологию так называемого «вещизма»;

г) через того же Лисицкого Инхук связан с парижским журналом «L'Esprit Nouveau»;

д) в Токио (Япония) членом-корреспондентом состоит Бубнова;

е) через ездившего в Берлин Брика установлен целый ряд связей с левыми художественными организациями (с производственными ассоциациями) германских ученых и технических обществ, с журналами и издательствами;

ж) с Венгрией установилась связь через художника Уид Бена, издающего журнал «Eguseg» (Вена);

з) группа «конструктивистов» устанавливает связь с Швейцарией.

Теоретическая работа:

Научно-теоретическая работа Инхука выразилась в целом ряде докладов, их обсуждений и статей. Доклады можно разбить на три группы:

а) теоретические, б) организационные и в) информационные.

К первому разряду докладов—обще теоретических—надо отнести доклад: 1) Лисицкого—«Проуны» (23 сентября 1921 г.), 2) Ильина—«Политика Р. С. Ф. С. Р. в области искусства» (17 ноября 1921 года), 3) Кемена (на немецком языке): а) «Новейшие направления в современном немецком и русском искусстве» (8 декабря 21 г.) и его же б) «О конструктивных работах Обмоху» (26 декабря 21 г.), 4) Малевича «Первая задача»; 5) Степановой «О конструктивизме» (22 декабря 21 г.); 6) Топоркова «О диалектическом и аналитическом методе в искусстве» (2 февраля 22 г.); 7) Борисова—«Анализ понятия предмета в искусстве» (23 марта) и 8) Его же—«Ритмика пространства». Кринского—«Пути архитектуры».

К докладам производственного и социологического характера относятся следующие: 1) Тарабукина—«Последняя картина написана» (20 августа 21 г.); 2) Брика—«Художественно-политические задачи Инхука» (12 октября 21 г.); 3) Его же—«Программа и тактика Инхука» (22 декабря 1921 года); 4) Его же—«Что делать художнику пока» (13 апреля); 5) Арватова—«Искусство с организационной точки зрения» (октябрь); 6) Кушнера—«Производство культуры» (9 марта); 7) Его же «Производство культуры» (продолжение, 16 марта); 8) Его же—«Роль инженера в производстве» (30 марта); 9) Его же «Художник в производстве» (6 апреля).

Наконец, к докладам третьего типа—докладам-отчетам о сделанной практической работе относятся: 1) Доклад Поповой о ее постановке «Великодушного рогоносца» (27 апреля); 2) Веснина—о его постановке «Федры» (4 мая); 3) Альтмана—о его постановке «Уршель Акоста» (11 мая); 4) Лавинского—«О неонинженеризме». По заказу Правления были написаны статьи: Арватова: а) «Эстетика станковой живописи», б) «Овеществленная утопия»; Родченко—«Линия»; «Проблемы искусства»; Поповой «О новом методе в нашей художественной школе» и ряд статей Веснина, Кринского, «Обмоху», Бубновой, Иогансона, Поповой и др.

Из перечисленных прочитанных докладов и работ видно, что как теоретическая, так и практическая деятельность Инхука имела два основных направления. Одно можно было бы назвать критическим, характер которого сказался в том, что станковизм, как самоцель, был подвергнут самой разносторонней критике, результатом которой был принципиальный отказ от работы в области чистых станковых форм и перевод станковизма в плоскость лабораторных работ. Другое направление шло по пути оформления идеологии производственного искусства. Знаменательным моментом перекрещивания этих двух русл в творческой деятельности Инхука был день 24 ноября, день несомненно большого исторического значения. В этот день Брик сделал доклад, в котором предлагал художникам, отошедшим от станковизма, приступить к реальной, практической работе в производстве. Вся принципиальная сторона нового положения была принята Инхуком. Двадцать пять передовых мастеров левого искусства под напором революционных условий современности отказались от «чистых» форм искусства, признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность, как только живописцев—бесцельной. Новый мастер выкинул свое производственное знамя.

Теперь, когда идеология Инхука не только крепко чувствуется каждым членом, но дает всходы и на перифериях художественного общественного сознания,—наступила пора отлить в точные понятия научной мысли, систематизировать и оформить весь тот материал, который выработывался в знаменательную в жизни Инхука зиму 1921—22 года. В деятельности Инхука наступает третья фаза—научно-теоретической проработки всех вопросов, связанных с идеей производственного искусства. Симптоматично, что как раз ныне Институт в своем составе насчитывает целый ряд теоретиков, в то время, как раньше он имел исключительно мастеров-практиков.

Из всего сказанного должно быть видно одно: Инхук не есть искусственно созданная организация, но нечто реально-единое, эволюционирующее.
Информ. отд. Инхука.



Портрет княгини Е. Орловой,
жены фаворита кн. Г. Орлова
Румянцовский Музей
(1758—1781)

Portrait de la Pr. С. Orlova,
femme du favori Pr. G. Orlov
Musée Rouchantsof
(1758—1781)



Портрет гр. У. Мнишек,
рожд. гр. Замоиской
Третьяковская Галерея
(1748—1805)

Portrait de la Comtesse U. Mnichek,
née Comtesse Samoiska
Gallerie Trétiakof
(1748—1805)



Портрет писателя
кн. И. Долгорукова
(1764—1823)

Portrait de l'écrivain
Pr. Jean Dolgoroukoff
(1764—1823)



Портрет дочери худ.
Агафьи Левицкой
Третьяковская Галерея
1785

Portrait de la fille du peintre
Agathe Levitzkaia
Gallerie Trétiakof
1785

Виставка Левицкой в Третьяковской Галерее
Exposition Levitzky dans la Gallerie Trétiako



*П. Комчаловский
Автопортрет с женой*

*P. Kontchalovsky
Portrait du Peintre avec sa femme*



*Игорь Грабарь
Октябрь. Запущенный парк*

*Igoré Grabare
Octobre. Parc abandonné*

*„Выставка картин“
„Exposition de Tableaux“*

ВЫСТАВКИ

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА ЛЕВИЦКОГО 1822 — 1922.

Сто лет тому назад умер великий русский художник Дмитрий Григорьевич Левицкий. В московских музейных кругах возникла счастливая мысль отметить знаменательную годовщину устройством большой выставки его произведений. Но будем откровенны: годовщина была только поводом, и выставка в Третьяковской Галлерее устроена совсем не для того, чтобы дать некий приемлемый фон для «торжественного заседания, посвященного памяти Левицкого», и вовсе не для вящего прославления его имени или популяризации его творчества, — мы, московские музейные деятели, устроили ее просто сами для себя, и была она чудесным, самым драгоценным подарком нашей музейной елки 1922 — 23 г.

Художник пишет, нисколько не задумываясь над тем, будет ли его писание комунибудь полезно и даже нужно, пишет для себя, — почему же не признать права за «музейщиком» на такую же работу для себя, на то же творческое самоудовлетворение? Это не значит, что у художника нет никакой мысли, никакого плана, — нет только мысли посторонней, не относящейся прямо к его теме. То же было и у нас, когда мы готовились к выставке Левицкого: мы знали, что для нас, немногих «содержимых», эта выставка нужнее всего другого, ибо давно уже назрела потребность разобраться, наконец, в том обильном и разнообразном материале, который так или иначе связан с именем Левицкого.

Это имя, подобно многим другим славным именам, давно уже обросло легендой, искажившей его первоначальный смысл. До сих пор еще не произведена работа по окончательному определению подлинных и неподлинных Веласкесов, Рембрандтов, Ван-Дейков, — что же говорить о старых русских мастерах, к изучению которых мы приступили только со вчерашнего дня. Здесь все смутно, все еще впереди, здесь ожидают нас самые невероятные сюрпризы, и наш долг перед Левицким принять все меры к новому, очередному пересмотру как его несомненных

произведений, так и тех, которые ему с большими или меньшими основаниями приписываются старыми преданиями и литературными источниками. Речь идет о новом пересмотре потому, что он дважды уже был сделан, в обоих случаях С. П. Дягилевым: в первый раз в 1903 г., когда он выпустил в свет классическую книгу о Левицком, во второй раз в 1905 г., когда организовал знаменитую портретную выставку в Таврическом дворце, на которой ему удалось собрать 75 портретов мастера. Даже тогда, на протяжении всего двух лет, понадобился новый пересмотр материала, и он дал немаловажные результаты: не говоря уже о том, что пополнился список произведений, некоторые «Левицкие» 1903 года взяты в 1905 году под сомнение.

Русская исследовательская литература вправе гордиться таким блестящим трудом, как книга С. П. Дягилева о Левицком. Среди полной тогдашней пустыни и чудовищного равнодушия к Левицкому не только в широких кругах, но и в кругах художественных и даже — за единичными исключениями — в тесной коллекционерской семье, Дягилев совершил первую и уже по одному этому гигантскую работу по выяснению, собиранию и группировке произведений Левицкого. И если кое-что в Дягилевском труде все же устарело и нуждается в поправках, то только потому, что вообще все на свете стареет и требует пересмотра, и едва ли было когда-нибудь написано исследование в области истории искусства, которое избежало бы участия общечеловеческих дел. Приходится удивляться не тому, что обозначились кое-какие изъяны, а тому, что их так немного.

Конечно, 20 лет даром не прошли, мы узнали много новых портретов Левицкого и вообще кое-чему получились. При виде некоторых «Левицких», прибывших на юбилейную выставку и за 20 лет изрядно позабытых, с трудом верилось, что в 1905 году они всеми принимались за подлинные. Перед Выставочным Комитетом встал вопрос, как развернуть этот материал, распределить ли его тут же на выставке и в каталоге на соответствующие группы, — подлинных, спорных, сомнительных и просто «не-Левицких», — или выставить материал полностью, отложив эту

чисто исследовательскую работу до конца выставки.

Прежде всего сама выставка для того и затеяна, чтобы путем длительных наблюдений, сравнений, изучений подвинуть нас в понимании Левицкого. Можно было заранее предвидеть, что некоторые выводы далеко не окончательны и могут передвинуться в ту или другую сторону еще в течение выставки. Действительность вполне подтвердила эти соображения: кое что, казавшееся при устройстве выставки не имеющим к Левицкому никакого отношения, после тщательного анализа, оказалось подлинным, хотя и искаженным до полной неузнаваемости, и наоборот, некоторые вещи, не возбуждавшие особых подозрений, в конце выставки стали явно сомнительными. Таким образом было бы величайшим легкомыслием испестрить каталог quasi «научными» вопросительными знаками, расставленными по признакам вкусового порядка. В предисловии к каталогу сделаны по этому поводу исчерпывающие оговорки, из которых каждый мог ясно видеть, что он имеет перед собой как подлинных Левицких, так и Левицких спорных и даже заведомо сомнительных. Для того же, чтобы отвергнуть ту или иную атрибуцию Левицкому, восходящую к нескольким поколениям, санкционированную в Дягилевской монографии, принятую вслед за ним всеми последующими исследователями и не опровергнутую никем до момента устройства выставки, — для этого надо было каждому соответствующему номеру каталога предпослать целое изыскание, разбивающее данную атрибуцию. Не говоря уже о том, что в вопросах этого порядка, всегда острых и бесконечно спорных, центр тяжести перемещается от строго объективных построений к подходам чисто индивидуальным, музей не должен вовлекаться в могущую разразиться, в каждом данном вопросе, неистовую полемику, свойственную самой природе этих вещей.

Сейчас, когда выставка закрылась и Комитет по ее устройству тем самым ликвидирован, хотелось бы поделиться впечатлениями и мыслями, вызванными тем большим и важным материалом, который удалось сосредоточить в течение шести недель в Третьяковской Галерее. Мысли эти

можно обосновать с достаточной убедительностью конечно не в настоящих строках, а лишь в специальном исследовании, давно уже подготовляемом автором этих строк.

Как бы то ни было, эта выставка не могла не сыграть решающей роли по целому ряду вопросов, связанных с творчеством Левицкого: ряд сомнений рассеялся, другие углубились, интуитивная уверенность превратилась в твердое убеждение. Изю дня в день перебирая эти старые холсты, вглядываясь в кракюры живописи, рассматривая характер мазка, цвет грунта, структуру холста, многие из нас чувствовали, что впервые начали как бы ощущать и осязать мастера, а вместе с тем и заострять былое понимание его. Нижеподписавшемуся давно уже казалось, что все подлинные «Левицкие» непременно подписные. Левицкий так любил, так хвалил свою подпись и постоянно ей сопутствующую дату, что все неподписные работы, обычно приписываемые мастеру, уже в силу этого отсутствия подписи, должны вызывать сомнение. Выставка подтвердила эту мысль, внесла лишь следующую поправку: неподписные произведения, приписываемые Левицкому, не являются его оригиналами, если только нет признаков, указывающих на значительную обрезку холста или сильную смытость всей поверхности живописи, произведенную рукой неумелого реставратора.

Живопись Левицкого, за редкими исключениями, дошла до нас в сильно искаженном виде, что объясняется ее особыми техническими приемами и, главным образом, чрезвычайно густым письмом голов, сравнительно жидким — аксессуаров и совсем жидким на фонах, при очень блестящем грунте, не впитывавшем излишки масла. Раннее появление на светлых, густо прописанных, местах трещин, а за ними и выпадов краски вызвало частые реставрации, связанные с жестокими смываниями, что влекло за собой постоянное переписывание. Отсюда вытекает исключительная трудность распознавания «Левицких», но если окунуть в живописную кухню художника и хотя бы несколько наметать глаз, то «мазки» Левицкого оказываются настолько индивидуальным, ему одному присущим и ни у кого больше не повторяющимся, что куски подлинного Ле-

видкого в несколько квадратных сантиметров можно без особых колебаний установить на оригинальном портрете, живопись которого сверху до низу принадлежит второй половине XIX века. Такой именно случай мы имеем в портрете «Пожилого человека с мальчиком» из Румянцовского Музея, где от Левицкого остался только лоб пожилого человека и ничтожные обрывки лба мальчика, — все остальное сплошь недавнего происхождения.

Таких «бывших» Левицких на выставке оказалось несколько. К ним надо отнести поколенный женский портрет в белом платье с лиловой отделкой и пестрыми пуговицами, из собр. Либо, не вошедший в каталог. Самое платье принадлежит бесспорно Левицкому, голова же, шея, грудь и половина розы на груди вандальски написаны вновь, и, впредь до основательного раскрытия этой загадочной вещи и освобождения ее от всех наслоений, нельзя сказать, сохранилось ли от Левицкого еще чтонибудь, кроме платья. Вещь обрезана со всех сторон и была некогда вероятно значительно больше.

Безусловно не Левицкому принадлежит портрет Бакунина-Меньшого из б. Архива Министерства Иностранных Дел. С. П. Дягилев, воспроизведший его в своей монографии в качестве подлинного, уже через два года, на Таврической выставке, разжаловал его в копию. Копия эта несомненно сделана с подлинного Левицкого, гденибудь, быть может, еще таящегося и имеющего когда-нибудь появиться на свет. Такими именно копиями с неизвестно где хранящихся оригиналов надо признать, во-первых, оба портрета Н. И. Новикова как из Румянцовского Музея, — кстати лучший — так и из Цветковской Галлерей¹, затем портреты гр. Г. Г. Куселева², гр. В. П.

¹ Портрет Румянцовского Музея, по сравнению с Цветковским, значительно урезан снизу, почему последний не является ни повторением, ни копией с первого, а скорее всего оба они имеют в основе некий третий портрет, — оригинал. Портретов популярного в свое время масона существует много в различных музеях и частных собраниях.

² Экземпляр аналогичного портрета, находящийся в собр. Академии Художеств и признаваемый Дягилевым за оригинал, также внизу урезан, почему выставочный экземпляр не может быть копией с Академического.

Мусина-Пушкина, контр-адмирала в. Г. А. Долгорукого¹, «Неизвестного в темном зеленом кафтане», из собр. В. А. Харитоенко и «Неизвестной в красном платье», из собр. А. П. Боткиной. Последний портрет известен был в трех репликах, из которых, по нашему мнению, ни одна не является оригиналом Левицкого, хотя все три явно свидетельствуют о том, что в основе их лежал оригинал либо погибший, либо еще не обнаруженный. Уже после закрытия выставки нижеподписавшемуся посчастливилось увидеть в одном частном собрании в Петербурге несомненный оригинал Левицкого, при том подписной, хотя от всей подписи сохранились только буквы «П. Лев», — все остальное оказалось срезанным вандалом, вздумавшим из прямоугольного портрета выкроить овальный.

Наконец, на выставке было и несколько портретов, заведомо не имеющих к Левицкому никакого отношения, но выставленных потому, что их атрибуция имеет за собой известную давность, и единственным средством для ее опровержения является сравнение с вещами подлинными. К ним прежде всего относится портрет М. Ф. Лопухиной, воспроизведенный у Дягилева и не встречавший возражения до настоящей выставки. Сейчас, когда он висел рядом с подлинниками, от которых отличался решительно всем, — и стилем и качеством и техникой, — просто непонятно, как эта слабая, отнюдь не русская, а вероятнее всего англоязычная немецкая работа могла быть принята за Левицкого и эта атрибуция продержалась так долго. Другой явный «не Левицкий», — известный портрет некоего сенатора, принадлежащий Третьяковской Галлерее и признававшийся за подлинное произведение мастера до выхода в свет последнего каталога Галлерей, 1917 г., в котором отмечена сомнительность подписи. Такой же заведомый «не Левицкий» — «портрет молодого человека с молсом», из Треть-

Возможно, что оба они также копии с утерянного оригинала.

¹ Портрет в. Г. А. Долгорукого, с его типичной для Левицкого улыбкой и жеманным жестом руки, также не оставляет сомнений в существовании некогда подлинного портрета Левицкого, послужившего оригиналом для данной копии.

ковской Галлерей. К ним надо причислить еще портреты: кн. Е. Н. Орловой, принадлежащий кисти Рокотова и только по недоразумению слышавший за Левицкого, «Неизвестного в темно-зеленом кафтане», а также «Молодого человека» и «Императрицы Марии Федоровны», из Цветковской Галлерей, и «Неизвестной в желтом платье», из частного собрания в Москве.

Несколько портретов остались не вполне выясненными и после выставки: они требуют дальнейшего обследования. Таковы М. Н. Кречетников и И. И. Дмитриев — из Третьяковской Галлерей, И. Л. Голенцев-Кутузов, П. П. Коновницын, Губарев, Губарева, парные портреты кн. Г. Г. и кн. Е. Н. Орловых и, пожалуй, большой портрет Екатерины II.

С другой стороны, должны быть отвергнуты и некоторые сомнения, как, например, то, которое было выражено Дягилевым по поводу портрета гр. Я. Е. Сиверса из Румянцовского Музея, склонным видеть в нем чуть ли не произведение Рослена: это безусловно подлинная, при том подписанная работа Левицкого.

Вот те результаты выставки, которые уже сейчас успели обозначиться¹. Как видно из этого беглого очерка, выставка внесла весьма значительные изменения в общепринятые взгляды на oeuvre Левицкого, и дело ближайшего будущего либо их отвергнуть, либо обосновать с исчерпывающей убедительностью.

Игорь Грабарь

Москва. 13 марта 1923 г.

¹ Надо отметить еще установку некоторых новых дат, ставшую возможной благодаря выставке: так, исправлена дата на известном портрете М. А. Львовой, с «заorno поднятой кверху головой», датированном Дягилевым 1785 годом. В новейшем каталоге Румянцовского Музея эта дата прочтена как 1789; в каталоге выставки, составленном до прибытия портретов Румянцовского Музея, удержана Дягилевская дата, и только после внимательного обследования последней цифры выяснилось с полной очевидностью, что у Левицкого стоит 1781. Кстати, обнаружилась одна любопытная особенность: портрет этот, при перетяжке на новый подрамник, был неправильно набит и его ось сместилась вверх влево, отчего и получилась эта запоркинутость, вовсе не входившая в расчеты автора. Как трудно поддаться только на глаз, не вынимая картины из рамы!

48-я ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА КАРТИН

Русская живопись в настоящее время переживает определенный кризис.

Во всех ее областях, начиная с самого ремесла и кончая ее идеологией, наблюдается резкий перелом с решительной переоценкой ценностей.

Целый ряд мастеров, одно имя которых вчера еще вызывало восхищение и связывалось с лучшими надеждами в нашем искусстве — сегодня уже развенчанные, безжалостно зачисляются в категорию мертвецов или электиков.

Идет смена школ, течений, а с ними идей и методов.

Наступил тот кризис, после которого всегда приходит реакция со всеми ее особенностями.

В чем же лежат причины этого кризиса? Есть ли он, как полагают некоторые критики, — явление, связанное с нашей революционной современностью и присущее только русской живописи. И намечены ли уже новые пути или, по крайней мере, новые вехи?

Если мы обратимся к живописи последних 8—10 лет и подробно рассмотрим те путаные и сложные пути, по которым она шла (кубизм, псевдо-футуризм, супрематизм, конструктивизм), то мы, несомненно, заметим, что элементы этого кризиса уже были давно подготовлены в них.

Они были подготовлены, главным образом, следующими причинами: полная оторванность художника от реального и живого ощущения окружающего мира, чрезмерная усталость от абстракций, заслонявших ему восприятие последнего и консервировавших его сознание; и упадок живописного ремесла (культуры), замененного схоластикой. Художнику были приготовлены патентованные каноны, которыми он обязан был пользоваться, и вне которых он не имел права «мироощущать». В противном случае, он рисковал попасть в печальный список отсталых (в последние годы — «контр-революционеров»).

Современность могла подлежать воспроизведению только в том случае, если она поддавалась метафизической или механической концепции.

А целый мир, чисто - пластических ощущений, только потому, что он был связан с традиционными — пейзажем, жанром и портретом, — по ортодоксальным канонам «нового», а потом «революционного» искусства, — должен был быть выкинут и забыт художником.

Написать улицу, деревья, толпу, солнце, человеческое лицо такими, какими они, действительно, казались пишущему — считалось анахронизмом.

Художнику для обихода его «освобожденного глаза» было оставлено исключительно то из окружающего, что больше всего соответствовало алхимии кубизма, супрематизма и конструктивизма. Естественно, что он долго в такой трансцендентальной атмосфере жить не мог. И рано или поздно должен был подумать о бегстве из нее. И так как по логике реакции он должен был бежать в противоположную сторону — то он так и сделал. Круто повернул в сторону реализма.

К тому реализму, где имеется и небо, и солнце, и живое человеческое лицо, и где не нужно было пользоваться обязательными «сдвигами» и «сечениями». К тому реализму, где вдоволь разрешалось пользоваться кистью, всеми красками, лаками, и самое ценное, старомодными (буржуазными) словечками: тон, цвет, письмо, валёр, композиция и проч., и не запрещалось быть амбициональным.

Одним словом, к тому искусству, где все просто и ясно. И не удивительно, что мы являемся сейчас свидетелями того, как правоверные кубисты охотно бросают своего испано-французского мэтра и с легким сердцем переходят в реалистический лагерь; что даже многие из сезаннистов, растерявшись в суматохе этого кризиса, готовы вернуться в тихое лоно стилизаций «мир-искусства», и что «путь великих исканий и анализов» у них кончился довольно скромными портретиками «со сходством» и тщательно выписанными складочками, а их «русский ренессанс» оказался «русским модерном».

Но замечательнее всего, разумеется, то, что в Париже сам Пикассо, этот величайший электик и декадент современности (только теперь это начинают понимать), еще в 1918 году после своих эстетических рельефов и стилизованного

кубизма (сколько горячих адептов они одно время имели в Москве!) — неожиданно стал пописывать стилистические портреты под Энгера и Давида.

Теперь он поступает еще откровеннее и на своих натуралистических рисунках просто делает надписи «à la Ingres».

А знаменитые герои итало-французского футуризма (издание 1912 г.) — Северини и Карра — сейчас работают под музейные картинки.

Неудивительно после этого, что в Берлине быстро покончили с экспрессионизмом, сдав его в «архив немецкого барокко».

За рубежом у левых сейчас наблюдается непреодолимая тяга в музей. В тот самый музей, который они еще совсем недавно предлагали сжечь. Заговорили о барбизонцах, о нео-классиках, о голландцах, итальянских уладочниках. О Курбе, Шардэне, Караваджо и особенно о бессмертном Рембрандте. Стали ценить все, что связано с хорошими и великими традициями станковой картины.

Настал капитуляционный, как его в Париже называют, период.

Отсюда мы вправе сделать вывод, что рассматриваемый нами кризис — не чисто русское явление. Как видно условия для него были подготовлены во всех европейских художественных центрах, куда проник кубизм с его схоластической средой.

Это явление, несомненно ободрившее и наших левых — вполне оправдало их новый курс.

Но вместо того, чтобы, используя накопленный в музее и мастерской живописный опыт, попытаться найти новые пути изображения окружающего (методы) — большинство из них пошло, по пути наименьшего сопротивления — навстречу мертвым «мир искусству» и «передвижничеству».

Не к синтезу, а к готовым приемам.

Дорога, ведущая к новому тупику.

Они наивно хотят забыть о своей десятилетней зависимости от галлерей Щукина и Морозова и начать новую жизнь в стиле «шестидесятников». Сюжет у них, очевидно, начинает играть ту же центростремительную роль, какую еще совсем недавно играла абстракция. Они

хотят нас убедить в том, что можно, вообще, обойтись без живописи, с чем, кажется, не могут согласиться их зарубежные товарищи. И потому, вероятно, на их выставках вы никогда не встретите серьезно обработанных, или просто, написанных полотен.

Они также готовы брать отовсюду одни внешние приемы, т. е. такие, которыми можно пользоваться без особого живописного труда.

Причем, вы у них сможете заметить весьма характерную и знакомую за последние пять лет, тенденцию — обрамлять свое электичное искусство пролетарской идеологией, совершенно не считаясь с буржуазностью его органической сущности.

К такого рода художникам принадлежат наши, так называемые, правые группировки. И среди них — «жизнь и быт красной армии» и «новые передвижники».

Могут ли старые традиции передвижничества быть использованы для изображения нашей революционной современности, как некоторые сейчас глубоко верят?

Можно ли воскресить их дилетантизм и запыленную идеологию?

И нужно ли?

Просмотрите в Третьяковке картинки всех могилок этого, некогда шумного, движения — Перова, Мясоедова, Якоби, Корзухина, Маковского, Лемоха и их вождя Крамского — и вас охватит чувство беспросветной тоски. Вы удивитесь, что их беспомощное искусство когда-то могло трогать, возвышать и, вообще, действовать на кого-то. И, конечно, поймете, почему оно могло почти 20 лет обходиться без всякой живописной культуры, пользуясь только плохенькими рецептами мещанского Дюссельдорфа.

Учтите также и то, что эти «буйные шестидесятники» выступили в эпоху, когда Делакруа и Курбе уже успели написать свои лучшие вещи, когда барбизонцы уже уступали свои позиции импрессионистам с Мане во главе¹ — и вы еще ярче почувствуете их дилетантизм и провинциализм.

¹ Не говоря уже о том, что мы сами имели своего Александра Иванова

Ограниченные тяжелыми трактатами утилитарной эстетики Чернышевского и Писарева — они не смогли понять принципов и сущности станковой картины, в которой видели только «агят иллюстрацию».

Единственным критерием в их литературном искусстве был всепасающий сюжет, и само собой понятно, что при таком подходе к живописи вся ее основная сущность — форма, цвет, тон, свет и композиция — совершенно игнорировалась. Можно было дать отвратительную живопись, но нельзя было дать плохого сюжета.

Правда, их знаменитый уход из псевдо-классической академии и стремление послужить народу «живым искусством» достойны героизма. Но живого искусства, если судить по их картинкам, к сожалению, им все же не удалось создать. То, что осталось после них, покрыто глубокой пылью смерти. Как видно, живопись отмякла за себя. Но веселее обстоит с их идеологией, заключавшейся главным образом в гражданских и либеральных слезах.

Кому она теперь близка? Что она может дать «героической и революционной современности»? И в чем может быть ее созвучие с последней? Но, может быть, «передвижничество» приемлемо и возможно с реставрированными живописными традициями (если таковые вообще в нем имелись) и идеологией?

Но тогда мы, по всей вероятности, будем иметь все, кроме «передвижничества».

В подтверждение справедливости нашего взгляда мы сошлемся на искусство «новых передвижников».

Переберите все полотна участников 48-й выставки — и вы ничего такого, что напоминало бы их учителей — не найдете.

Сплошной электизм. Начиная с «московского общества», кончая «Бубновым Вазетом». От Перова, Маковского и Крамского, разумеется, ни следа. И этого нужно было ожидать, так как художник и условия, в которых он теперь живет, совершенно изменились. Другой быт, другая психика и другой глаз. Отказаться от того, что он за эти годы узнал — выше его сил, но собрать и синтезировать все это, как мы видим, ниже его опыта.

И какова бы ни была реакция, наследство французской культуры, оставленное галереями Щукина и Морозова, будет для него всегда ценнее старого заплесневелого «дюссельдорфского баласта». Отказаться сейчас от французской культуры он не сможет. Ибо отказаться от нее — значит отказаться от себя самого.

А. Нюрнберг

«ВЫСТАВКА КАРТИН»

ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Точно желая наверстать пропущенное за последние годы время, русская живопись дарит нас — по крайней мере в Москве — одной выставкой за другой, давая тем самым возможность сделать некоторые выводы о значении для нашего искусства пятилетней «передышки».

Правда, «передышки» в точном смысле этого слова не было. Русским живописцам приходилось так или иначе обслуживать революцию, писать плакаты, администрировать или спорить о программах. Но живопись, как таковая, была на время отодвинута. Одними — только фактически, ибо жизнь тянула их от мольберта к литографскому камню или сценической декорации. Другими — принципиально, ибо станковая живопись показалась им чем-то устаревшим, скомпрометированным, неуместным в индустриально-производственном веке. Казалось, пора «картин» миновала безвозвратно, уступив место новой эре конструктивных экспериментов или, в лучшем случае, фактурных обработок холста, и что самое слово «картина» исчезнет с нашего языка, чтобы дать дорогу торжествующей «вещи».

Гонение на станковое искусство, на изобразительную картину, психологически вполне объяснимо. В такой же мере, как Великая французская революция (а еще раньше и другие буржуазные победы, как, напр., торжество голландских городов), усилила тенденцию к маленьким «семейно-бытовым» картинам во французском искусстве, Октябрьская Революция воспламенила головы мечтой об искусстве монументальном,

непосредственно слитом с жизнью масс, об искусстве «производственном» и «жизнестроительном». В этом аспекте для живописи, казалось, не находилось места в укладе новой России.

Однако живопись не могла и не должна была исчезнуть. И не только потому, что за нее «цеплялись» представители целой профессии — живописцы, воспитанные на ставковых афишах и картинах и не могущие променять кисть на циркуль строителей. Но и потому хотя бы, что ей обнаружили неожиданно большой интерес сами массы — та новая публика, состоящая из рабочих и учащихся рабфаков, которая повалила в наши музеи и галереи. Достаточно указать на колоссальную цифру посещаемости Третьяковской галереи, чтобы увидеть, что этот новый, рожденный революцией, зритель, вовсе не расположен сдать живопись в архив. Наоборот, он слишком стосковался по ней и ценит ее гораздо больше, нежели прельщенный, выдавший всякие виды интеллигент.

Вывод ясен. Как ни грандиозны задачи, стоящие перед новой советской Россией в области непосредственного жизнестроительства, т. е. архитектуры, художественной индустрии и инженерии, но и станковая живопись, как самостоятельная ветвь духовной культуры, имеет в ней право на существование и внимание. Весь вопрос только в том, чтобы эта живопись... была на высоте как своего великого прошлого (древне-русское искусство, XVIII век и отдельные вершины XIX), так и своей великой исторической эпохи.

С этой точки зрения зимний сезон 22—23 годов, должен был явиться неким «проверочным испытанием», как бы своего рода смотром живописным силам, снова вышедшим на поверхность. И действительно, одно за другим перед нами прошли выступления «Союза», «Передвижной», «Выставки Красной армии» и, наконец, бывшего общества «Бубнового Валета». Что касается «левых» художников, то за исключением небольших выступлений в Музее Живописной Культуры, они себя почти не проявляли, будучи гораздо менее организованными, нежели «правые», и пожирая друг друга в «подпольи» лабораторных келий...

Что же показали упомянутые выставки? Увы — прежде всего, что халтура еще не изжита, что НЭП расцветает в живописи целым урожаем портретов, никому, кроме заказчиков, не интересных, что поскольку живопись отображает революцию, она слабо ощущает ее пафос, что вообще никакого сдвига и живительного обновления еще не произошло. Это особенно бросалось в глаза на выставках «Передвижников» и «Союза», относительно которых можно сказать: на Шипке все спокойно. Те же мотивы, те же приемы: точно кругом все по-старому...

Устойчивость, но уже другого, гораздо более жизненного характера, обнаружило и выступление группы художников в бывш. помещении Моск. Строгоновского училища — Грабаря, Древина, Ковчалоцкого, Королева, Куприя, Лентулова, Машкова, Осмеркина, Удадьковой, Фалька и Федорова. За этой комбинацией имен нетрудно узнать наших старых знакомцев — ядро «Бубнового Валета», которое однако не могло обречься первоначальным своим названием потому, что за востекшие годы от него отпала вся крайняя «левая» (Бурлюки, Экстер, Татлин, Малевич и др.).

Характерен и симптоматичен уже самый флаг, под которым выступила указанная группа — столь скромный на первый взгляд, но по существу много говорящий: «Выставка картин». В этом названии — провозглашение и утверждение прав станковой живописи, производства «картин», противопоставленного производству «вещей», конструкций, контр-рельефов или фактурных кусков. В пору, когда слова «вещь» и «вещность» склоняются на все лады, эти 135 холстов, замкнутых в золоченые рамы, воспринимаются нами, как некая безмолвная демонстрация. Но демонстрация чего? Поворота назад или прорыва вперед? Демонстрация прежде всего устойчивости и твердости той самой линии живописного мастерства, которую в сущности один только и вел в новом русском искусстве «Бубновый Валет» за все четырнадцать лет своего существования. Другие художественные группы и кружки метались из стороны в сторону — ядро «Бубнового Валета» упорно пребывало на одной и той же платформе — в школе профессионального обучения живописному мастерству у фран-

цузов, лишь восходя из одного класса в другой и меняя лишь — учителей. Здесь был период увлечения ван-Гогом (ранние работы Кончаловского и Фалька, особенно крымские пейзажи последнего с солнечными шарами), Гогеном (примитивизм Говчаровой, Бурлюков и отчасти Машкова и Кончаловского) и наконец, — Сезанном (все вместе) и Дереном.

В наши дни стало модным хулить французских мастеров, как «эстетов» и «гурманов» живописи. Но будем же справедливы — разве не ясно, что именно в образцах французской живописи русское искусство только и могло почерпнуть те уроки формы и цвето-понимания, которые могли сделать его более крепким, полнокровным и зрячим... Русское искусство XIX—XX в., в общем и целом, было довольно равнодушно к языку цвета. «Где уж нам русским думать о пышности! Вот французы или немцы — другое дело. А нам она не к лицу», говорил В. Серов, и в этих словах отразилась та колористическая сдержанность, которая, хотя и по разному, свойственна была большинству русских живописцев. Они скорее «раскрашивали», нежели «писали»; одни были слепы к цвету потому, что бесцветен, сер и нищ казался им окружающий русский быт (передвижники), другие — потому, что задачи стили и рисуночно-графического иллюстраторства преобладали у них над живым восприятием мира (мир-искусники). Этот длительно-повиженный тонус, угрожая полной анемией, требовал радикального лечения, и притом не какими-либо редкими патентованными средствами, а физиатрией, примитивными силами природы. Пусть русской живописи надо было на время расстаться со всякой «психологией» и «идеологией», отбросить всякое средостение между объектом и глазом художника (общественность передвижников, «историзм» мир-искусников); пусть ее ожидало огрубение, материализация, погружение в самую гущу красочного месива — зато ей предстояло завоевать новые средства выразительности, ощутить скелет и мускулатуру формы, кровь и плоть цвета и, наконец, то профессиональное наслаждение, которое дает любовная обработка холста. И только Москва с ее сочною пестротой и вместе с тем,



Илья Машков. Пейзаж с купающимися.

Elie Machkof. Paysage aux baigneurs



А. Куприн

A. Kouprine

„Выставка картин“
„Exposition de Tableaux“



А. Лентулов
Портрет Е. Карензиной

A. Léntoulov
Portrait de M-me Karénsine



А. Древин
Автопортрет

A. Drévine
Portrait du peintre



А. Осмеркин
Старуха

A. Otkerkin
La vieille femme



Н. Удальцова
Автопортрет

N. Udaltzova
Portrait du peintre

с ее Щукиным и Морозовым, могла породить «Бубновый Валет» с его охотничьим культом сведи, с его преувеличенными размерами людей и вещей, с его портретами, в которых столько же от лубка и вывески, сколько от сезанновских моделей, — и с его пейзажами, в изумрудно-синей и желто-оранжевой насыщенности которых столько же Москвы, сколько и... Экса в Провансе.

За истекшие годы «ученичества» «Бубнового Валета» нам не раз приходилось упрекать его то в слишком большой покорности французским мэтрам, то в слишком покорном отношении к самой краске, которая так и фигурировала на многих холстах в своем сыром тюбиковом виде, не претворенном в цвет, то, наконец, в слишком сладострастной увлеченности красочностью за счет стройности композиции... Но в общем и целом этот путь был неизбежен и он пройден с редкой настойчивостью и трудоспособностью. Этой дисциплинированности у «Бубнового Валета» отнять нельзя. Он был почти единственным художественным течением, которое оставалось в добровольных границах живописной живописи (если не считать левых разветвлений нашего искусства, как лучизм, супрематизм, беспредметничество и т. д.). «Выставка картин» текущего года свидетельствует о том, что этот длительный период профессиональной выучки так или иначе закончен, что некоторые из художников дошли на этом пути до виртуозности, а стало быть и до той грани, за которой начинается либо обновление, либо... вырождение.

О виртуозности говорят прежде всего холсты Кончаловского и Машкова. В такой же мере, в какой раньше живописи первого свойственна была зачастую сырость, рыхлость и расщепленность поверхности, теперь она достигла мастерской легкости и ровности манеры. Это сказывается особенно в пейзажах Кончаловского, где развеществленный мир превращается в разнообразнейшую по оттенкам (от пепельного до изумрудного) и почти невесомую декорацию природы, обрамляющую розовые фигуры призрачных купальщиц. Прежних тяжелых ударов кисти, подчеркивающих плотность форм, почти не осталось; живописная поверхность Кончаловского

упорядочена и съоркестрована искусной и созревшей рукою прошедшего долгий стаж живописца.

Машков со свойственной ему прямолинейностью идет по этому пути дематериализации мира еще дальше. Однообразно-нарядный блеск лака нейтрализует все его предметы. Педантично выписанные (чтобы не сказать «зализанные»), все они — будь то красное дерево стола, солнечное пятно в пейзаже, яблоко или ваза — сияют одинаково искусственным цветом пышного подноса. Играя контрастами света и тени, Машков мастерски выявляет блики, сверкания и отражения, концентрируя на них эффекты своих картин. Это не былая, сырая, «машковская», по-московски преувеличенная, с жадностью и со смаком прочувствованная правда вещей — это виртуозное скольжение по поверхности, это триумф технической «красивости», это действительно «мертвая природа», *nature-morte*.

В связи с этим бросается в глаза и другая черта, выступающая в произведениях обоих живописцев — более явное, чем когда-либо, устремление к композиции, к замкнутому построению, — к картине в классическом смысле этого слова. Если в прежних работах Кончаловского выразительность того или иного образа доминировала над общей концепцией (напр., фон служил лишь в качестве широкого контрастирующего поля рядом с фигурой), то теперь в них все подчинено заботе об общей статической гармонии целого. В его пейзажах появился центр — розовеющая женская фигура в духе Коро («Купание»), а его фигурные композиции по своей планировке, позам и декоративным драпировкам навевают воспоминания о старых мастерах и, в частности, о Рембрандте («Женщина перед зеркалом», «Женщина со старухой», «Автопортрет с женой»). Так, через голову Сезанна, Кончаловский возвращается к классикам. Жажда композиции, «скомпонованности» картины в небывалой степени овладела и Машковым, но композицию он понимает по преимуществу в смысле симметрии. Таковы по своему построению его натюр-морты — пышно-мишурные *mise en scène*'ы вещей, декоративные «эстажи» антиквариев. Машков возмечтал о XVIII веке. Но то, что было так естественно у Сапунова, едва ли довлеет Маш-

кову. Впрочем и сам Сапунов начал с ваз, а кончил чаепитиями; Машков же поступает обратно.

Таков несколько новый уклон тех самых художников, которые еще недавно были апологетами современности. Музейные реминисценции — вот тихая пристань, к которой заметно тяготеют и некоторые вчерашние революционеры искусства на Западе. Но едва ли с этой пристани раскрываются широкие горизонты, и едва ли этому учит французское искусство лучшей поры... Как ни ценна в искусстве культурная преемственность, но искусство каждой данной эпохи действительно жизненно только тогда, когда оно угадывает или отражает ритм современности. Стоит ли напоминать о том, что каждая эпоха имеет свою собственную систему композиции, свою собственную концепцию пейзажа, портрета, натюр-морта? Ее-то мы и вправе ожидать от современной русской живописи, поскольку она претендует на законченную «картину». И уклоняясь от этой задачи, идя по линии наименьшего сопротивления, станковая живопись рискует дать новый козырь в руки производственников...

С произведениями Кончаловского и Машкова интересно сравнить работы Фалька. Ни намек на виртуозность, легкость и блеск! Напротив — следы длительной, упорной (порой даже замученной) обработки холста. Совершенное пренебрежение к тем поискам фактурного разнообразия, которые так волнуют нашу молодежь. Фальк работает широкой (Репинской — по удачному выражению кого-то из художников) кистью, густо и однообразно кладя краску... Но у Фалька есть одно преимущество: внутренняя углубленность. В эпоху, когда для большинства молодых художников человек — не более, как геометрическая схема, Фальк имеет гражданское мужество заняться портретом, как проблемой внутреннего образа. В его мужских и женских портретах есть несомненная выразительность общего силуэта, иногда доходящая до своеобразного, скорбно-аскетического величия. В этих образах (где самого Фалька больше, чем моделей) есть какая-то меланхолия, сопоставляющая нашей суровой эпохе наряду со всем ее мажором. И в этом же осадке «мировой скорби», вуализующем живопись Фалька

грустным налетом, есть нечто и от национального темперамента художника.

Изменилась и самая палитра Фалька. В ней нет прежнего цветового полновзвучия — она стала почти монохромной, добровольно мутной. Каждая работа художника основана на одной цветовой гамме, на одном цвете, разложенном на оттенки. Так женский портрет в шерстяной фуфайке сведен к серебристо-свинцовому; другой женский портрет выдержан в красно-бурой тональности; мужские головы — в ржаво-коричневой или синева-желтой гамме. Свой натюр-морт с цветами Фальк так откровенно и называет «Красный натюр-морт». Перед нами своеобразная попытка пожертвовать былой цветистостью во имя наибольшей насыщенности одного, внутренне нужного ему цвета — попытка, несомненно, искренняя, как и все, что делает этот вдумчивый и замкнутый художник. Но позволителен вопрос; стоило ли современной живописи так много искать в области языка цвета, чтобы, в конце концов, притти к колористической концепции, в сущности, не столь уже далекой от «гармоний» и «симфоний» в красках покойного Вистлера?

В известной мере то же замечание придется сделать и относительно фальковской концепции формы, далеко не чуждой дряблости и ватности. Погруженные в живописную среду, его люди и вещи словно тают и расплываются, а за их объемами не чувствуется костяка и мускулатуры формы. Это — красочные видения, и опять-таки, как бы через голову Сезанна, Фальк подает руку раннему, уже пережитому импрессионизму.

Приблизительно такое же соотношение между духовным моментом и его внешним оформлением у Куприна. Вот художник, быть может, наиболее сберегший в процессе «офранужения» свое лицо, индивидуальное и своеобразно жественное (правда с примесью японизма и Одиллон Редона). Но это несомненное своеобразие Куприна, эта лиричность его куплена ценою некоторой внешней хилости — бумажностью формы, мутностью цвета.

Итак, вот два полюса выставки: обремененное формальное мастерство при внутреннем холоде одних или внутренняя насыщенность при

некоторой внешней дряблости других. Когда и у кого дождемся мы, наконец, «смычки» этих двух равно необходимых начал живописи — тела и духа ее?

Еще несколько слов об остальных участниках «выставки картин». И. Грабарь фигурировал здесь своими звучными натюр-мортами, излюбленными им скатертями с фруктами, написанными в дробно-импрессионистическом стиле, и пейзажами в новой, более широкой и свежей манере цветовых арабесок. Осмеркин обнаружил шаг вперед в смысле четкости формы (Nature-morte с корзиной à la Дерен) и солидности колорита («Старуха»). Этого нельзя однако сказать про Удальцову с ее странной «соломенной» манерой плетения формы, которую она чувствует остро, но выявляет весьма сухо. Едва ли также ушел вперед и Лентулов. Этот типично московский живописец, с несомненным талантом, прихотливым и жизнерадостным, решил в 1923 г. «остепениться» и показать, что и он может не хуже других писать с натуры в «сезанновском» духе. И вот ряд его новых пейзажей с замученно разработанным цветом и скучной композицией. Неудачны и опыты «светских» портретов Лентулова, слабоватые по рисунку и сырые по цвету («В мастерской художника»).

С отпадением от «Бубнового Валета» Гончаровой, Ларионова, Бурлюков в нем иссякла струя бытового экспрессионизма, крепкого и гротескового. Быть может, именно теперь эта струя явилась бы освежающей и, вспоенная ею живопись наших художников скорее дала бы новые и более русские всходы. Но Гончарова и Ларионов за рубежом и там усердно размещивают по мелочам «стиль русс»...

«Бубновый Валет», как таковой, кончился. Его историческая роль проводника в Россию французского мастерства сыграна. И мастера «Бубнового Валета», наши лучшие художники, стоят у порога, позади которого — пройденная школа, а впереди, как в былинке, расходящиеся дороги. По какой из них пойдут они?..

Я. Туендгольд

ХЛЕБНИКОВ — МИТУРИЧ

Небольшая выставка работ художника Митурича, посвященных Хлебникову, — рисунки тушью, книжка «Разны», ряд фотографий «пространственной» живописи и два портрета Велемира Хлебникова, — значительна, как ввод в особое понимание мира, как результат работы над органическими началами искусства. Один поэт, другой художник, оба, родственные по глубине духа, открывают реальность мира под слоем суетных и изменчивых представлений. Не новое, не «интересное» изобретение, не стремление создать нечто небывшее до сего, — их цель; у обоих внутренняя нужда, прежде чем учить, самим, по совести, научиться у жизни ее формам, скрытым потому, что взгляд художника скользит, ища впечатлений, слух поэта притуплен обыденными словами и логика мысли современного человека убивает полноту ощущения жизни в ее целом. Не случайно, Хлебников, в последний период своей работы, жил у Митурича и умер у него 28 июня 1922 года, сделав его своим душеприказчиком. Форма и размер заметки не позволяют сколько-нибудь полно охарактеризовать их дело и пути каждого из них, но все же необходимо хотя бы вкратце остановиться как на одном, так и на другом, чтобы показать общность их работы.

Хлебников, необыкновенно чутко ощущая землю и ее рост во времени, созерцая природу, учился тайнам слов, открывая как прозорливец их внутренний смысл, утерянный тогда, когда слово стало лишь средством выражения чувства (поэзия) и мысли (наука). Слившись с миром и чувствуя себя его сыном, он проникает в глубокие тайны, тайны начала и роста. Он как бы становится вневременным, сойдя в слой постоянного, вечномыслящегося и идет моментов в жизни человечества, когда этот слой выходит на поверхность жизни. Он находит их в далеком прошлом, во времени зарождения слова (И и Э — повесть каменного века), в пра-истории славянства, которому посвящает целый ряд вещей («Девий бог», «Песня мирязя» и др.), тесно связанной с охотничьим и кочевым бытом, полным мифов и поверий (Хаджи-Тархан, Вила и Леший). Постигая внутреннюю сущность слова,

его самовитое значение, он слагает свои стихи по звуковому его смыслу, делая целые произведения из одного корня, изменяемого окончаниями и приставками (заклятие смехом, черный любирь). Слово для Хлебникова не мертвый знак мысли, — это организм живой, растущий и меняющийся. Допытываясь до начала слова, он приходит к определению значений согласных звуков, составляя «Азбуку звездного языка», и дает новые слова, частью существовавшие в народном говоре, изменяя согласную корня (бог — богатырь, мог — могоатырь и т. д.).

Звуковая сущность слова несет в себе определенный, космический смысл, меняясь и изменяя от сопоставления с другими. Проникнув в недра словообразования, он, как бы устанавливает законы словотворчества.

Наблюдая жизнь в ее сущности и работая в искусстве временном — слова и звука, он во времени подмечает законы смен, законы судеб как отдельных личностей, так и целых народов и миров. Древнейшее чувство чета и нечета дает ему основу для целого учения о времени, — «досок Судьбы». Полная картина творчества Хлебникова раскрыта в его поэме, «сверхповести» «Зангези», где он, в шестнадцати «плоскостях», дает все найденные им начала и законы.

В одном из своих стихов он говорит:

.... Судеб виднеются колеса
С ужасным сонным людям свистом
И я, как камень неба несся,
Путем не нашим и огнистым.
Когда я падал у заря
Одни просили удалиться,
А те жалили озари.

И Хлебников «удалился» — умер, умер от истощения и голода, оставил свое дело не законченным, но путь — показал, «озарил» тех, кто мучился в бездорожьях и смутно чувствовал какую-то другую правду, чем та, которой мы живем сейчас.

Над этой же правдой бытия работает и Митурич, продолжая, в другом искусстве в зрительном, дело Хлебникова. В порывистом потоке живописи к «новому», в искании «современного и нужного» в искусстве, в попытках и достижениях искусства, он занимает особое место. Митурич идет своим, особым путем не соблаз-

ненный ни успехами французского кубизма, ни «раскатами» итальянского футуризма, ни вообще интересным и новым; — все эти течения не прошли для него мимо, но основная, внутренняя его необходимость поглотила все эти «откровения».

Его рисунки и живопись полны проникновения в природу, в бытие; здесь, даже по внешности, нет обычных обобщений по форме, нет схематизаций и, очень обычной для «городского» искусства, — геометризаций. Все сделано очень просто, но в каждом штрихе чувствуется пережитое ощущение природной формы, ее ритма. Несмотря на кажущуюся импрессионистичность, его рисунки тают в себе результат глубокого созерцания природы, ее элементов и их взаимоотношений, не как технических конструкций, а как развитие организма, его рост и формообразование. Прозревая природу, он ищет ее начала, элементы форм пространственных, — ее «семена», из которых все произрастает, — человек и его творчество. В этом он сходится совершенно с Хлебниковым, также напряженно как Хлебников, ощущая время и работая над его «устросением», — Митурич работает над пространством, — целый ряд работ, т. наз. «пространственная живопись» представляет опыт связать два состояния пространства, — конкретное и то, которое вызывается в картине, как соотношение форм и цвета. Он выводит плоскостной рисунок из его плоского состояния и «взвешивает» его в пространстве или в виде моделей из измятой и сложенной бумаги, на которой имеет рисунок, или внося его в кубик, как основу трехмерности пространства, где между основных его осей висит форма, как элемент. Работа над этими элементами, отыскание их в природе и в организмах совершенно аналогична работе Хлебникова над «звездным языком». Не будет большой натяжкой сравнить работу Митурича путем художественного созерцания, с работой ученого, который работает в другом аспекте, над «разрезами», под микроскопом. Это различие идет и дальше, не только между ученым и Митуричем, но и между ним и многими новыми художниками, которые подмывают свой опыт художника, попытками познать

научно и приходят к отрицанию искусства, как конструктивисты, и к отрицанию природы — супрематисты, подменяя личность являющейся — фикцией науки, — ставшим, непосредственное живое ощущение — научным анализом и абстракциями. Отношение к миру Митурича и Хлебникова можно охарактеризовать как «восточное», противопоставляя его «западному», как носителю необходимости переустройства природы по «законам человеческим». У них, наоборот, человек и его искусство согласуются с законами природы, в ней почерпая энергию и учась у нее. Их можно назвать художниками деревни-природы, в противоположность городу, где искусство меняется из за «интереса» к новому, в деревне-природе — новое — лишь более глубокого проникновения в сущность вневременную, объединение в достижения и старого, и нового.

Выставка Митурича показывает попытку привести мир форм пространственных к таким же единицам, как Хлебников сделал во времени и в звуке. Такую же целесообразность, порядок, закон, подмечаемые Хлебниковым во времени, в чередовании событий, в связи слов и звуков, — Митурич ищет, наблюдая формы природы и выделяет из нее элементы: азбука — кубики. Нужно заметить, что как первый отрицает привлеченную извне меру — хронологию, так второй игнорирует геометрические формы, — оба ищут внутреннюю меру мира.

Выставка работ Митурича, бывшая в Московском Музее Художественной Культуры, сейчас открылась, в день годовщины смерти Хлебникова, в Музее Художественной Культуры в Петрограде (ил. Воровского, 9, б. Исакиевская), где она явилась ядром Выставки памяти Хлебникова, вокруг которого предположено собрать все, что относится к творчеству и жизни Велемира Хлебникова, как недавняя постановка его поэмы «Загзеги» — исполненная в М. Х. К. — художником-конструктором В. Татляным, эскиз худ. Л. Бруни к постановке «Ошибки Смерти» и по возможности все его напечатанные вещи. На выставке предполагается целый ряд выступлений, посвященных воспоминаниям о нем, докладам о его деятельности и творчестве, и чтение его произведений.

Н. Лапин

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В МОСКВЕ.

Выставка художественной промышленности, организованная Всероссийской Академией Художественных Наук в Москве, привлекла к себе широкое внимание различных общественных слоев: правительства, хозяйственных органов, художников, учащихся; ее посетило за полтора месяца свыше 30.000 человек. Одновременно с выставкой состоялась и всероссийская конференция по вопросам художественной промышленности. Этот приток интереса к художественному производству в трудный момент, когда перед страной стоят насущные задачи возрождения производства в ообщее, вовсе не является признаком «пира во время чумы». Напротив, он продиктован целым рядом серьезнейших причин как экономического, так и культурного порядка.

К причинам первого, внешнего порядка относится прежде всего осознание того несомненного факта, что художественная промышленность (в особенности кустарная) легче восстанавливаема, нежели другие отрасли народного хозяйства Республики, и что она именно является тем счастливым тараном, который уже пробил окружающую стену мировой изоляции. Это подтверждалось как блестящим успехом, выпавшим на долю наших художественно-промышленных изделий на выставках Стокгольма, Лондона, Лейпцига, Праги и т. д. (мода на «русское» определилось за границей в такой степени, что вызвала даже зарубежные фальсификации), так, с другой стороны, и не ослабевшим спросом на наши ткани и посуду — на востоке. С немалой настоятельностью развитие нашей художественной промышленности диктуется и потребностью «внутреннего рынка» — многомиллионной массой потребителей (особенно крестьянства), которая так изголодалась по городским фабрикатам и при этом несомненно ценит их тем выше, чем более в них художественного качества.

Здесь мы подходим ко второй причине, обострившей интерес к нашей художественной про-

мышленности — необходимости поднятия ее качественного уровня, ее художественной формы и внутреннего стиля. Наша художественная промышленность должна быть на высоте переживаемой нами исторической эпохи, должна отразить ее идеологию и ее вкусы и понести их как по ту сторону границы, так и в толщу народной массы. Ибо по самому существу своему художественная промышленность есть наиболее мощное орудие демократизации, обобществления искусства, иначе говоря — охудожествления самого быта. Именно в плоскости художественной промышленности возможно осуществление заветной мечты русской революции — внедрения искусства в жизнь.

Все эти соображения обусловили властную необходимость организации общегосударственного смотра русской художественной промышленности, учета наших художественно-производственных сил, проверка того, что из них погибло, уцелело и жизнеспособно после пяти лет революции. Сосредоточить впервые после войны и революции в политическом центре страны образцы художественной продукции со всей огромной территории СССР и затем обозреть и исследовать эту продукцию — такова именно и была задача, вставшая перед устроителями Первой Всероссийской Художественно-промышленной Выставки.

Первой — потому, что хотя фактически ей и предшествовали другие выставки, но они решительно отличались от нее. Всероссийские кустарные выставки, имевшие место в 1902 г. в Москве и 1913 г. в Петербурге, были лишь непосредственными демонстрациями кустарных промыслов России, в точном смысле этого слова, в то время, как на этот раз предстояло показать и нашу городскую художественную индустрию, впервые, кстати сказать, обнаружившую себя перед лицом Европы (как, напр., изделия Государственного фарфорового завода, раньше, в императорское время обслуживавшие лишь «двор»). Но не только это наличие нового, отсутствовавшего ранее индустриального отдела, позволяло назвать предстоящую выставку «первой» — право на это давал и новый научно-художественный подход к самой системе приема

экспонатов и их размещения, который предположено было положить в основу выставки. Впервые на этот раз формулированы были четкие требования к экспонентам, которые должны были ввести в известное русло понятие художественной промышленности, столь шаткое до сих пор (как-то: требования утилитарной целесообразности вещей, уважения к материалу, оригинальности и т. д.). Организация научно-показательного отдела выставки должна была обеспечить и возможность научно-эволюционного и исследовательского подхода к художественной промышленности. Наконец, право на отмежевание от первых двух выставок и на название предстоящей выставки первой и новой вехой давала и сама наша эпоха, летоисчисление коей мы ведем с 1917 года.

И действительно, в этом аспекте предстоящая выставка рисовалась решительным сражением, от успеха которого должно было зависеть дальнейшее развитие нашей художественно-материальной культуры. В истории этой культуры бывали моменты повышенного интереса к вопросам художественной промышленности, как напр., в эпоху «Абрамцева», с его национально-художественными исканиями, или в период расцвета «Мира Искусства», но тогда сама постановка проблемы носила более узкий характер, «прикладнический» или «эстетский». Теперь дело шло о чем-то гораздо более широком — о воссоздании и развитии художественной промышленности, как производства для масс и с помощью масс и, вместе с тем, как отрасли народного хозяйства целой страны. Если кустарная выставка 1902 года впервые обнаружила перед русским обществом богатейшие залежи народного творчества в крестьянской России и в этом смысле явилась своего рода откровением, то предстоящая выставка должна была послужить исходной точкой и выходом России на международную арену с каким-то своим, новым, оформленным революцией, лицом. В этом смысле нельзя не вспомнить других исторических мировых дат: таково было торжество новой железной архитектуры и декоративного искусства на Парижской выставке 1889 года, торжество, вскоре превратившееся в «промышленный Се-



Фарфор Луазьской фабрики

Porcelaine de fabrique à Doulev, gouvern. de Moscou



Художник
Н. Альтман

Peintre
N. Altman

Петроградский Декорационный Институт
Эскизы росписей подносов



Художник
Френц

Peintre
Frentz

Institut de l'art Décoratif de Petrograd
Esquisses pour plateaux



Мастерская костюмов
Н. П. Ламановой

Atelier de costumes de
N. Lamanova



Модели костюмов
А. Экстер и В. Мухиной

Modèles de robes, peintres
A. Extère et V. Mouchina

Художественно-Промышленная Выставка в Москве
Exposition Artistique de l'Industrie à Moscou



Мягкие игрушки

Joujoux en étoffe



*Игрушки из дерева и папье-маше
по эскизам Коненкова, Крандиевской и др.*

*Joujoux en bois et papier mâché d'après les
esquisses de Konienkof, Krandievskaja et autres*

*Художественно-Промышленная Выставка в Москве
Exposition Artistique de l'Industrie à Moscou*

дан» и превзойденное успехами германской и английской индустрии...

* * *

Оправдала ли Всероссийская Художественно-промышленная Выставка в Москве связанные с нею чаяния, явилась ли она действительно исторической вехой? При оценке этой выставки и подведении ее итогов нельзя прежде всего не принять во внимание тех объективных условий существования нашей художественной промышленности за время войны и революции, которые не могли не отразиться на ее количественном развитии и качественном уровне — отсутствие материалов, технических и денежных средств, влияние многих «последних могилок» той и другой отрасли производства, техническая неопытность молодого поколения и т. д. Строго говоря, приходится удивляться не тому, что на многих экспонатах (особенно кустарных) лежит отпечаток упадка, а тому, что вообще эти экспонаты доставлены из столь разных и отдаленных мест, как Петроград, Вятка, Донбас, Украина, Казань, Крым, Туркестан, Архангельск, и что все-таки повсюду, в большей или меньшей степени, сохранена художественная энергия и уцелели художественные навыки населения. И это первое и положительное впечатление от выставки — основные очаги и центры нашей художественной промышленности преодолели испытания времени и сохранили свои потенциальные силы. Вновь и вновь Россия подтвердила свою художественную одаренность, которая — как феникс из пепла — переживает исторические катастрофы.

* * *

Являясь верным отражением действительного соотношения сил, выставка уделила наибольшее внимание организации Кустарного Отдела. Ярким переживанием кривок и узорной игрою линий встречает она посетителя. Мы находим здесь как старые очаги нашей кустарной промышленности (Абрамцевская мастерская, Сергиев посад, Север, Владимирскую и Смоленскую губ. и т. д.), так и новые организации и объединения в жизни кустаря — Всекотромсоюз, Москвнешторг и др.

Картина — пестрая, свидетельствующая местами о полной сохранности кустарного «геня» (экспонаты Севера, Украины и т. д.), местами об упадке мастерства под влиянием объективных условий (кружево), местами о вредном влиянии художника-руководителя.

Нельзя не подчеркнуть прекрасной керамики Межигорского Кустарного Техникума, этой подлинно народной скульптуры: выразительных до готического гротеска зверей. Говоря о скульптуре, приходится, с другой стороны, отметить и некоторый упадок игрушечного творчества, этой гордости и славы русского кустаря. В работах наших кустарей-игрушечников форма стала приблизительнее, раскраска — небрежнее. Зато идет некий процесс приспособления игрушки к новым мотивам и типам, выдвинутым современностью.

Заговорив об игрушках, надо коснуться и индивидуальных исканий в этой области. Их можно разделить на две группы. К первой относятся попытки подхода к игрушке, как к скульптурной обработке материала: таковы архангельские колоды (Соава!) Сандомирской (совершенно не выдержанные до конца, ибо дерево местами покрыто самой реальной живописью), таковы же игрушки по моделям Ковенкова, далеко уступающие «святости простоте» трехгранных матрешек. Ко второй группе следует отнести все искания бытовой и этнографической выразительности в области куклы из мягких материалов или папье маше; таковы работы Кругликовой (современные типы), Ефимовых (марионетки), Крапдиевской, Артюховой, Мартыновой и др. В общем и целом как в первом, так и во втором отношении индивидуальная игрушка все еще далеко отстает от простой резьбы какого-нибудь Чушкина с его «Змеем Горынычем» или вятской свистульки!..

* * *

Индустриальный отдел, хотя и небогатый количественно, с несомненностью свидетельствовал о росте художественной индустрии и притоке к ней художественного элемента. Камвольный трест обрадовал нас яркими тканями и платками, имеющими столь давнюю славу на востоке, но все же оставляющими желать новых орнамен-

тов и ритмов. Дулевская фарфоровая фабрика обнаружила неожиданно-быстрый шаг вперед на пути к улучшению формы и росписи своих изделий — в известном смысле даже больший, нежели знаменитый Петр. Госуд. Фарфоровый Завод, который, к сожалению, придает большее значение графической красноте, нежели поискам более специфических законов фарфоровой живописи. Тем не менее нельзя не воздать ему должное за его энергичное привлечение способных художников и его стремление спаять себя с современностью, с «политикой», с жизнью.

Эта же проблема современности вдохновляет и энергичную работу Петрогр. Декоративного Института, который выделялся на выставке какой-то особенной дружною своих усилий. Правда здесь не были представлены завершённые по материалу экспонаты (напр., настоящие подносы), а в росписи деревянных шкатулок бросались в глаза небрежность и грубоватость; но все же работы Петр. Декор. Института отмечены печатью звонкой красочности, неселой выразительности и ритмичной композиции.

Из индивидуальных достижений в области индустрии надо отметить превосходные по своему благородству женские костюмы работы А. А. Экстер и Мухиной для «Москвошвей» — опыты применения новейших конструктивных и цветовых исканий к «искусству моды». Но едва ли эти работы можно рассматривать как образцы нового массового костюма: для этого она базируется на чересчур дорогих материалах и на психологии «вечерних туалетов». Между тем жизнь зовет художниц, если не к «прозодежде», то во всяком случае к более простым и массовым потребностям.

Не останавливаясь на художественно-технических завоеваниях нашей полиграфической промышленности (Госзнак с его изумительным репродуцированием рисунков старых мастеров, Туркия и т. д.), бросим взгляд еще на один уголок выставки — на постановку художественно-технического образования в наших школах. Вкупе с сделанными успехами в графическом деле, но его керамические работы, при всем лаконизме их формы, довольно банальны и мишурны по расцветке. Зато бодрое и действительно обнадеживающее впечатление производят некоторые ра-

боты детских учреждений Главсодвеса и Моно. Не знаю, должно ли это приписать чуткости преподавателей или стихийному «гению» детского возраста, но здесь рассыпано много подлинного творчества и, вместе с тем, подлинного чутья формы. И то, и другое требуют от Наркомпроса особенной внимательности к этим молодым побегам нашей будущей художественной промышленности.

* * *

Здесь нельзя не упомянуть также о самом внешнем облике выставки, выгодно отличавшем ее от прежних демонстраций художественной промышленности. Раньше, когда эта промышленность еще не завоевала себе самостоятельного места, когда она считалась чем-то второстепенным и «нишим» по сравнению с «чистым искусством» — она участвовала на художественных выставках лишь в качестве «декоративного пятна» на одинаковых правах... зеленым или, в лучшем случае, — в качестве некоего уютного уголка (как, напр., *intérieurs*'ы в парижских салонах). Теперь, с ростом нового эстетического сознания, исполненного уважения к вещи, как таковой, т. е. к ее материалу, структуре и назначению, подобный взгляд на экспонирование предметов художественной промышленности должен был быть ликвидирован. Настала пора выработать особые методы экспонирования художественной промышленности, далекие как от музейного холода, так и от базарной пестроты. Другими словами — выработать такую систему экспонирования, которая отвечала бы самой природе выставки художественной промышленности, т. е. выставки целесообразно красивых вещей и, вместе с тем, не только бы не отвлекала внимания от этой целесообразной красоты в сторону показной красноты, но наоборот, наиболее выгодно выявляла основные качества экспонатов — их материал, конструкцию, технику.

Именно эти принципы и предполагалось положить в основу устройства выставки. Правда, по видимому, далеко не все удалось сделать; так почти совершенно не было обращено внимания на выявление фактуры вещей путем соответствующей обработки самих витрин, подставок и т. д.



Керамика Межигорского Кустарного Техникума

Céramique du Technicum Artistique à Méjigorjé



Керамика Межигорского Кустарного Техникума

Céramique du Technicum Artistique à Méjigorjé

*Художественная Промышленная Выставка в Москве
Exposition Artistique de l'Industrie à Moscou*



С. Чехонин
„Гамаюн“

S. Tchekhonine
„Hamajun“ (oiseau symbolique)



Щекотихина
Сервис „Снегурочка“

Sichékhotchina
Service „Boule de neige“



Н. Данько
Трубка



Н. Данько
Трубка

Н. Данько
Трубка

Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat

Не удалось также осуществить и проработку самого фасада здания выставки; но все же многое было достигнуто, благодаря талантливой работе А. Экстер, В. Мухиной, Прибыльской и Ламановой. Выставка обошлась без прикладнического убранства, без посторонних «прикрас», даже без декоративных растений—и вместе с тем, она производила бодрое, яркое и многогранное впечатление. Это впечатление достигнуто было лишь остроумной установкой и развеской самих экспонатов—контрастированием цветовых плоскостей, их динамическим ритмом. Такова, напр., развеска кружев, белых по черному, в различных направлениях, дававшая ощущение динамической графики, или развеска ярко-узорных платков Камзольного треста, даншая целую динамику насыщенно цветовых поверхностей, перебитых ритмами цветистого орнамента. Этот принцип введен был даже и в устройство отдельных национальных уголков выставки, как, напр., крымского, туркестанского, самоедского, вследствие чего удалось избежать обычной «этнографической скуки».

Но нельзя не отметить и то, что некоторые отделы выставки (или вернее вошедшие в нее учреждения) выпадали из этого общего—из оппозиции к новизне (напр., Госзнак с его пышной декорировкой).

Итак, попытка использования самих промышленных экспонатов, как основы «выставочной эстетики»—такова новая черта, которую следует вписать в актив московской выставки. Истина требует однако отметить и другое обстоятельство—то, что с этой новой эстетикой недостаточно была согласована научно-показательная сторона выставки.

Сосредоточение всего исследовательского и объяснительного момента выставки в четырех стенах одного отдела облажило в научном отношении всю выставку в целом: экспонаты не сопровождались теми объяснениями, которые могли бы уяснить зрителю их производственное и всякое иное значение. Смягчающим «вику» обстоятельством служит, разумеется, тот факт, что организация выставки в этом двойном разрезе—внешне-живописном и, в то же время, научно-показательном—является про-

блемой весьма трудной, новой и сразу едва ли разрешимой.

* * *

И тем не менее, при всей своей небогатой научной наглядности выставка вызвала оживленные и даже ожесточенные идеологические споры о судьбе русской художественной промышленности, вообще, и о судьбе кустарного дела, в частности.

Нельзя отрицать того, что живучесть в России кустарных методов труда является в известном смысле признаком нашей экономической отсталости: французский Jacques Bonhomme и германский Michel, уже вываренные в капиталистическом котле, утратили способность к ручному мастерству. Равным образом очевидно и то, что кустарный труд не может удовлетворить широких массовых потребителей (и даже потребностей экспорта), которые требуют удешевления, а стало быть и механизации художественной промышленности. Можно пойти и дальше и даже согласиться с тем, что наш восторг перед «примитивом» народного творчества и особенно заграничный спрос на русскую «архавку» и русское «варварство» (напоминающий вкус пресыщенных толстовских бар из «Плодов просвещения» к «капустке») является некоторым тормозом к прогрессу этого самого народно-кустарного творчества, которое, вообще говоря, к прогрессу вполне способно.

Но из этих посылок отнюдь нельзя еще сделать тех прямолинейных заключений, какие делают наши «производственники», отрицающие всякое значение за кустарной художественной промышленностью, как за «пережитком старавы». Именно в этой плоскости протекала борьба взглядов вокруг выставки. Позиция производителей формулирована была на конференции представителем петербуржцев Н. Пушиным, а затем нашла себе отражение и на страницах нового журнала левого фронта «Лев». С точки зрения этого журнала под художественной промышленностью следует разуметь «высоко-квалифицированное индустриальное производство автомобилей, аэропланов, подъемных кранов, ротационных машин и т. д.», другими словами «все то, что отмечено высокой интеллектуальностью,

изумительным мастерством развитой техники и уже вышло из темной орбиты интуиции».

В обеих этих мыслях, несмотря на революционную фразеологию, которой прикрывается «Леф», сказалось отнюдь не социалистическое мирозерцание, но скорее бессознательная психика того индустриального фетишизма, который свойствен капитализму. В самом деле — ведь как ни важны с точки зрения прогресса автомобили и аэропланы, однако ими может ли быть исчерпано значение искусства в жизни масс, в быту народа. Сводить все эстетические потребности пролетариата к эстетизации машины — не значит ли это договориться до того, что пролетариат — не более, как придаток к машине? Нет, пролетариату нужны красивое и уютное жилище, красивая и удобная одежда, красивая и радующая живопись на стенах общественных зданий, — нужно все, ибо ничто человеческое ему не чуждо. Мысль, казалось бы, совершенно элементарная. С другой стороны, признавать художественной промышленностью лишь то, что отмечено «высокой интеллектуальностью» и уже вышло из «темной орбиты интуиции», это значит (по крайней мере сейчас и долго еще) признавать право на искусство лишь за... спецами, индивидуальными художниками, «производственниками» и «конструктивистами», ибо громадная масса населения России пребывает еще в периоде «народного творчества», и именно Советская Россия более, чем какая либо другая страна, заинтересована в наибольшем развитии художественной самостоятельности самых широких масс.

Разумеется, народное творчество пребывает сейчас в периоде ущерба. Городские вкусы, с одной стороны, недостаточно чуткий подход к кустарям руководителя-художника с другой — все это способствовало понижению самобытности крестьянского искусства. Но все же оно живо. Как я уже упоминал, на выставке есть экспонаты, свидетельствующие о несомненной жизненности этой народной стихии; таковы чудесные, полные динамизма, рисунки крестьянки Полтавской губ. Ганны Собачко и крестьянина Пшеченко, предназначенные для шитья и росписи, таковы и работы владимирских «богма-

зов», перешедших с иконописи на роспись подносов и деревянных изделий и т. д. Несомненно, что в самом нашем подходе к народному творчеству должна произойти перемена, что вместо недавнего не критического и восторженного преклонения перед каждой «бирюлькой», перед всем, что «стихийно» и «примитивно», мы должны направить это творчество в русло более развитой техники, большей целесообразности, большей культурности; это и есть прямое дело новых кустарно-промышленных школ и техникумов. Но из всего этого нельзя заключать о гибели русского народного творчества, а тем более — желать этой гибели во славу «механизации», как этого желают некоторые производственники.

Это значит покуситься на самую душу русской художественной промышленности, загубить ее корень, обесцветить и иссушить ее ветви. Ибо в отличие от западно-европейской, наша художественная промышленность доселе питается живыми соками народного гения, народной фантазии, все же еще не убитых развитием капитализма, как убиты они в других странах. Форсировать их гибель, как это предложено было в докладе петербуржцев на Художественно-промышленной конференции, отказать кустарям в поддержке государства — это значило бы действовать на руку не социалистическому, но капиталистическому прогрессу. Наоборот, мы обязаны сберечь эту живую энергию художественной самостоятельности народа — вплоть до того момента, когда, благодаря завоеваниям техники и художественно-технического образования, наше народно-кустарное производство перейдет в производство массовое. Никакое торжество международности не возможно без предварительной стадии национально-художественного самоуглубления. И проблема нового стиля, конструктивного и индустриального, заключается не в том, чтобы автоматически пересадить на русскую почву американские типы архитектуры и промышленности, а в том, чтобы внутри русского искусства и в соответствии с русскими условиями (природными и иными) создать адекватное, конструктивно-целесообразное искусство. Между Сциллою ма-

лютинской берендеевщины и Харибдой по существу столь же эстетского конструктивизма найдем здоровый выход!

И характерно, что сама жизнь ищет путей к примирению тех самых точек зрения и той самой распри, которая на словах звучит столь непримиримо. В то время как идеологи Петербурга обрушивались на русский стиль и объявляли народное творчество контр-революцией, сама петроградская промышленность недвусмысленно свидетельствовала о своем увлечении мотивами и формами русского лубка. Таковы многие росписи государственного петроградского фарфора, таковы в особенности цветистые бытовые мотивы подносов и шкатулок Петроградского Декоративного Института (который иногда можно упрекнуть даже в чрезмерной увлеченности лубочно-вывесочными элементами, но всегда преломленными по современному и соответствующим форме данной вещи). Попытку — и более удачную — современного преломления народных мотивов мы видим и в работах Украинского Красного Креста (школы Бойчука и Н. Генке) и, наконец, в костюмном творчестве Н. П. Ламановой. Экспертная комиссия поступила совершенно правильно, присудив последней высшую награду по выставке (наравне с Госзнаком и Туркиным), ибо в костюмном творчестве Ламановой найдено удачное применение народных материалов и орнаментов к потребностям современной демократической моды.

Жизнь исправляет теорию. И в этом смысле выставка, при всех своих изъянах, сыграет большую роль. И она уже сыграла ее тем самым, что выдвинула ряд сомнений, вопросов, проблем и задач. Дело Академии Художественных Наук не дать им заглухнуть, но напротив, подвести под них солидную базу научной и плановой разработки. Образование при Академии новой секции — по вопросам художественной промышленности — явится уже само по себе одной из значительных побед выставки.

Я. Туендгольд

ДРЕВНЕ-РУССКОЕ ИСКУССТВО

I

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ЗОДЧЕСТВА

Тяжелые наследия годов войны и экономической разрухи с большой остротой поставили вопрос о поддержании от разрушений памятников старинного зодчества. В 1918 году делу этому впервые было придано государственное значение и выполнение его было возложено на созданный при Народном Комиссариате по Просвещению специальный орган; с самого начала своей деятельности Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины (именовавшийся одно время Главмузеем) поставил свою работу в строго-научные рамки, особыми инструкциями предопределив дальнейшие свои пути. В отношении памятников архитектуры установлено было требование возможного приближения к изначальному виду, с удалением позднейших добавлений и переделок, основываясь на точных археологически-обоснованных данных, сопровождая каждую работу тщательным изучением памятника и фиксируя подробными записями и фотографическими снимками все стадии реставрационных работ.

Огромное количество старинных сооружений России, почти сплошь искаженных позднейшими переделками, доставило бы неисчерпаемый материал для увлекательнейших реставрационных работ; такие обильные в наших поселениях памятники до-Петровского времени, будучи восстановленными полностью в прежнем своем виде, со всеми характерными деталями эпохи, со всей живописностью верхов с кокошниками, открытых галлереек и крылечек на пузатых столбиках, скудных оконниц с затейливыми наличниками и других старинных декоративных ухищрений, со всем своим обликом глубоко-отличной от современности культуры, могли бы создать чудеснейшие моменты в пейзажах городов.

Однако существующие условия не позволили приступить в широких размерах к реставрациям ради реставрации; на первый план выступила необходимость обширных работ чисто ремонтного характера как для поддержания сильно обветшавших сооружений, так и для починки ран,

нанесенных событиями гражданской войны (Москва, Ярославль); тем не менее удалось, хотя и в скромном объеме, осуществить целый ряд мероприятий, позволивших приблизить выдающиеся памятники к их исходному виду. Как характерную для переживаемого момента особенность, можно отметить изобилие работ не столько по восстановлению памятников, сколько по частичному разрушению их путем устранения позднейших пристроек и переделок.

В Москве особенно хорошо известна подобного рода работа по освобождению от застроек стены Китай-Города, открывшая ранее невидимые мощные аркады и амбразуры бойниц; к сожалению обширные пространства на месте сломанных лавочек до сего времени не приведены в надлежащий вид, и стена, с внутренней стороны от Никольских до Варварских ворот и с наружной стороны вдоль Москворецкой набережной, представляет довольно печальную руину, — особенно со стороны Москвы-реки, где вся поверхность стены изъязвлена жестокими выпадами и даже лишена в значительной степени своего крепостного вида, так как почти все бойницы и промежутки между зубцами наглухо заложены кирпичами; в дальнейшем намечено, кроме ремонта стены, открыть древние проходы в башнях Никольской, Ильинской и Козьмодемьянской.

Сломками достигнуты также примечательные результаты в Кремле: успешно удалено неуклюжее Крыльцо — галерея Николаевских времен у маленькой церкви Рязположения, XVI века, благодаря чему открылся характерный портал с килевидным подвышением и орнаментальный фриз из терракотовых плиток и балясин; приобретшая свою прежнюю стройность маленькая церковка, прежде мало заметная, будучи сжатой между громадами Дворца и Успенского Собора, ныне вывела совершенно новую изящную деталь в торжественный ансамбль Соборной Площади; впечатление стройности еще усиливается произведенным восстановлением прежних узких очертаний алтарных окон.

С северной стороны Архангельского Собора удален высокий портал XVIII века в ложно-готическом духе; таким образом открылось красивое обрамление входа, украшенное каменной

итальянской резьбой. Аналогичная обработка западного входа также стала видной, благодаря изъятию застекления, заполнявшего огромную нишу в центре.

Весьма эффектные результаты дала выемка соединительной стенки между колокольней Ивана Великого и рядом стоящей звонницей — образовавшаяся узкая световая щель оживила всю грузную группу и подчеркнула стройность столпа.

Самой значительной реставрацией подвергся Собор Двенадцати Апостолов, прежде довольно скучно замыкавший с севера Соборную площадь; повреждения от обстрела 1917 года, обнажившие кладку стен, дали повод к открытию под восточной частью здания двух сквозных пролетов, которые были наглухо заложены и превращены в живые помещения; строительный прием такого рода расположения здания столь крупных размеров над проездами является в старинной русской архитектуре единственным; такая необычная конструкция была применена, по видимому, для придания особой торжественности выходам патриарха, шествовавшего с своего двора через эти проходы на Соборную площадь; открытые ныне арки сильно изменили прежний облик памятника, перебив монотонную обработку его стены двумя резко очерченными пятнами. С северной стороны вид Собора также много выиграл после освобождения от заделок и застекленной живописной двухэтажной галлерейки на столбах.

Примыкающие к Собору Двенадцати Апостолов древние Патриаршие Палаты, нещадно приспособлявшиеся для удовлетворения утилитарных нужд, понемногу восстанавливаются внутри в прежнем виде, обещая выявить великолепный памятник гражданской архитектуры XVII века, не уступающий Теремам.

Обширные работы были произведены по исправлению довольно значительных повреждений, нанесенных Кремлевским сооружениям при обстреле в октябре 1917 г., из них наиболее сложной являлась реставрация верха Беклемишевой Башни, раздробленного снарядом; форму восстанавливаемых частей, вследствие отсутствия точных предварительных обмеров, пришлось выискивать путем кропотливых и сложных сопоставлений, при этом значительные затруднения создало

неожиданное установление сильной асимметрии всего сооружения. Почти вся верхняя половина Башни оказалась сильно расшатанной — ее укрепили, не добавляя никаких новых частей, заполнив все, до мельчайших, трещины особым скрепляющим составом.

Много потребовалось работы по исправлению крупных выбоин в фасаде Чудова монастыря с его обильной белокаменной резьбой, в то время удалось лишь с большим трудом привлечь к этому делу немногих оставшихся в Москве мастеров-белокаменщиков. Одновременно были зачищены большие пробойны в главах Успенского собора и восстановлен разбитый угол лоджии Благовещенского Собора.

В 1922 году было проведено обновление фасадов теперешнего главного центра жизни в Кремле — Сенатской площади: с большой тщательностью подверглись реставрации фасады памятников начала и конца XVIII века, Арсенала и Сената; украшающие их скульптурные детали осторожно отчищены от наростившей коркой многочисленных побелок и приобрели прежнюю четкость; Арсеналу возвращена его первоначальная окраска в оранжевый тон, сочно выделявшая белые украшения, но представляющаяся несколько резкой при сопоставлении с расположенной напротив белоснежной стеной бывш. Сената. С замыкающей площадь Никольской башни удалена позднейшая белая окраска, так неприятно выделявшая ее среди других башен Кремля.

Частично был отремонтирован храм Василия Блаженного, также поврежденный обстрелом 1917 года, но сильное обветшание его требует еще дальнейших серьезных работ.

Прерванная за годы войны реставрация Сухарева башни возобновляется в текущем году, давая надежду на скорое приведение памятника в надлежащий вид. Фасад расположенной по соседству Шереметевской больницы с совершенно исключительной полукруглой открытой колоннадой в центре стал вновь доступен для обозрения, благодаря сломке торговых построек, вытянувшихся по наружной линии парадного двора; современная зданию ограда, некогда увезенная в усадьбу Кусково, вновь водворена на свое место — таким образом замечательное здание

«Странноприимного Дома» почти полностью обрело свой прежний вид.

К сожалению, не доведено все еще до такого же состояния здание Английского Клуба на Тверской — после зд. Университета наиболее строгое создание московского ампира: скрывавшие его фасад торговые постройки снесены были еще в 1919 году, но до сих пор не только не восстановлена ограда двора, пребывающая в одной усадьбе Калужской губернии, и пилоны ворот с курьезно стилизованными львами, но даже не удалены еще полностью остатки сломанных лавок, а фасад здания продолжает зиять выпадами штукатурки; убогость состояния злополучного памятника еще подчеркивается белизною заново отформованных львиных масок, размещенных над окнами нижнего этажа. Внутренние помещения бывшего Клуба восстановлены более успешно.

Не менее безобразен вид старого здания Университета: ремонт средней его части был начат в 1921 году с применением строжайших реставрационных принципов, но в дальнейшем прерван за отсутствием средств, и прекраснейшее классическое сооружение Москвы уже свыше года пребывает с неокрашенным полуштукатуренным фасадом. В Актовом зале, перекрытом огромным полукуполом, расписана отличная роспись плафона, сохранившая под сильным загрязнением изумительную свежесть; еще не закончены в нем все работы, но и в теперешнем состоянии зал производит незабываемое впечатление.

Из менее значительных работ следует отметить реставрацию фасадов зданий XVIII века: Московского Совета (б. генерал-губернатора) — окрашенного не в соответствии со стилем постройки, Моск. Потреб. Об-ва (б. Липгардт) на Мясницкой — с интересным восстановлением прежней формы полуциркульного окна в центре, Военной Академии (б. Алекс-Маринск. института) на Пречистенке; в доме бывш. Губина против Петровского монастыря, построенном М. Ф. Казаковым, ныне приспособляемом для терапевтического института, реставрированы очень красивые росписи плафонов нач. XIX в. и восстановлены прежние окраски стен — созданы очаровательные комбатки.

Н. Левинсон

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПРОВИНЦИИ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СЕВЕР И РЕВОЛЮЦИЯ

Несомненно революция должна была оказать сильное влияние на художественную жизнь страны, в частности на художественную жизнь северной области. Огромнейший переворот, потрясший все старое здание России до основания, почти раскидавший его на отдельные составные части, не мог не отразиться на искусстве, которое жило, развивалось и мужало в этом старом доме. Так и случилось. Искусство до-революционного времени было искусством für Wenige, искусством глубины, но ни в какой мере не ширины, несмотря на все теоретические рассуждения и попытки деятелей искусства «особорнить» его, приблизить к массам.

И по существу такое положение искусства делало его маломощным, бледнокровным, одиноким, сектантским, кастовым, жреческим — одна маленькая фаланга творцов в океане непонимающей и чуждой стихии. В этом была обреченность искусства.

И как только произошла революция, искусство стало самым немым, самым смиренным и безличным в строительстве новой жизни. Но его уже скоро начали «приспособлять», использовать наряду с прочим «наследством» от старого мира.

Углубленное самолюбование в искусстве окончилось, лозунги «глубины» быстро заменены были лозунгами «ширины».

Эстеты и эстетствующие отошли, сделав недозволенные мины, — перед искусством открылись новые возможности. Безусловно, в этом растворении искусства в массах есть живое, органическое начало. Будучи исключительно кастовым, оно уже имело притягательную силу для массы, невольную притягательную силу, ибо во время революции искусство конкретно почти не пострадало от этой массы — масса берегла его. И как только немного укачали волны революционного действия и возбуждения, так масса пожелала не только охранять, но учиться искусству. Таков примерно путь повсюду в стране. Художествен-

ная жизнь на Севере не дала каких-либо специфических уклонов от этого общего направления.

Страстью и много начали учиться. Почти во всех северных городах пооткрывались художественные школы, мастерские, музыкальные техникумы, театральные студии. Вполне понятно, что толк из этого получился небольшой.

В России интеллигенция в общенародном пласте занимает такой тончайший, почти паутиновый слой, что в роли учителей и руководителей выступали часто совсем неподходящие персонажи, подлинных руководителей не создашь по щучьему велению, приходилось пользоваться возникшими себя таковыми.

В конце концов, после всяческих (конечно, бесчисленных) реорганизаций школы, курсы и техникумы пережили себя, стали никому не нужны и закрылись.

В городе Вологде — географически и экономически — столице северной области, однако, они удержались. Нашлись кое-какие, правда, очень скромные художественные силы на месте.

До сих пор существуют — государственный художественный техникум и музыкальный техникум.

Первый помещается в превосходном деревянном особняке (постройки 30 — 40 годов XIX столетия), принадлежавшем до национализации городскому голове Н. А. Волкову. Революция более правильно использовала просторный большой дом, в котором любил останавливаться Иоанн Кронштадтский и «собинный друг» хозяина самый бездарный министр России черносотенец С. В. Рухлов. Немножко комично, что всего преподавателей в техникуме состоит четверо и преподается далеко не все нужное молодым художникам.

Читаются — графика, перспектива, эскиз, акварель, живопись и теоретический курс истории искусств. Преподаватели — Сысоев, Тусов — академики с художественным мировоззрением начала передвижничества, Тербенев — романтик (почему-то на его работах очень часто появляются «страшные» коты, кошки, скалы), говорящий языком Марлинского, Дмитревский более молодой, талантливый художник (учился у Кардовского в его частной мастерской), неплохой график, в прошлом году выпустивший превосходный

альбом «Памяти Блока», но и он «с всяким равием» частенько халтурит в своих работах.

Вот эта квадрига и двигает изобразительные искусства северной области. Учащихся 30—40 человек. Техникум живет три года. При всей провинциальности затеи надо сказать, однако, даже такой техникум культурное явление, созданное исключительно революцией.

Музыкальный техникум приютил довольно видную опереточную артистку Ризу Нордштрем (класс пения) и дал возможность «местным знаменитостям» — Гинецинскому, Сокольской и Галкину приложить свои силы на преподавательском поприще. Изредка руководители техникума дают концерты в городе и выезжают с концертами же в соседние села и волости. Учащихся в техникуме до 100 человек.

Театры — во всех городах северной области. Репертуар уныл и безотраден, никакого отношения не имеет к современности, никакие «творческие муки», столь свойственные нынешнему столичному театру «не свойственны» атому провинциальному недотёпе — вечной мишени для «Кривого зеркала».

В городе Вологде начал было главенствовать Б. Глаголин, поставил с большой помпой «Рясу» Потапенко и куда-то исчез.

Музейная деятельность за годы революции развернулась в большое культурное дело. Музей есть в Архангельске, Холмогорах, Сольвычегодске, Великом-Устюге, Тотьме, Вельске, Каргополе и Вологде.

В Архангельске и Холмогорах наряду с «ломосовианой» имеются прекрасные собрания по кости, совершенно до сих пор не обследованной, между тем как она в XVII—XVIII столетиях была предметом вывоза в Англию и встречается во многих английских музеях.

Сольвычегодск и Великий Устюг, хранящие великолепные монументальные памятники — архитектуры, живописи и прикладного искусства времени расцвета знаменитых Строгановых в своих музеях, значительно пополнившихся во время революции, берегут для исследователя и нового обозревателя сокровища древне-русского шитья, деревянного валяния, иконописи, прикладного дела (чеканка, литья) и замечательной,

знаменитой в XVIII веке на всю Россию, Великоустюжской черни по серебру мастеров-устюжан Моисеева, Жилина, Кошкова и Чиркова.

В глухом городишке Вельске за время революции организован музей старинных местных деревянных изделий обстановки быта, шитья, тканья. Музей образовался из собрания местного жителя Кулакова, неуставно собиравшего лет 30 подряд исчезающие предметы «прикладной старины».

Из названного собрания когда-то Бобринским в его монументальных изданиях были сделаны многочисленные воспроизведения.

Каргопольский музей несколько напоминает музей в Вельске Кулакова. Он образовался тоже из частного собрания фанатично преданного собирательству ныне умершего Куликова. Быть может эти два музея по значимости должны будут своевременно сыграть крупную роль в изучении прикладного искусства в России.

Ничто так быстро, так безвозвратно не погибает, как легкие, переносимые с места на место, предметы прикладного искусства. Между тем Россия прежде всего и раньше всего создала непреходящие ценности в прикладном искусстве.

В Вологде пять музеев: музей старины, музей иконописи и прикладного дела (бывшее древлехранялище), музей изучения северного края (археологическая комната), музей, так называемый, Петровский домик (в честь посещения Вологды Петром I при проезде его в Архангельск), музей фарфора Кутузова.

Собственно за время революции заново создан только один музей — музей старины. Но все остальные музеи частично переведены в более лучшие помещения, частично перевешены в своих картинных собраниях, передвинуты, переставлены, переделаны.

Вологодский кремль с превосходным барочным архиерейским домом (1764 — 1769 г.) постепенно становится дворцом искусства. Музей старины составился из картин, гравюр и литографий, привезенных из помещичьих усадеб. В музее есть хорошие полотна XVIII века безыменных мастеров. С одним из полотен связывается имя Левицкого, с другим Боровиковского, один портрет подписан — Дау 1821 года. Очарователен портрет

вельможи в красном камзоле безымянного мастера XVII века.

Обстановка музея собрана из дворянских особняков города и усадеб, она преимущественно Александровского времени. Новая живопись представлена небольшими полотнами следующих художников: М. А. Врубель (портрет Мамонтова), П. Э. Грабарь (Березовая роща), А. Н. Бенуа, П. В. Кузнецов, Е. Е. Лансере, К. Ф. Юон, К. Ф. Богаевский, П. П. Кончаловский, Латри, Б. М. Кустодиев, Г. К. Лукомский, М. С. Сарьян, А. Е. Архипов, А. Гауш, С. В. Чехонин (Осень — масло), М. В. Добужинский, Ю. Оболенская, И. Бродский, Н. П. Крымов, Лермонтова, М. В. Нестеров, Л. В. Туржанский, А. А. Борисов.

В этом же музее имеется несколько недурных фарфоровых вещей русских заводов — Гарднера, Покочина, Попова, Миклашевского.

Музей иконописи (бывш. древнехранилище) размещается в настоящее время недалеко от музея старины в интересном здании середины XVII столетия, в так называемом «казенном приказе» (год достройки 1659).

В «Петровском домике», расположенном в здании, построенном в 1704 году и когда-то принадлежавшем голландцу Ивану Гутману, находится некоторое количество музейных вещей самого разнообразного характера. Тут и монеты и медали и бюсты Александра I и Николая I, портреты Петра и поделки «собственных его рук».

В Музее изучения северного края предметам искусства и более археологии отведена одна комната. Тут не лишены своеобразной прелести предметы прикладного дела на Севере, глубокое впечатление производит деревянная статуя «Христа в темнице», а интересный мраморный бюст Александра I (есть предположение, что это один из местных помещиков, очень похожий на Александра), тонкой работы, не лишен своеобразной зажиткости тульский медный самовар начала XIX столетия. Вещи зырянина-охотника, его снаряжение примечательны (в другой комнате) не только этнографически, но и как предметы искусства быта.

Небольшое частное собрание Кутузова (бывшего владельца репского погребка) представляет

фарфор почти всех русских фарфоровых заводов и фабрик — есть Елизавета, Екатерина, не мало статуэток Попова, Гарднера, Миклашевского.

Все эти сокровища стали доступнее, как-то ближе. Одно существование музеев в городе поднимает его в культурном отношении, количество посетителей музеев все больше и больше увеличивается. Настанет же рано или поздно такое время, когда в культурном сознании горожанина искусство будет занимать подобающее место. Музеи помогут формированию такого сознания. Музеи и школы Революция несомненно, культуру страны в этом смысле, продвинула вперед на значительное расстояние. Понемногу захватывая большие слои населения в их интересе к художественному творчеству, мы можем мечтать о возрождении утраченной всепроницаемости в нашу жизнь дыхания искусства.

Иван Евдокимов

ТУРКЕСТАНСКИЕ ПИСЬМА

В связи с появившимися в местной мусульманской газете «Заравшан» несколькими резкими статьями, посвященными деятельности существующего здесь «Самкомстариса» (Самаркандская комиссия по охране памятников старины и искусств) — опять всплывает вопрос о судьбе великих памятников исламского зодчества.

Не входя в анализ и оценку этих эвергичных статей, — чем, вероятно, займется «Главмузей» — мы, вместе с тем, конечно, не можем оставаться равнодушными свидетелями их пагубных результатов. Тем более, что последние раньше всего и, главным образом, отразились на, с таким трудом налаженном, ремонтном деле.

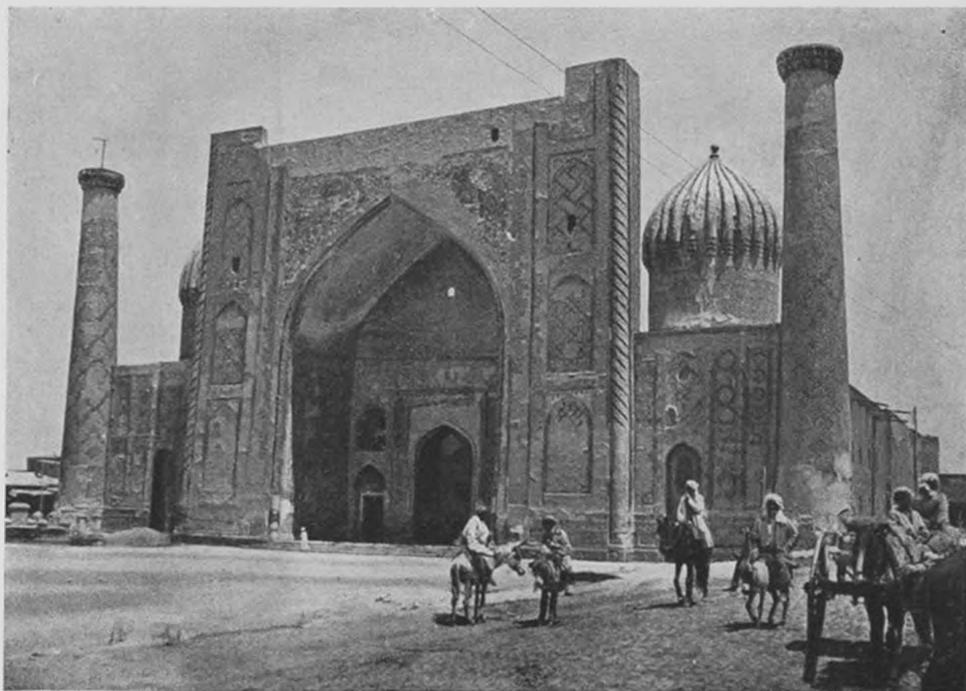
В центре, где в последнее время замечается усиленный интерес к востоку и его культуре, очень мало, как видно, отдают себе отчета в том, в каких печальных условиях находятся знаменитые и единственные в мире шедевры исламской архитектуры.

В Москве и Петрограде, до сих пор, находятся еще глубоко верующие в то, что великие памятники окружены здесь любовью и вниманием и что их ремонт ни на один день не



*Медрессе „Улул-Бек“
построено в 1434 г.*

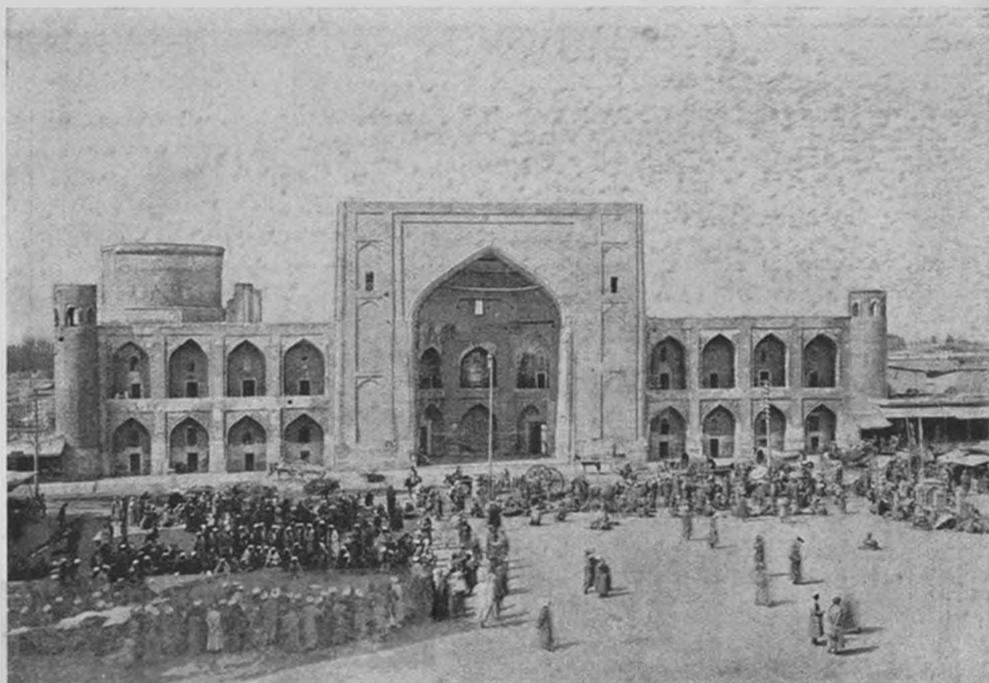
*Medressé „Ouloug-Béque“
construit à 1434*



*Медрессе „Шир-Дар“
построено в 1610 г.*

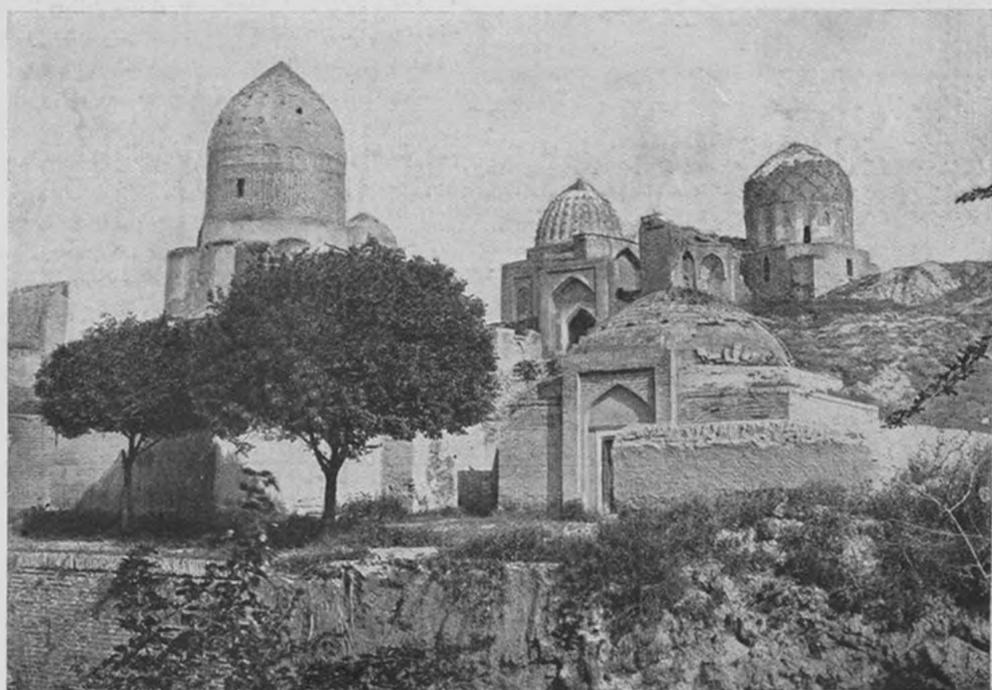
*Medressé „Tchir-Dar“
construit à 1610*

*Памятники Исламского Зодчества
Monuments de l'Architecture Musulmane*



Медрессе „Тилля-Кари“

Medressé „Tilla-Kary“



Гробница „Шах-Зинд“ XV века

Mausolees „Chah-Zindeh“ XV siècle

*Памятники Исламского зодчества
Monuments de l'architecture musulmane*

прерывался. Но стоит приглядеться к совершенно новым разрушениям, падающим на последние 2—3 года, чтобы понять, насколько их судьбою здесь мало интересуются.

В большом и серьезном ремонте нуждается большинство местных памятников.

И особенно следующие:

Медресе «Улуг-Бека» (внука Тамерлана), построенная в 1434 году. Самое характерное достижение исламской архитектуры.

Строгие, простые формы и экономичность конструктивного замысла — делают его необычайно монументальным.

Главное здание состоит из колоссальной арки с двумя наклонными минаретами по сторонам. Один из них и есть пресловутый «падающий» минарет.

Медресе «Тилля-Кари» и «Шир-Дар», принадлежащие к лучшей поре тимуридской эпохи и построенные в начале XVII века.

Первое — постройка которого связана с именем эмира Явангуша Богадура, производит очень гармоничное впечатление. Его ритмично расположенные массы, рассчитанные на южную светотень, несмотря на разрушения времени, полны благородства и внутренней меры. Некогда отдельные его части были покрыты тонкой позолотой, от которой оно и получило свое название.

Второе законченное приблизительно в 1610 г. внешним своим видом аналогично медресе «Улуг-Бека».

Все три медресе покрыты прекрасной майоликовой облицовкой с преобладанием насыщенных темно-синих, золотисто-желтых и густо-голубых цветов.

Шах-Зинда, состоящая из 18 гробниц, в которых, главным образом, покоятся многочисленные родственники великого Тимура. Гробницы расположены вдоль узкого коридора, ведущего к вершине священной горы Афроснабы и покрыты небольшими разнообразной формы куполами. Последние даже в своем теперешнем полуразрушенном виде говорят еще о былой роскоши тимуридских традиций, создавших в XV—XVII вв. ренессанс исламской архитектуры.

Главный портал, служащий входом в коридор гробниц, построен Улуг-Беком в 1434 году.

Обращает на себя внимание богатство уборов и цветов на прекрасной мозаичной облицовке, украшающей весь внутренний фасад Шах-Зинды. Здесь, пожалуй, исламские керамисты — унесшие с собой к сожалению свое неповторимое чудесное ремесло — достигли наибольших результатов. У молящегося легко создается впечатление, будто все гробницы покрыты бирюзово-золотистыми коврами, теми коврами, которые давала только одна Персия и только XV и XVI вв.

К одному из надгробий принадлежат знаменитые двери, украшенные сложной и изумительно тонкой резьбой.

Естественно, что вопрос о ремонте таких ценных и неповторимых памятников, связанных с вопросом их существования, заслуживает исключительного внимания к себе. Ибо гибель самаркандских медресе и гробниц равносильна гибели лучших восточных архитектурных традиций и старого мусульманского пластического мира.

А. Нюркберг

Самарканд

ПИСЬМА ИЗ ЗАКАВКАЗЬЯ

Азербайджанский Государственный Музей в Баку, основанный при восстановлении Советской Власти в 1920 году, проявил себя во все время своего существования как деятельное и вполне жизнеспособное учреждение показательного и академического характера. В виду того, что основным ядром музейного инвентаря является имущество бывшего педагогического музея, основанного усилиями и неусыпной деятельностью покойного педагога и известного общественного деятеля С. А. Тхоржевского, Музей в начале своей работы имел значительный уклон в сторону подбора экспонатного материала чисто педагогического свойства. Благодаря педагогическому уклону деятельности Музея, при нем организовывались ученические и учебные общества, которые из за отсутствия реальной помощи со стороны органов просвещения распались вскоре по возникновению и возникали вновь уже при Бак. Университете. Кружок студентов «Матезис» про-

вел пятнадцать заседаний, и «Общество изучения природы» — пять или шесть заседаний.

Великолепное помещение Музея в дворце крупнейшего Бакинского фабриканта Тагиева в самом центре города с большой парадной комнатой в восточном мавританском стиле располагает посетителей Музея к восприятию изящного.

Но к сожалению отсутствие помещения для экспонатов естественно-научного значения не позволяет это помещение приспособить ни для картинной галереи, ни для экспонирования восточной утвари и культуры, и все ценное имущество для Аз. Гос. Музея, а именно экспонаты восточной культуры, сосредоточены в двух маленьких комнатах. Этот Отдел восточной культуры, созданный исключительными усилиями Заведующего отделом Е. А. Пахомова, создавшего эстетически из ничего уголок восточной культуры, включает в себя большую коллекцию монет, утвари, документов, древних книг, рукописей, великолепную коллекцию денежных знаков Революционных выпусков, марок турецкого и персидского происхождения и большой подбор национального оружия настоящего и древнего происхождения. К сожалению, совсем недавно этот отдел подвергся ограблению.

Преследуя своей целью самое широкое изучение Востока со стороны народоведения и природы, в силу отсутствия средств (вначале поступавших, благодаря усилиям и вниманию к Музею, переживавшего ныне пост бывшего Наркома Просвещения А. С. С. Р. тов. Бунват Заде, а ныне не поступающих вовсе), Музей не был в состоянии раскинуться в область изучения природы и народности Востока, почему его коллекции в этих областях не отличаются богатством.

Но все же экспонаты неизменно поступают и углубляют значение Музея как учреждения востоковедения в будущем.

В жизни Аз-го Музея нужно отметить большую деятельность и прикладного характера, а именно: при Музее имеется великолепно поставленное экскурсионное Бюро, пропустившее большое количество как местных, так и приезжих экскурсантов.

Необходимо в совершенно отдельную область выделить работу Е. А. Пахомова и Заведующего

Музеем С. И. Савельева по реставрации Ханского Дворца. На эту работу Заде были своевременно отпущены средства, почему в настоящее время работа по реставрации Дворца сильно продвинулась вперед.

Открыты и очищены от мусора многие помещения. Открыты Пахомовым совершенно неизвестные до сего времени ходы. Им же подобраны в настоящее время все исторические и научные материалы.

К реставрации других памятников древности — Девичьей Башни, Храма огнепоклонников находящегося под водой в Бакинской Бухте и представляющего большой научный интерес города, будет приступлено немедленно по получении необходимых средств.

Все это позволяет желать Музею самого широкого развития, тем паче, что настоящий его состав сотрудников производит самое выгодное впечатление серьезных музейных работников.

* * *

Совершенно другую картину и самое неприятное впечатление производит другой Музей Закавказья, а именно Кавказский Музей, переименованный до прихода Советской Власти в Музей Грузии. Первый раз в Кавказском Музее мне удалось быть спустя пять дней по занятию Тифлиса советскими войсками. Первое впечатление, которое я получил, было самое угнетающее. Ящики, разбитые бавки, сырые шкурки птиц и млекопитающих, пыльные антомологические коробки и заброшенный различный инвентарь наводили на мысль о военном погроме. И только дальнейшие объяснения привели к заключению, что хаотическое состояние и упаковочный вид складочного помещения вызван приказом покинувших город властей об эвакуации всего Музейного имущества за границу. Часть имущества и притом весьма ценного была эвакуирована в Кутаис, а оставшееся имущество не было вывезено только благодаря совершенно неожиданному приходу войск.

Впечатление спустя семь месяцев было то же самое; ящики, неполные склянки спиртовых препаратов, отсутствие работы и полное запустение.

По заявлению лиц, хорошо знающих Кавказский Музей, Музей совершенно утратил свое научное значение. И в то время, когда Музей, без сомнения имеющий мировое значение, должен был бы под влиянием оздоравливающей атмосферы нового строительства работать и восстанавливаться, его деятели занимались и интересовались сохранением традиций недавнего прошлого.

Отдаленность Центральных учреждений, нежелание связаться с Центром и местными Закавказскими учреждениями того же характера, тяга за границу, стремление захватить от молодых организаций Азербейджана и Армении экспонаты Грузинского происхождения (что в свое время вызвало целый ряд серьезных разногласий представителей указанных республик) все это характеризует Кавказский Музей или Музей Грузии, как он ныне именуется, как учреждение чисто национального характера. С точки зрения развития деятельности Кавказского Музея его национализация имеет положительные черты только в области накопления этнографического материала.

И вот на фоне этих мрачных угнетенных борьбой организмов загорается пока еще маленьким, но ярким огоньком Картинная Галерея в Тифлисе. Это создание имеет здоровое начало и безусловную будущность. Давно на Кавказе следовало создать постоянную галерею и именно в Тифлисе для развития и без того уточненного вкуса Грузии к изящному, а главное выработки вкуса у большого числа художников-самоучек; и развитие такого начинания с теми здоровыми принципами, которые в нем заложены, нужно вполне приветствовать.

В. Дмитриев

КРЕСТЬЯНСКОЕ ТВОРЧЕСТВО УКРАИНЫ

При посещении выставки русского крестьянского искусства в Московском Историческом Музее при виде этих образцов старинного узорочья и росписи, невольно возникает один волнующий вопрос — кануло ли русское народное творчество в область невозвратного прошлого или пребывает еще, как некая великая возможность, если не

сегодняшнего, то завтрашнего дня? Уцелели ли разнообразные художественные способности крестьянства в грозе и буре войны и революции и могут ли они быть вновь выявлены и выращены?

Ни для кого ведь не секрет, что наше художественное кустарничество привлекает все большее внимание заграницы, и что среди предметов нашего экспорта все большую роль начинают играть игрушки, подносы, деревянная посуда, ковры, кружево, строчка, скатерти. Однако среди экспортируемого не встречается много такого, что до войны делалось руками кустарей — художественных вышивок северных и средних губерний, а также вышивок Украины. Все это указывает на то, что вопрос о живучести русского народного творчества — вопрос важный и актуальный.

Война и революция не могли не нанести серьезных ударов русскому кустарничеству. Но все же во многих местах уцелели очаги художественных промыслов, уцелели навыки, сохранились корни, из которых может вырасти новое и пышное растение. Украина представляет в этом отношении особенно богатую почву для будущего.

Возникновение в 90-х годах Киевского Музея Старины и древностей с его отличными образцами народного творчества толкнуло ряд деятелей к организации кустарного общества в Киеве. Это общество энергично работало до войны, достигнув известного художественного и производственного результата и создав ряд ячеек на местах. Среди них особенно ценны — пункт в с. Сумках Черкасского уезда, основанный Н. Г. Яшвилем и художником И. Праховым, где выявился талант-самоучка крестьянки Домны Кирилловны Солгановой, работающей и сейчас; пункт в Еленовке Киевской губернии (где устроены были учебно-производственные мастерские по инициативе Хавенко), имевший, кстати сказать, в Лондоне свой собственный ковровый магазин; пункт в Вербовке Киевской губ., где во главе вышивально-кустарного дела встала художница Н. М. Давыдова.

Кустарная деятельность Вербовки, равно как и других пунктов Киевской губернии, до 1915 года протекала под знаком музейных влияний — отражения старины. Начиная с Московской Декоративной Выставки 1915 года в дело Вербовки вошли новые, свежие веяния современности

(к делу привлечена была и художница А. Экстер). При этом удалось выявить много новых талантов из народной гущи. Прежде всего выдвинулся крестьянин Е. Ф. Пшеченко, автор многих росписей по дереву, кукол, рисунков для вышивок, художник-примитив, с чудесным и нежным поэтическим мироощущением.

В 60-ти верстах от Киева энергично работал и пункт села Сквцы, не принадлежавший к Киевскому Кустарному Обществу и сформированный А. Семигравовой и художницей Е. И. Прибыльской. Сначала вышивки делались здесь только по орнаментальным образцам местного крестьянского творчества; затем, начиная с той же Московской Выставки 1915 года, в работу крестьян внесена была свобода композиции.

И тут же, как и в Вербовке, благодаря более свободному и современному подходу к делу, Е. И. Прибыльской удалось выявить изумительный талант молодой крестьянки-девушки Ганны Собачко, рисунки и вышивки которой произвели огромное впечатление на Киевской Выставке в Обществе деятелей Искусств 1918 года, еще больший успех имели декоративные панно Собачко на Выставке Кустпрома в Берлине в 1921 г. Искусство Собачко изумляет своей стихийной легкостью фантазии, сложной динамикой композиции, богатством орнамента, насыщенностью цвета.

Двадцатитрехлетняя Ганна Собачко — художница из народа, рукою которой бессознательно водят целый ряд поколений, гений коллектива.

Тогда же выдвинулся и умерший недавно в нищете гончар-скульптор Наговник — создатель причудливых глиняных птиц, которые теперь стали гордостью украинских музеев. Все эти художники-самородки предстали во всей своей наивной, по прекрасной силе на устроенной в 1921 году Кустпромом выставке при Съезде Советов Украины. Эта выставка доказала, что Украина имеет еще живые художественные силы в крестьянстве, которым нужно только помочь, которых надо сформировать. Да и одна ли только Украина? — А русский Север — разве не сберег в себе художественные таланты резчиков по дереву, игрушечников? — Русское народное творчество — не музейная ценность, но дело, имеющее бесконечное будущее.

П.

БИБЛИОГРАФИЯ

С. Маковский. Последние итоги живописи. Берлин. 1922.

Среди книг на русском языке, появившихся за последние годы о новом искусстве, книга С. Маковского пользуется некоторым вниманием: умная книга, собравшая много таких возражений против нового искусства, которые не кажутся сразу очевидно нелепыми; она может на некоторое время успокоить не очень чуткого к живописи человека, смущенного всеми этими новаторами «экстремизма», как говорит Маковский. Многим она кажется даже добросовестной, не предвзятой книгой; но как раз этого я не нахожу: она добросовестна лишь настолько, чтобы не показаться необоснованной; Маковский не изучал и не старался понять нового искусства, а только поверхностно усвоил некоторые его черты и терминологию, которой и играет с большим, или меньшим успехом. Догадаться об этом можно уже с первых страниц, по тому, как ставится тема.

Вспоминая о том, что новаторов в искусстве почти всегда отвергали современники, Маковский спрашивает: случай с современным экстремизмом не подобен ли случаям с импрессионистами, Аполлодором Аф., с Упстлером — Рескинсом и пр.? — и отвечает: «И да, и нет». Перед нами случай особого порядка. Не столько очередное завоевание, сколько катастрофа. Этап, но со знаком минус и т. д. Таким образом Маковский как бы говорит: дело здесь не в непонимании, или непонимании (мы не толпа, отвергающая слепо), а в том, что, понимая, мы всетаки отвергаем. Умно поставлено; поставлено так, что защитнику экстремизма дан только один ответный ход: доказать, что по существу всей книги и несмотря ни на какие заверения автора, понимания нового искусства всетаки у автора нет.

Должен сознаться, что доказать это в общем легче, чем первоначально кажется.

В начале первой главы Маковский пишет: «Лишь поля отчетливо, какое значение приобрели с некоторых пор в искусстве исключительно-формальные достижения... можно понять смысл и значение прошедшей революции» и далее на протяжении многих страниц пытается доказать, что развитие французской живописи в XIX в. есть развитие формальных ее сторон. Но, во-первых, нет формы без содержания (и наоборот), как нет, напр., материала без пространства, а во-вторых — современные живущие художники-экстремисты никогда и ничем не доказывали, что их интересы — только в форме (экспрессионисты, так те даже доказывали как раз обратное), поэтому преувеличивать значение формальных достижений в современном искусстве значит уже не понимать и при том самого главного. Что же касается французского искусства XIX в., то мы могли бы, следуя за Маковским по всем пройденным им этапам, доказать, что и это искусство, как и всякое настоящее искусство в такой же мере богато формой,

как и содержанием, — но это уже за пределами настоящей рецензии. Отметим только, что изменение содержания в художественных формах XIX в. протекает так же интенсивно, как и изменение самой формы, поэтому искать, как это делает Маковский, того же самого содержания, которое наполняло, например, формы голландца Кальфа, в живописи Сезанна — значит обнаружить свою предвзятость — можно было бы еще сказать наивность, но только Маковского не отнести к наивным людям. Нежелание понять новое содержание в новом искусстве ямсет в отношении данной книги тем больше значеппе, что все возражения Маковского в итоге сводятся не к отрицанию формальных достижений экстремизма (как раз формальное развитие современной живописи Маковский, как и большинство людей его уровня культуры, по-своему усвоил и в общих чертах принял), а к отрицанию всего того, что является содержанием современности. Не столько против трактовки природы через цилиндр, шар, конус (заветы Сезанна) протестует Маковский, сколько против «урбанизации и механизации всей современной культуры» (стр. 61 и сл.), не столько против фактур и введения в живопись «материалов», сколько против того, что материалы эти не золото, слоновая кость и драгоценные камни и т. д. И как это видно по заключению в книге, его м. б. самое решительное отрицание есть не что иное, как оппозиция «несчастной» Советской России, которая будто бы стала очагом нового искусства, т. е., иначе говоря, есть отрицание новой России, являющейся содержанием всего нового русского искусства.

Не касаясь, впрочем, этого сложного вопроса, перейдем к тому, что количественно занимает в книге М. первое место — к формальному. В книжке есть один «ударный» пункт, типичный как образец непонимания живописи вообще; разъяснить его значит объяснить все; отказаться от положений, утверждаемых в этом «роковом месте», значит понять не только новое, но и старое искусство. Не цитируя целиком (стр. 82 по 92 и смежные), резюмирую его одной, существе дела исчерпывающей, фразой, Маковский пытается доказать и утверждает, что живописная форма должна быть обязательно изобразительной, это основа живописи, ее же «не преидеши». Откуда Маковский берет свои доказательства? Конечно, ссылкой на «течение веков», так всегда было. Странное доказательство! Сколько бы Маковский ни изучал прошлого человечества он, наверное, можно сказать, не найдет в нем самого себя, т. е. человека, который был бы тождествен ему, Маковскому. Значит ли это, что Маковский не есть человек и что он не имеет права существовать?

Навязывать же живописи, ссылаясь на ее прошлое, как это делает Маковский: изобразительность — значит не понимать ее существа; это именно и свойственно Маковскому. Кроме того и в прошлом живопись не всегда и везде была изобразительной. Впрочем может статься, не всем понятно, почему изобразительность есть признак для живописи не ха-

рактерный и, в ее прошлом, временный — хорошо, тогда и об этом два слова. Не характерен он для живописи потому, что он характерен для фотографии и кинематографии, а живопись и фотографию друг с другом путать не следует, временен же он потому, что и в прошлом были формы искусства, совершенно лишённые изобразительности, и тем не менее мы считаем их живописными; например, живописное искусство раннего неолита, геометрический и частью даже растительный орнамент всех эпох и народов, ткани, в частности ковры (мы всегда применяем к ним определение — живописный) и т. д. Если мы эти примеры намеренно не забываем, как это делает Маковский (не могу же я допустить, что он не знает истории искусства), то вообще ссылка на «течение веков» и «так всегда было», несостоятельна; живопись далеко не всегда была изобразительной и уж во всяком случае живописное не есть изобразительное. Этого Маковский не понимает в тем самым не понимает живописи, при этом не только новой, экстремической, но и старой. Доказательством последнего служат хотя бы следующие его слова: «И если вы любите фрукты, вам захочется повесить картину Кальфа в столовой...» Так и будем знать, Маковский любит фрукты, а не живопись, живопись же он ценит лишь как знак своей патетической любви к фруктам. Какие здесь еще нужны доказательства.

Непонимание Маковским как старой, так и новой живописи демонстрируется им на всем протяжении его книжечки. Можно было бы привести десятки цитат, подтверждающие это; сошлемся только на страницы: стр. 13 — непонимание Курбе, стр. 55 — Сезанна, стр. 83 — Пикассо, стр. 106 — совершенное непонимание и незнание того, что такое конструктивность в живописи, стр. 113 — непонимание Джорджоне, стр. 115 — непонимание фактуры, стр. 133 — непонимание и полное незнание с теорией Эйнштейна и Риманом, непонимание также связи между новым искусством в научным мировоззрением и т. д. Словом, то главное, что могло бы дать Маковскому право критики нового искусства: — понимание его — в его книжке отсутствует. Напрасно Маковский становится в позу беспристрастия и пытается уверить нас в том, что он, отвергая новое искусство, отвергает его сознательно. Это только слова, по существу никакой разницы, никакого «случая особого порядка» нет; его утверждение, что экстремизм «не столько очередное завоевание, сколько катастрофа» — голословное утверждение; не ему, человеку совершенно непонимающему экстремизма, это говорить; катастрофой для непонимающей художественной критики был и Манн и Моцарт, для искусства же эти имена — жизнь и тем самым «очередное завоевание»; Маковский был бы в числе тех, которые тыкали зонтиками в холсты импрессионистов; для него «экстремизм» катастрофа, для искусства же, плущего мимо и помимо Маковского, это жизнь и очередное завоевание.

Н. Пушин

Абрам Эфрос. Портрет Натана Альтмана — Шпильник 1922.

Есть два рода, два «жанра» художественной критики. Один состоит в точном, наукообразном, постепенном — шаг за шагом — исследовании данного мастера, его творений, его развития. Это путь индукции, анализа, анатомического вскрытия. Но есть и другой подход к проблеме критика — интуитивный. Автор дает портрет художника, сразу воссоздает весь его облик, сразу вводит нас в живой мир его личности, касаясь «дней и трудов» его лишь постольку, поскольку это необходимо ему для общей характеристики. Это — путь вчувствования. Таковы произведения некоторых французских и английских критиков, блестящие, остроумные психологически тонкие — так сказать художественные произведения о художественных произведениях. Таковы писания Шарля Виллера, Гонзауров, Генсизиса, Фрэнкеса, Октава Мирбо, Верхарна, Патера.

Небольшая монография А. Эфроса об Альтмане является попыткой именно такой художественно-критической литературы. Это не монография, а «Портрет». Своё право на «субъективизм», на «свободу отношения к модели» А. Эфрос оправдывает объективными обстоятельствами нашей эпохи, стремительной и переменчивой, не дающей возможности писать спокойные исследования. Вместе с тем в заключительных строках он утверждает, что работа его сделана после долгого, кропотливого и любовного изучения предмета. И надо отдать должное А. Эфросу — работа его действительно отлична. С напором напряженного стиля (с некоторой имитацией Толстого и Ремизова), он высекает перед нами лицо Альтмана и его творчества — лицо этого много и холодного «академического революционера».

Мы привыкли ожидать от монографий о художниках «похвалы» или «порицания» и многие в недоумении — хвалит ли Эфрос свою модель или обличает ее? Ни то, ни другое. Он срывает завесы и показывает Альтмана, таким, каков он есть по своей органической натуре: Альтман — большой мастер, вбирающий в себя все окружающее и претворяющий это в свое, среднее. Это мастер золотой середины, существо почти собирательное, всех и ничей». В его руках самые крайние измы превращаются в нечто музейное, для всех приемлемое. Это человек новой Европы «его восхитает в проявлениях творчества организованность и закономерность» (стр. 39).

С этой характеристикой Альтмана, ставшей его в связь с переживаемой нами исторической эпохой, организаторской по преимуществу, нельзя не согласиться. Альтман — дитя современности, «барометр» нашего времени. Но, если уже говорить о психологических корнях художника, хотелось бы подчеркнуть еще одно, оставленное Эфросом в тени — семитическую нагуру Альтмана.

В значительной мере отсюда — альтмановский дар ассимилировать окружающее, отцеживать его и претворять его в нечто среднее, умно и экономно организованное. Если Шагал является носителем религиозно-мистической стихии еврейства, то Альтман олицетворяет собою другое позитивное начало его. Это две грани, два полюса одного и того же явления. Собирательные черты, присущие Альтману, характерны и для Еврейского Камерного Театра в Москве, который в своих постановках дает выверенный синтез всех театралных достижений нашего времени.

И все же хотелось бы отметить в несколько недостаточное внимание Эфроса к чисто индивидуальным и ценностям альтмановского творчества — его зоркости, остроте его рисуночной формы. Альтман — помимо всего — редкий рисовальщик, имеющий мало соперников.

При этих небольших оговорках, книга Эфроса заслуживает большего внимания и как «портрет» художника, и как портрет самого автора, исполненный с несомненным литературным мастерством.

Я. Турандгольд

КНИГИ, ПОСТУПИВШИЕ В РЕДАКЦИЮ ДЛЯ ОТЗЫВА

Государственного Издательства:

Печатный Двор. Пятилетняя работа для книги

Илья Сад

Кузминский. Художник иллюстратор А. Агин

Фаллеев. Италия

Принцесса на горошине

«К Новым Берегам». Журнал Музыкального

Искусства. № 2

Леонид Виталиевич Собиннов

Издательство «Аквилон»:

«Воспоминания об Италии» М. В. Добужинского

«Русь», русские типы Б. М. Кустодиева; слово Е. И. Заматина

«Праздник вгрушек», детская книжка Ю. Ю. Чересова

«Белые ночи» Достоевского, с рис. М. В. Добужинского

«О броше» П. П. Вейпера. Обл. и укр. Д. Д. Бушена

«Гравюры на дереве», Всеволода Воинова

«О футуризме», сборник статей Н. Радлова

ОГЛАВЛЕНИЕ

I

	СТРАН.
Абрам Эфрос: Павел Кузнецов	5
А. В. Бакушинский: В. Н. Чекрыгин	15
Д. Аркин: Р. Фальк	21
Э. Голлербах: Фарфоровый завод	33
Игорь Грабарь: Фрески Дмитровского Собора	41
Б. Лопатинский: Монтаж Московских Театров	48
Евгений Замятин: Новая русская проза	57
О. Манделъштам: Вульгата	68

II

Музеи и собрания	71
Выставки	89
Художественная Промышленность	101
Древне-Русское Искусство	107
Художественная жизнь провинции	110
Библиография	116

На обложке воспроизведена картина Павла Кузнецова

Шрифт на обложке рисован С. Чеховичем

Марка книгоиздательства — «Творчество» — Л. Бакста.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ТВОРЧЕСТВО» МОСКВА

МОНОГРАФИИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ РУССКИМ ХУДОЖНИКАМ

ЖИВОПИСЬ КОНЧАЛОВСКОГО

Текст П. П. Муратова. Формат 25 × 32 см. 8 цветных и 66 однотонных воспроизведений. Цена 10 р. зол.

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

Текст А. Эфроса. Формат 25 × 32 см. 8 цв. и 60 однотонных воспроизведений (печатается)

БОРИСОВ-МУСАТОВ

Текст Я. Тугендхольда. Формат 25 × 32 см. 8 цветных и 50 однот. воспроизведений (печатается)

ПЕТРОВ-ВОДКИН

Текст М. Шагинян. Формат 25 × 32 см. 5 цветных и 55 однот. воспроизведений (печатается)

М. САРЬЯН

Текст Максимилиана Володина. Формат 25 × 32 см. 8 цветных и 60 однот. воспроизведений (печатается)

Р. ФАЛЬК

Текст А. Ромм. Формат 21 × 27 см. 50 воспроизведений и 1 дв. фронтиспис (подготавливается)

И. МАШКОВ

Текст А. Туркина. Формат 21 × 27 см. 4 цветных и 50 однот. воспроизведений (подготавливается)

Подготавливается серия книг, посвященных «Новым течениям в искусстве» — художникам П. Митуричу, Л. Бруни, Н. Тырсе, П. Филонову, В. Чекрыгину и др.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ В РУССКИХ СОБРАНИЯХ

ПЕРВЫЙ МУЗЕЙ НОВОЙ ЗАПАДНОЙ ЖИВОПИСИ

Б. Собрание С. И. Щукина в Москве. Текст Я. Тугендхольда. 54 однотонных и 9 цветных воспроизвед. Поставляется в продажу 1-го августа

ВТОРОЙ МУЗЕЙ НОВОЙ ЗАПАДНОЙ ЖИВОПИСИ

Б. Собрание Н. А. Морозова в Москве. Текст В. Терновца. 50 однотонных и 5 цветных воспроизведений. Печатаются, поступит в продажу в сентябре

«БАРБИЗОНЦЫ»

Текст А. Эфроса. 2 выпуска с 35 воспроизведениями в каждом вып.

ГОГЕН

Текст Я. Тугендхольда с 27 воспроизведениями

ИМПРЕССИОНИСТЫ

Текст. Машковцева. С 35 воспроизведениями

ДЕГА

Текст П. Эттингера. С 9 воспроизведениями

ВАН-ГОГ

Текст. Машковцева. С 10 воспроизведениями

СЕЗАНН

Текст А. Нюренберга. С 25 воспроизведениями

РЕНУАР

Текст Б. Терновца. С 7 воспроизведениями

МАТТИС

Текст А. Ромм. С 41 воспроизведением

ДЕРЕН

Текст А. Эфроса. С 11 воспроизведениями

ПИКАССО

Текст Н. Пунина. С 41 воспроизведением

ФРАНЦУЗСКАЯ СКУЛЬПТУРА

Текст Б. Терновца. С 20 воспроизведениями

МАСТЕРА ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ

Текст Я. Тугендхольда. С 20 воспроизведениями

Перечисленные 12 книг (13 выпусков) находятся в печати и выйдут в свет в течение августа и сентября м. с. года.

3

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ТВОРЧЕСТВО»
Москва, Трехпрудный, 5/15—17. Тел. 1-65-10