

У 313  
267

Э. ГОЛЛЕРБАХ

201-25  
1477-5

# ПУТИ НОВЕЙШЕГО ИСКУССТВА



Издательство „П. П. СОЙКИН“  
ЛЕНИНГРАД  
1930

У 313  
267

(Ч. 1)

Э. ГОЛЛЕРБАХ

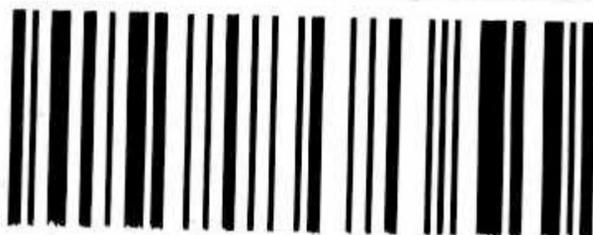
~~На об.~~

ПУТИ  
НОВЕЙШЕГО  
ИСКУССТВА  
НА ЗАПАДЕ И У НАС

Издательство „П. П. СОЙКИН“  
ЛЕНИНГРАД  
1930

Отдельный оттиск из „Истории Искусств  
всех времен и народов“ под редакцией  
проф. Г. Г. Генделя, Э. Ф. Голлербаха,  
акад. С. Ф. Ольденбурга, проф. Н. П. Сы-  
чева и Э. Э. Эссена. Изд. П. П. Сойкина.  
Рисунок на обложке—Юрия Анненкова.  
Отпечатано в количестве 100 номеро-  
ванных экземпляров.

Э к з е м п л я р № XLVII



2011097072

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

Точное определение начала и конца того или иного этапа в истории искусства не только трудно, но порою невозможно. В историческом развитии художественного творчества нет тех резких переломов, тех коренных преобразований, какие можно проследить, например, в общественно-политической жизни, хотя искусство и связано с нею, как «надстройка», обусловленная определенными социально-экономическими факторами. Особенно трудно проведение демаркационных линий в области новейшего искусства. Его близость к нашему «сегодня» лишает нас исторической перспективы. Тесная взаимообусловленность, причинная связь явлений предстает не в виде стройной системы, но в хаотическом переплетении, которое распутывается только по мере того, как всеиспытующее время канонизирует одни искания, переоценивает другие, отмечает третьи. Ни одно современное исследование не может дать вполне объективного освещения творимого искусства, и в этом виноваты не исследователи, но сама природа искусства.

Обзор новейших течений в живописи невозможно ограничить строгими хронологическими рамками; было бы ошибкой ограничиться, напр., одним XX веком, периодом 1900—1925 гг.; слишком очевидно, что корни новейшего искусства уходят в 80-ые, 90-ые годы прошлого столетия. Проследить их генезис до конца это значит — углубиться в еще более отдаленную эпоху.

Итак, первая существенная оговорка, необходимая в самом начале нашей работы, сводится к сознательному устранению точных «рубежей».

Вторая, может быть, еще более существенная, заключается в указании на неизбежную краткость характеристик отдельных мастеров и крайнюю ограниченность иллюстрационного материала; то и другое вызвано техническими условиями издания. Сжатость формы увеличивает ответственность за излагаемую тему, обрекает на неизбежные «сокращения» и на невольную «популярризацию» сложных и трудных проблем, конспектирование которых всегда заключает в себе опасность вульгаризации.

Многие явления новейшего искусства со временем будут переоценены; достижения «левого» художества далеко не бесспорны и порою вызывают резкую критику. Не следует, однако, забывать, что оценка современников редко бывает вполне справедливой; напомним, что о таком, ныне для нас классическом, живописце, как Делакруа, художественная критика говорила, что он пишет «пьяной метлой, а не кистью», — примеров подобных «оценок» можно было бы привести великое множество.

Как бы ни были спорны отдельные явления современной художественной жизни, они заслуживают особого внимания потому, что в них отражается глубокий и многозначительный социальный кризис; противоречивое многообразие новейшего искусства не поддается той отчетливой исторической схематизации, какая возможна в отношении ранних этапов развития искусства, но в нем просвечивает одно основное

социально-психологическое явление, подмеченное искусствоведами-марксистами (И. Маца, В. Фриче): борьба мелкой буржуазии и капитализма, отражающаяся в реакции мелкой буржуазии на капиталистическую действительность, причем в зависимости от условий страны и времени получается либо приспособление мелко-буржуазной психологии к капитализму, приводящее к сочетанию мелко-буржуазной идеологии с признанием капиталистической действительности, либо бунт мелко-буржуазного мировоззрения против удушающих и механизмирующих условий капиталистической цивилизации; либо, наконец, последняя побеждает мелко-буржуазное мировоззрение и творческие замыслы художников.

Те формальные и методологические достижения новейшего искусства, которые явятся жизнеспособными элементами в общественном развитии, сумеют себя оправдать и получают прочное признание. На это больше всего могут рассчитывать те формы и методы художественного творчества, которые отвечают динамическому характеру нашей эпохи и выдвинуты производственными принципами, наиболее близкими современной жизни. Художники, приравнивающие свое творчество производству, рассматривающие свои работы, как производственные вещи, сознающие общественное значение индустриального производства и техники и т. д., окажутся победителями на путях пролетарской культуры, строящей свое искусствопонимание на принципе рациональной утилитарности и на позитивном анализе художественного творчества, не отделимого от законов физиологии и экономики. Основной задачей пролетариата в настоящее время является (по опред. Б. Арватова) выработка конкретного и точного отношения к тем художественным направлениям, которые существуют сейчас. При всем разнообразии этих направлений, их можно объединить по признаку социально-экономической обусловленности и определить, как «искусство индустриального хозяйства», в котором, в зависимости от социальных групп художников, различаются (И. Иоффе, «Культура и стиль»): конструктивный реализм, конструктивизм (технологический идеализм), экспрессионизм (мистический интеллектуализм). Первый характеризуется трудовым, коллективным отношением к миру и осуществляет социалистическое единство человека и культуры; его искусство отличается динамичностью, обобщением социальных сил, подчинением социально-осмысленному классу (типичным представителем этого типа искусства Иоффе считает К. Менье). Второй — искусство индустриальной буржуазии — относится к миру, как к технологическому сырью и машинному механизму (типичные представители — Пикассо, Малевич). Третий — упадочное искусство, с интеллектуалистическим и мистическим отношением к миру (утверждение Иоффе, что его типичные представители — Г. Гросс и Шагал, представляется нам спорным: сарказм Г. Гросса едва ли мистичен).

«Политематизм» и «полидинамизм», прилагаемые (Иоффе) к каждой из этих трех формул, кажутся нам недостаточно определяющими терминами, даже при условии различия «материально энергетических конструкций технологического порядка» (конструктивизм) от «выражения многопланного интеллекта и психики» (экспрессионизм). Более убедительно утверждение, что конструктивный реализм — исходная база пролетарского искусства; индустриализация и социализация искусства — путь к социалистическому искусству. Это основывается на предпосылке, что «восходя от низового положения через диктатуру к социализму, пролетариат развивает индустриальный реалистический стиль на основе последних достижений техники». «На переходное время он берет все высшие достижения старой культуры для своего употребления и заставляет художников работать на себя».

Э. Г.

## Западно - европейская живопись 80-ых и 90-ых гг. Неоидеализм. Неореализм. Импрессионизм. Графика и скульптура конца XIX в.

Обозревая историю новейшего искусства, нетрудно заметить чередование двух основных принципов, двух мироощущений: в одном из них преобладают формальные интересы, в другом — психологические. Активное отношение к форме, преимущественное внимание к тому, как сделано художественное произведение (а не что оно изображает), составляет отличительную черту западно-европейского новейшего искусства, в то время, как пассивное восприятие формы — при повышенном внимании к содержанию произведения — типично для русского художественного творчества второй половины XIX в. В конце прошлого столетия, с приобретением русского искусства к зап.-европейской культуре, внимание к форме усилилось и вступило в борьбу с интересом к сюжету. Эта борьба не прекращается до последних дней, вызывая резкие разногласия и антагонизм. Усиление этой борьбы в наше время объясняется глубоким сдвигом социальных отношений, который не может не отразиться на судьбах искусства, ибо отдельные художники являются, в конечном счете, представителями тех или иных общественных групп.

Революционная современность требует от искусства одновременно и высокого качества и высокой содержательности. Между тем, вся предшествующая история развития искусства складывалась так, что в силу социально-экономических причин путь художественного творчества был двойственным: на судьбу искусства влияли как факторы каузальные, так и факторы эволюционные. Наряду с социальной обусловленностью произведений искусства, действовали законы органического развития. И вся художественная культура являла собою не синтез формальных и сюжетных исканий, а скорее их противоборство.

Весьма важную роль в процессе формирования новейшего искусства сыграл рост урбанистической культуры. В конце XIX в. и начале XX в. вместе с развитием капитализма росли города. Жизнь передовых стран приобретала все более урбанистический характер; открылся новый, «асфальтовый период» культуры (Зомбарт); городской быт и типы многократно воспроизводили Моне, Мане, Дега, Стейнлейн, Тулуз-Лотрек и многие другие виднейшие художники, о которых речь будет ниже.

Среди многих, огромных по своему значению, задач, которые стоят на пути социалистического строительства, далеко не последней является задача устранения тех жестоких противоречий, которые привели изобразительное искусство к переживаемому в наше время кризису. Вопрос о том, существует ли «искусство для искусства» или «искусство для жизни», может и должен быть решен самой жизнью. В условиях социалистической культуры он будет решен новой жизнью, отвергающей дуализм, столь уродливо выраженный в зап.-европейских попытках сочетать мелко-буржуазную метафизику с капиталистическим реализмом.

Обострение дуализма, подготовившего кризис искусства, относится к 80-ым и 90-ым годам прошлого века, когда господствовали течения, известные под названиями неоидализма и неореализма.

Основные черты неоидализма наиболее отчетливо определяются «манифестом» Пеладана, помещенным в каталоге выставки «Rose Croix», устроенной в Париже в 1892 г. В этом манифесте художник назывался жрецом, царем и волшебником, искусство — великим таинством, истинным царством, великим чудом, божеством. Пеладан призывал к религиозному поклонению искусству. Сияние божественного откровения он видел в именах Винчи, Микель-Анджело, Бетховена и Вагнера. Сокрушаясь о том, что «декаданс потрясает устои, на которых Христос построил свою церковь», он надеялся, что, все же, «богохульства никогда не умертвят веру». Если «Штраус отрицал», то «Парсифаль свидетельствует, и архангел Фра Анджелико заглушает своим величественным голосом безбожную бабью болтовню Эрнеста Ренана».

В смысле формального обновления живописи у Пеладана не было никакой программы, — он попросту утверждал, что «старые мастера указывают нам путь в рай». Техника мало интересовала неоидалистов, они считали, что все дело — в содержании, в мысли, в стиле. Современные темы, реалистические приемы, портреты, пейзажи, натюрморты, лишены символического содержания, объявлялись недостойными внимания. На первый план выдвигались мистические идеи, мифы и легенды, символы и эмблемы.

Эта идеология была порождена поворотом от реализма к позитивизму к возвышенным религиозным настроениям и соответствовала новым веяниям в литературе, где выдвинулись Бодлер, Гюисманс, Гонкуры, в Бельгии — Матерлинк, в Англии — Уайльд, в Германии — Ницше.

Неоидалисты чуждались «будничной прозы» и выбирали такие сюжеты, как «Полет души», «Сон под наркозом», «Экстаз перед причастием» и т. п. Резкое, отчетливое освещение реалистических полотен сменилось смутным, мифическим полусветом. Разнообразие сильных красок уступило место светлосерым, голубоватым, розоватым, гобеленовым красочным гаммам.

Полет фантазии, пленительные вымыслы отличают творчество таких художников, как Гюстав Моро («Жалоба поэта», «Видение» и пр.), увлечение античными мифами одушевляет творчество Пюви де-Шаванна («Священная роща», «Античное видение», «Св. Женеви́ева» и др.). Мифическими настроениями проникнуты пейзажи Казена, вызывающие в памяти грустные, нежные стихи Верлена; таинственной дымкой окутаны образы Эжена Карьера; молитвенной тишиной полны картины Мориса Дени; странные, жуткие видения владеют Одилоном Редоном; фантастическая эротомания, какие-то спазмы сладострастия вдохновляют творчество Фелисьена Ропса.

В Германии неоидализм имел еще более глубокие основы, чем во Франции. Его корни следует искать еще в произведениях Арнольда Беклина (1827—1899), замечательного пейзажиста, певца античности и создателя глубоких пантеистических символов («Покаяние», «Молчание», «Остров мертвых», «Искатель приключений»), в тихих идиллиях Ганса Тома и в романтике Ганса Марэ. Новое поколение идеалистов было многим обязано этим художникам, особенно Беклину. 373

Особое место в истории новой германской живописи занимают идеалисты-натуралисты. Первым из них был Фриц ф. Уде, сочетавший в своей живописи идеалистические замыслы со строго-натуралистическими формами. Его картины на евангельские темы, детские жанры и пр. преисполнены жизненной правды, — он избегает всякой абстракции и фантастики.

Другим художником, восставшим против идеалистической трактовки форм, был Эдуард ф. Гебгардт, идеализм которого касается только замысла, сюжета, а не способов изображения; последние проникнуты у него глубоким реализмом.

Типичными представителями неоидеализма в Германии являются Людвиг ф. Гофманн (последователь Беклина, Уистлера, Пюви де-Шаванна), Юлиус Экстер и особенно Франц Штук, Макс Клинггер, Саша Шнейдер. Штук (род. в 1863 г.) во многом близок к Беклину. Его увлекала символика, он писал декоративные композиции на античные темы, стараясь связать их с психологией современного человека или выразить в них глубокомысленные аллегории. Наиболее популярны его картины «Война», «Грех», «Распятие», «Дикая охота», «Страж рая», «Аполлон и Дафна», «Играющий Орфей». Штуку принадлежит также ряд мастерских портретов.

Клинггер (род. в 1857 г.) еще более психологичен, чем Штук. Он также тяготел к эллинским мотивам, также стремился к фантастике. Кроме картин («Суд Париса», «Распятие», «Русалки», «Источник», «Голубой час» и др.), Клинггер известен замечательными офортами. Выступал он также и в качестве скульптора, подобно Штуку; особенно известна его скульптура «Бетховен». Круг интересов Клингера был чрезвычайно широк; в нем сочеталась необузданная фантазия с большой наблюдательностью, трезвостью, скептицизмом.

Саша Шнейдер (род. в 1870 г.) развивает те или иные идеалистические замыслы в композициях обнаженных тел, античных по стилю, с налетом загадочности в трактовке человеческих образов, призванных у него выражать определенные эмоциональные оттенки. С. Шнейдер, подобно Штуку и Клинггеру, работает как в живописи, так и в скульптуре.

Неореализм в Зап. Европе конца прошлого века можно охарактеризовать, как культ живописной техники и колорита реалистических мастеров XVII в. В противоположность неоидеалистам, стремившимся прежде всего «одухотворить» каждое явление, неореалисты отвергали стремление к красоте, стилю, ритму, утверждая, что необходимо изображать действительность такую, какова она есть, без всяких прикрасок, без малейшей стилизации. Одним из сильнейших художников-реалистов Франции XIX в. был Гюстав Курбе (1819—1877), автор замечательных картин из народной жизни, лесных и морских пейзажей. Его идеология — сознательное отстаивание простого и правдивого воспроизведения природы была особенно высоко оценена художниками-неореалистами (о нем см. вып. V «Истории искусств»).

В Германии видными представителями неореализма были: Франц ф. Дефреггер (род. в 1835 г.), писавший картины из тирольской народной жизни; Франц ф. Ленбах (1836—1904) — выдающийся портретист, написавший целую галерею знаменитых людей своего времени; Вильгельм ф. Дид (1839—1907), автор многих картин из военной и уличной жизни времен 30-летней войны; немецкий «Курбе» Вильгельм Лейбль (1844—1900), писавший иногда в духе старых мастеров; ученик Диды — Людвиг ф. Леффц (1845—1910) В. Трюбнер (род. в 1851) и др. Однако, следует отметить, что термины «неоидеализм» и «неореализм» чрезвычайно условны и трудно порою провести между ними точную границу. Среди художников конца прошлого века можно найти целый ряд таких, у которых имеются произведения, лежащие на грани между идеалистическими концепциями и реалистическим выполнением. Гораздо определеннее понятие импрессионизма, основанное более на формальных, чем на принципиальных тезисах.

С социологической точки зрения импрессионизм (релятивизм) есть искусство упадочных социальных групп в эпоху товарно-денежного



хозяйства (Иоффе). Его признаки — временная динамика, ряд релятивистических мгновений, текучесть, изменчивость.

Главой германских импрессионистов считается Макс Либерман (р. в 1847), начавший работать в жанре французского художника Милле и голландца Израэльса, а затем ставшего руководителем германского импрессионизма (вернее — «полуимпрессионизма»). Картины Либермана замечательны проникающей их любовью к природе и знанию природы и быта, тонкой наблюдательности. К числу германских импрессионистов принадлежат Готтгард Кюль (р. 1850), М. Слефогт (р. 1868), Л. Коринт (р. 1858), Л. Калькрейт (р. 1855), Ганс Ольде (р. 1855) и др. Все они многим обязаны французскому искусству, так же, как сам Либерман. Отметив, вслед за немецкими неореалистами, появление в Германии импрессионистов, несомненно, одержавших победу над первыми, следует тут же указать, что родиной импрессионизма была не Германия, а Франция. Именно во Франции зародилось это направление (название которого определяется понятием *impression* — впечатление), отказавшееся от подражания старым мастерам и от каких-либо живописных канонов, кроме одного: живопись, по учению импрессионистов, должна передавать непосредственные впечатления, получаемые художником от окружающего его мира. Искание формы, точность рисунка, детальная моделировка уступили место выявлению краски и света во всей их силе и чистоте. Требование писать на открытом воздухе, при полном освещении, получило название *пленэризма* (*plein air*). Это требование не было, в сущности, особенно ново (*пленэристами* были, напр., барбизонцы), но у импрессионистов это требование приняло характер догмата, и ему было подчинено все остальное. Признание первенства цвета и света привело к созданию условных приемов живописи, к плоскому письму, иногда к игнорированию контуров. Таким образом, художники-натуралисты, разумеется, не имеют ничего общего с импрессионизмом, хотя бы они и пользовались *plein air*'ом.

Импрессионистическая зрительная техника есть редукция к плоскостному виду цвета; ее суть — подавление впечатления предметности; средством к этому служат — прием «беглого взгляда» и внимание к чистой красочности явления (Г. Марцинский).

Основоположником импрессионизма явился Эдуард Мане (1832—1883), сыгравший огромную роль в развитии новейшего западно-европейского искусства. Творчество Э. Мане распадается на три периода. К первому периоду относятся картины, написанные в результате внимательного изучения Веласкеза и Гойи: «Гитарист», «Раненый торреадор», «Нищие», «Христос с ангелами», «Долу». К второму периоду принадлежат произведения бытового характера, воспроизводящие современные художнику французские типы; таковы — «Урок музыки», «Абсент», «Портрет Фора в роли Гамлета», «Бар» и пр. Наконец, третий период деятельности Мане ознаменовался созданием ряда картин, отмеченных, прежде всего, исканием света и чистоты красок.

Ранние произведения Мане еще не обнаруживают всю полноту возможностей импрессионизма. Но в эпоху их появления они были необычайно смелым новшеством и вызвали глумление публики, привыкшей к документально-точному воспроизведению действительности.

Из ранних работ Мане упомянем его знаменитый «Завтрак на траве» (1863 г.), изображающий самого художника в окружении обнаженных натурщиц, и «Олимпию» (1865) — портрет натурщицы с кошкой. Из позднейших произведений художника нужно отметить «Сцену на балконе», «Разговор в оранжерее», «Дачу в Рюейле».

1870 год был знаменательной датой в жизни Мане: с этого года он сосредоточился на передаче тех впечатлений солнечности, «светоносности», озаренности красок, какими прославился импрессионизм.

Одним из первых последователей Мане явился романтик-сентименталист Жюль Бастьен Лепаж (1848—1884).

К 70-м годам относятся первые победы нового течения. В это время в Париж съехались Клод Моне, Альфред Сислей, Писсаро и др. Все они были поклонниками и пейзажиста Коро (1796—1875), замечательного колориста, создавшего своеобразную серебристую гамму красок, и в неменьшей степени почитателями Э. Мане.

Клод Моне (1840—1927) сделался главой импрессионизма во Франции. Начав с подражания Э. Мане (его «Завтрак в лесу» был написан в 1866 г. в честь одноименной картины его учителя), он еще шире развил искания своего старшего соратника, превратив живопись в «цвето-светопись». Совместно с Писсаро, Моне посетил в 1871 г. Голландию и Англию, познакомился с пейзажами Тернера, с гравюрами японцев Хокусаи и Хиросигэ. Вернувшись во Францию, он поселился сначала в Аржантейле, затем в Ветейле, на берегу Сены; с 1886 г. он жил в Живерни. Эти местности запечатлены им в ряде картин — «Ветейль», «Луга Живерни» и др. В серии водных пейзажей Моне осуществил принцип пользования чистыми основными цветами, которые переносил порою на полотно, не смешивая их предварительно на палитре.

Стремясь передать все разнообразие красочных оттенков, Моне нередко писал один и тот же пейзаж в разное время дня, при разном освещении, — таковы его серии «Стогов» и «Тополей». Манера живописи Моне — эскизная, причем кажущаяся небрежность мазков имеет в действительности определенную цель: напр., в изображении Руанского собора вертикальные мазки как бы подчеркивают характер здания, его устремленность ввысь; в других случаях мелкие мазки передают характер водной ряби, непрерывного движения на поверхности воды и т. п.

Клод Моне — подлинный «солнцепоклонник»: «каждый час имеет для него свою физиономию; в каждом времени года он находит выражение мировой жизни. Человеческие образы почти никогда не оживляют его картин; наоборот, эти картины сами оживают вокруг нас. С редчайшей тонкостью анализа он изучил и воспроизвел все атмосферные явления местностей, в каких он бывал» (Арсэн Александр). Сам Моне говорил про себя: «я пишу, как птица поет». Он мог бы повторить также слова русского поэта: «я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». В нем жила жадная к впечатлениям, восприимчивая, влюбленная в природу душа.

С именем Моне связана самая героическая эра в истории импрессионизма — время, когда это течение осмеивалось и презиралось. С ним же связано и возникновение термина «Импрессионизм», ибо именно его картина «Impression (Soleil levant)» дала повод к кличке «импрессионисты» которая вначале употреблялась иронически, а затем вошла в обиход, как привычный термин. Последователей Э. Мане объединяют также понятием «батиньольская школа» (по месту их собраний).

Другой представитель импрессионизма, Пьер-Огюст Ренуар (1844—1919) приобрел известность, главным образом, своими этюдами женского тела и портретами. Ренуар создал своеобразный тип женщины, несколько напоминающий пышностью форм женщин Рубенса, но более утонченный, более мягкий. Колорит Ренуара отличается холодноватыми, эмалевыми тонами, нежными оттенками светлых красок. Как особое свойство его колорита, нужно отметить разнообразие черных тонов, в которых никогда нет мрачной и грубой черноты, а есть как бы предельная сгущенность других цветов спектра, собранных в одном темном тоне.

В бесчисленных изображениях женского тела Ренуар без конца варьировал перламутровые оттенки кожи, разнообразные цвета тканей, различные позы. Кроме женских портретов, он создал ряд замечательных детских жанров.

Альфред Сисле́й (1839—1894) занимает среди первых импрессионистов место, может быть, менее почетное, чем Моне и Ренуар, но вполне определенное, благодаря особой женственной лиричности его непрехотливых пейзажей, простых и радостных.

Ками́лла Писса́ро (1830—1903) можно назвать поэтом матери-земли, певцом сельской природы; наряду с деревенскими пейзажами и крестьянскими жанрами, он создал ряд видов современного Парижа, отразив динамику уличной жизни, светливое движение толпы, мельканье экипажей, огни и блики света на окнах и мостовых, легкий туман, окутывающий парижские улицы.

Выдающимся колористом импрессионистической школы является Эдга́р Дега́ (1834—1917), обладавший, кроме того, менделевской твердостью рисунка, сатирической наблюдательностью и меткостью характеристики. Особенную популярность приобрели его бесчисленные этюды балерин и скачек.

К Дега примыкает А́нри де-Тулуз-Ло́трек (1864—1901), превосходный рисовальщик-жанрист, обнаруживающий в своих литографиях на темы парижского быта влияние японских гравюров, а в своих больших портретных работах противоположное по духу влияние старых мастеров (в частности, Веласкеза). В числе модных мастеров импрессионистической школы должны быть также отмечены Альбер Бе́нар (род. в 1849 г.) и Паска́ль Да́нья́н-Бу́врэ (род. в 1852 г.); первый продолжал приемы К. Моне, второй культивировал более мягкий колорит.

В Англии импрессионизм нашел выдающегося последователя в лице Джемса Уи́стле́ра (1834—1903), который часть своего детства провел в Петербурге, где учился в Академии художеств. Петербургские туманы запомнились ему раньше (он приехал в Россию из Америки), чем увековеченные им впоследствии туманы Лондона.

Пройдя через влияние Мане и Моне, Уистлер стал разрабатывать в своих пейзажах чисто красочные задачи, считая передачу красочной видимости вещей более важной, чем передачу контуров и деталей формы. Его «симфонии» красок построены на аккордизации цветовых явлений. Это не исключает тщательности рисунка в его портретных работах (портреты матери художника, историка Карлейля и др.).

Из других представителей импрессионизма в Англии должен быть отмечен выдающийся портретист, американец Джо́н Серд́жент (род. в 1856 г.), имевший некоторое влияние на русских портретистов группы «Мир Искусства». Еще большее влияние на русских художников (в частности, на Серова) имел шведский живописец А́ндерс Цо́рн (род. в 1860 г.), один из величайших портретистов современности, импрессионист по манере письма, реалист по своему отношению к натуре.

Наконец, говоря о влиянии иностранных художников на группу «Мир Искусства» (в период зарождения последней), надлежит отметить финляндских художников Альберта Э́дельфель́дта (1854—1906) и Аксе́ля Га́лле́на (род. в 1865 г.); они считаются основателями финляндской национальной живописи. Русское общество познакомилось с их творчеством одновременно с первым выступлением основоположников «Мира Искусства» в 1898 г.

Наряду с многообразным и плодотворным развитием живописи, в конце XIX в. в Зап. Европе получило новое направление искусство графики, которому суждено было в дальнейшем приобрести огромное значение, как на Западе, так и у нас. Если верно, что каждая историческая эпоха имеет особое пристрастие к тому или иному виду искусства, если признать, что первенствующая роль в искусстве античного мира принадлежала скульптуре, в искусстве средних веков — архитектуре, в искусстве Возрождения — живописи, то для первых десятилетий XX века чрезвычайно

характерно торжество графики, в которой как нельзя более полно раскрывается ритмика современности, сложная, запутанная стремительность наших дней, уторопленная динамика урбанистической культуры.

В связи с этим, необходимо отметить те виднейшие явления в графике конца прошлого века, которые предопределили дальнейшее развитие этого искусства в Зап. Европе и у нас. Прежде всего, должны быть названы Вильям Моррис (1834—1896), один из создателей модернистической художественной промышленности, особенно много сделавший в смысле создания искусства книги. Его главным сотрудником в деле развития книжно-графического искусства был Обри Бердсли (1872—1898), вернувший графику от живописной тональности к четкому и ясному контурному стилю. Бердсли и Вальтер Крэн (род. в 1845 г.) создали тот книжно-графический стиль, который затем нашел последователей среди русских художников группы «Мир Искусства», а также отразился в графическом искусстве Германии и Франции.

Широкое развитие получил в конце XIX столетия офорт (гравюра, травленая кислотой на металле), имевший замечательных представителей в лице упомянутого выше М. Клингера, Эмиля Орлика (род. в 1870 г.), Ф. Бренгвина (род. в 1867 г.), К. Штауффер-Берна (1857—1891), Кэте Кольвица (род. 1867 г.) и др. Работы Кольвица должны быть особо выделены по своей тематике, посвященной, по преимуществу, социальным проблемам, быту пролетариата, классовой борьбе.

Наконец, важную социальную роль завоевало искусство карикатуры, благодаря таким талантам, как Вильгельм Буш (1832—1909), Т. Т. Гейне (род. в 1867 г.), Рудольф Вильке (1873—1908), Гульбрансон, и другим мастерам, подвизавшимся в популярном немецком сатирическом журнале «Simplicissimus».

Искусство вааяния отразило в своем развитии те же течения, которые господствовали в конце века в области живописи. Так, неоидеалистическое направление отразилось в скульптурах М. Клингера («Саломея», «Кассандра», «Бетховен», «Вагнер», «Брамс» и др.), Альбера Бартоломэ (род. в 1848 г.), автора «Памятника мертвым» на кладбище Пер-Лашез в Париже и др.; неореализм выразился в творчестве Роберта Дица (род. в 1844 г.) и его учеников Ланге, Гезеля, Петренца и др., а также в произведениях итальянцев Монтеверде, Феррари, Вокки, группы мюнхенских скульпторов Рудольфа Мезона (1854—1904), К. Кнолля, В. Руэмана, берлинца-анималиста А. Гауля и др. Особняком стоят два немецких замечательных скульптора: Гуго Ледерер (род. в 1871 г.), автор стилизованного гранитного памятника Бисмарку, и Адольф Гильдебранд (род. в 1847 г.), автор фигурных фонтанов в Мюнхене и Страсбурге и мн. других работ, — оба они, независимо от сюжета, культивируют строгую форму, основанную на изучении античного искусства, но оживленную чувством современного стиля.

Импрессионизм в скульптуре получил блестящее воплощение в творчестве Огюста Родэна (1840—1917), самого замечательного скульптора конца XIX, нач. XX в., оказавшего чрезвычайное влияние на многих скульпторов Франции, Германии, России и друг. стран. В скульптурах Родэна с большой убедительностью выразились эмоционально-психологические замыслы. Особенно известны его «Мыслитель», «Поцелуй», «Врата ада», памятник заложникам Калэ, Виктору Гюго, Бальзаку.

Продолжателями Родэна явились Эмиль Бурделль (род. в 1861 г.), итальянец Медардо Россо, немка Иенихен и мн. др.

Наиболее современным по тематике скульптором нужно считать Константина Менье (1831—1904), все творчество которого — прославление труда, идеализация и героизация трудовой жизни. Его «Молотобоец»,

«Грузчик», «Рудокопы», «Гроза» и пр. — высшие достижения реалистического стиля в скульптуре.

Своеобразное направление возвестил Аристид Майоль (р. в 1861 г.), обратившийся к культу архаических форм и к поискам конструктивных первооснов пластики.

Русская живопись конца XIX века. Упадок «передвижничества». Появление импрессионизма в России. Зарождение «Мира Искусства»; его предтечи и основоположники. Развитие графического стиля. Русская скульптура.

Пышный расцвет зап. - европейского искусства, развитие новейшей французской живописи, создавшей импрессионистическое движение, распространившееся почти по всем смежным с Францией странам, не могли не отразиться на судьбах русской живописи, претерпевшей существенные перемены в содержании, форме и стиле за последние два десятилетия прошлого века. Эти перемены не были, однако, вызваны простой подражательностью, желанием идти, во что бы то ни стало, по следам зап. - европейских новаторов. Перелом был вызван причинами более глубокими.

В 80-ых годах наступила, после политических волнений 60-ых и 70-ых годов, глубокая реакция, «умиротворение» или, точнее говоря, безнадежность.

Передовые круги русского общества стали утрачивать надежду на возможность коренных политических реформ. Наступило затишье, которое может быть оценено отрицательно в истории общественного движения, но которое способствовало, по принципу «нет худа без добра», развитию временно забытых или даже отвергнутых интересов к свободному искусству — к искусству, не скованному тисками «гражданского служения». В общественном настроении произошла странная перемена, в которой важно и ценно было, конечно, не охлаждение к общественно-политической борьбе (которая спустя 20—25 лет вновь вспыхнула, а затем, спустя еще полтора десятка лет, разгорелась в огромное пламя Октябрьской революции), а существенная переоценка ценностей в области искусства и литературы. Преклонение перед Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым частично уступило место влечению к идеалистической философии Л. Толстого, Вл. Соловьева, к творчеству Достоевского, к поэзии Фета.

Когда в начале 80-ых годов Достоевский произнес свою знаменательную речь о недавно развенчанном Пушкине, эта речь была встречена восторженно, и было ясно, какая огромная перемена произошла в общественном настроении (А. Бенуа). На смену культу позитивизма возник интерес к философии, искусству, поэзии.

Живопись, освободившись от литературной указки, стала искать своих собственных путей. Если прежде, в 60—70-ых годах художники, увлекаясь нравоучительным бытовым сюжетом, разучились любоваться действительностью, то теперь многие из них отказались от тематических тенденций. Одним из первых признаков этого освобождения живописи явилось усиление и улучшение пейзажной живописи, что было в то время воспринято художественной критикой, как «упадок» искусства. Однако, именно увлечение пейзажем способствовало отвыканию от академических трафаретов и от идеологии передвижничества.

В области пейзажной живописи тогда же виднулось яркое дарование А. И. Куинджи (1842—1910) и скромный, искренний талант А. К. Саврасова (1830—1899), творчество которых подготовило возможность появления такого исключительного мастера пейзажа, каким был И. И. Левитан (1860—1900), отличающийся, однако, от упомянутых

«объективистов» глубоко субъективным характером своего творчества и новыми приемами.

На творчестве Левитана необходимо остановиться несколько подробнее в связи с рассматриваемой нами эпохой: он более, чем кто-либо из числа пейзажистов конца прошлого века, характерен для того «кануна» нового русского искусства, о котором идет речь. Левитан в живописи занимает, примерно, такое же место, как Чехов в литературе: недаром они были современниками, недаром у них были общие настроения. Все творчество Левитана проникнуто необычайной любовью к русской природе; в его лирических пейзажах природа передана сквозь призму личных переживаний художника. Ранние произведения Левитана еще носят следы реализма передвижников; более поздние его работы всецело окрашены субъективными настроениями и являются не просто документальным изображением природы, но психологической переработкой ее картин. Левитану особенно близки были элегические мотивы — вечерние сумерки, осеннее увядание, пасмурные облака, бледный свет луны. Для его «живописи настроений» характерны такие вещи, как «У омута», «Последние лучи», «Над вечным покоем», «Сумерки», «Осень» и т. п.; иногда в пейзажах Левитана проступает ярко сверкающее солнце, но такие произведения мало характерны для него. Он был выразителем тех особенностей русского пейзажа, о которых прекрасно сказал впоследствии Бальмонт, представитель того же поколения:

«Есть в русской природе усталая нежность,  
Безмолвная боль затаенной печали,  
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,  
Холодная высь, уходящие дали»...

С формальной стороны пейзажи Левитана ценны своей синтетичностью, резко отличающей их от пейзажной живописи Шишкина и других передвижников, тщательно выписывавших чуть ли не каждый листик, каждую травинку; широкая, этюдная манера письма Левитана дает обобщенное изображение пейзажа, без кропотливой разработки мелочей, и оттого его работы кажутся более свежими, искренними, чем пейзажи передвижников. Для него не было в природе ничего незначительного или убогого, он не гнался за красивыми эффектами и с одинаковой любовью воспроизводил величавые облака и разломанные заборы, чащу леса и деревенские околицы; в самом скромном пейзаже он умел находить скрытую, внутреннюю красоту.

Левитан оказал огромное влияние на новейшую пейзажную живопись в России, и у него нашлось множество последователей и подражателей.

Наряду с возрождением пейзажного искусства начались искания национального стиля в живописи, связанные особенно тесно с именами В. М. Васнецова (1848—1926), М. В. Нестерова (р. в 1862 г.) и В. И. Сурикова (1848—1916).

Васнецов создал в 80 и 90-ых годах ряд картин на темы русского народного эпоса: «Витязь на распутьи», «Иван-Царевич», «Три царевны», «Богатыри» и др. Кроме сказочно-былинных сюжетов, Васнецов разрабатывал мотивы церковной живописи, — в этой области особенно известна его роспись Владимирского собора в Киеве, доставившая художнику громкую славу.

Картины Нестерова относятся по своим сюжетам к религиозным легендам и монастырской жизни; они отражают мистические настроения известной части русской интеллигенции. Главными его произведениями являются: «Пустынник», «Видение отроку Варфоломею», «Великий постриг», «Убиенный Дмитрий Царевич». В картинах Нестерова нужно отметить своеобразную трактовку русского пейзажа, связанного с сюжетом картины

единством настроения: художник пытался в нем передать молитвенное просветление, душевную чистоту своих излюбленных персонажей.

В творчестве Сурикова раскрылась другая стихия — исторические события в жизни русского народа, трагические эпопеи; с исключительной силой и правдивостью написаны: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири», «Меньшиков в Березове» и др. Картины эти, помимо своих живописных достоинств и необычайной реалистической выразительности, замечательны глубиной проникновения в далекие исторические времена.

Названные художники являются по времени расцвета своего творчества представителями второй половины XIX в., но творчество их стоит в тесной связи с дальнейшей судьбой русской живописи: они проложили путь к новому, они способствовали переходу от идейного реализма к художественному реализму. Освободив живопись от того поверхностного анекдотизма, которым отличалось творчество передвижников, они дали много нового и в формальном отношении, — в частности, в творчестве Сурикова и особенно Левитана впервые проявились следы импрессионистических приемов.

Импрессионизм, достигший во Франции в 80-ых годах пышного расцвета, отразился в русской живописи особенно ярко в творчестве Конст. А. Коровина (р. в 1861 г.), которого можно считать первым русским импрессионистом. Замечательный колористический дар Коровина не сразу был оценен по достоинству; его сочные, смелые мазки вначале расценивались, как «мазня». Художнику пришлось бороться с консерватизмом публики, для которой был непривычен импрессионистический лаконизм его картин.

Северные пейзажи Коровина, написанные в серебристо-жемчужных тонах, знойные этюды Крыма, парижские «Кафэ», жанровые картины и портреты — все это относится к лучшим достижениям русского импрессионизма.

Тонкий стилист и мастер декоративных мотивов, Коровин создал много ценного в области театральной живописи, работая для оперы Мамонтова, а затем для 6. императорских театров. Он создал подлинную реформу театрально-декорационного искусства, которое прежде находилось в руках ремесленников, писавших банальные декорации, лишённые стилистического своеобразия.

Другим видным представителем импрессионизма был Я. Ф. Ционглинский (1859—1912), создавший ряд замечательных пейзажей Африки и Азии («Пустыня», «Дамаск», «Буддийский храм», «Танжер» и др.). Будучи преподавателем в Академии художеств, он пользовался большой популярностью среди учащихся и оказал не малое влияние на развитие импрессионистической манеры в новой русской живописи.

Однако, ни Коровин ни Ционглинский не оставили такого глубокого следа в новом русском искусстве, какой оставило творчество В. А. Серова (1865—1911), самого значительного портретиста конца XIX — начала XX в., примыкавшего по стилю своих произведений к импрессионизму, хотя и не столь определенно выраженному, как у Коровина и Ционглинского<sup>1</sup>.

В многообразном творчестве Серова можно проследить последовательные влияния Репина, Чистякова, отчасти Врубеля, затем Коровина и Бакста; в нем можно опознать переходы от Цорна к Веласкезу, от Бенуа к Пикассо, от Рафаэля к Левицкому, — и, тем не менее, Серов предстает перед нами, как самостоятельная и сильная художественная индивидуальность. Ни одно из указанных увлечений не было для Серова

<sup>1</sup> См. «Серов», изд. Всер. Ком. пом. инв. при ЦИК, Л., 1924 (текст Э. Голлербаха и акад. А. Головина).

целью и служило только средством возможно полнее и глубже выразить себя, полностью овладеть мастерством живописи, научиться писать просто и легко. Серов всю жизнь твердо и неуклонно шел по пути чистохудожественных исканий, добиваясь самодовлеющего мастерства.

Ранние работы Серова несут еще отпечаток репинского колорита и понимания формы («Линейка из Москвы в Кузьминки», портрет О. Ф. Мамонтовой, портрет отца). В академических акварелях «постоянного класса», в автопортрете и в иллюстрациях к Лермонтову заметно некоторое воздействие творчества Врубеля; но уже в портрете «Девушки с персиками» Серов вне всяких влияний, так же как в замечательном портрете «Девушки под деревом» (1888), обнаружившим замечательное колористическое мастерство Серова, которое он сохранил и тогда, когда перешел к неяркой черно-серо-песочной гамме, характерной для большинства его работ.

Серов утверждал: «Любое человеческое лицо так сложно и своеобразно, что в нем всегда можно найти черты, достойные художественного воспроизведения. Я вдохновляюсь не самым лицом индивидуума, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать на холсте. Поэтому меня и обвиняют, будто мои портреты иногда смахивают на карикатуры» (воспоминания Сергея Мамонтова). В поисках характерного Серов создавал законченные, яркие типы: портреты С. А. Толстой, В. В. Капнист, В. В. Мусиной-Пушкиной, кн. Орловой — дают представление о типе светской дамы; портреты Н. С. Лескова и К. Д. Бальмонта «обличают» типы беллетриста-бытовика и поэта-символиста, портреты К. Коровина и И. Левитана являют образы «профессиональных» живописцев, лица Тамань, Мазини, Шаляпина дышат артистическим темпераментом.

Серов умело связывал с портретом окружающую обстановку: пейзаж или вещи играют в его портретах не просто декоративную роль, а становятся психологическими факторами, документами душевной жизни.

Для Серова, как для Шардэна, не было «неблагодарных» предметов в природе; для него не существовало «невыгодных» лиц. Внешность людей была как бы ристалищем его живописных исканий, которые никогда не впадали в какую-либо крайность: в то время как, напр., у Сезанна главным средством выразительности является объем, у Матисса — линия, у Ван-Гога — краска и т. п., кисть Серова «координирована» одновременно во всех этих направлениях, и оттого в его портретах такая полновесная экспрессия. Она присутствует даже в самых стилизованных произведениях Серова, напр., в знаменитом портрете Иды Рубинштейн, осужденном в свое время за крайнее «декадентство». В этом портрете нет того смакования наготы, какое присуще, напр., Дега, — в нем дано стройное пластическое обобщение и жуткая худоба «оправдана», как явление стиля. Серовым было исполнено более 700 картин, портретов, этюдов и рисунков. Среди них портреты составляют самую значительную часть в творческом наследии Серова, что не препятствует признанию ценности его пейзажей. Серов особенно любил северный русский пейзаж, низкие селения, ушедшие в землю избушки, убогих деревенских лошадок. Кроме станковой живописи, Серов занимался также и театрально-декорационной работой (оп. «Рогнеда», «Юдифь», балет «Шехеразада»); он пробовал также свои силы в области офорта и литографии.

Все творчество Серова является наглядным, убедительным утверждением художественного реализма, черпающего свою силу в исканиях стиля, в психологическом и формальном синтезе. Его портретное искусство — значительный шаг вперед по сравнению с искусством Репина, портреты которого уступают серовским не только в смысле «разоблачения» внутреннего образа людей, но и в чисто живописном отношении.

Если в творчестве Серова искания стиля и поиски характерности чередовались (не всегда сочетаясь воедино и порою проявляясь в очень разобщенных выражениях), то в творчестве его современника, М. А. Врубеля (1856—1910), выразились с исключительной последовательностью «поиски чисто-стильного и прекрасного в искусстве», по собственному его определению. Когда-то непонятый и осмеянный новатор, Врубель ныне представляется одним из самых замечательных русских живописцев, цельной, яркой, трагической личностью, сумевшей воплотить в незабываемых образах своеобразную фантастику, глубокие прозрения, прекрасные и странные иллюзии.

Творчество Врубеля явилось на закате прошлого века предельным выражением свободной живописной стихии, не стесняемой никакой расщудочностью. Мастерство красочных сочетаний необычно легко и просто сочеталось в нем с даром композиции и с экспрессивностью рисунка, неотделимого от работы кисти. Тематика Врубеля, его «что», бледнеет перед его стилистикой, перед его «как». Писал ли он «Богатыря», «Царевну-Лебедь», «Пана» или «Демона», он стремился не к развитию сюжетного замысла, но к созданию образа, суммирующего те или иные легендарные — в своей возвышенной легендарности почти метафизические — представления. С социологической точки зрения, искусство Врубеля — типичный пример деятельности упадочных социальных групп, создавших, в итоге развития натурального хозяйства, символическое (мистическое) миропонимание, для которого вещи — подобие подсознательного. Это искусство — «распадающаяся трехмерная статика имматериального порядка» (И. Иоффе).

Врубель не повествовал, он раскрывал ноуменальное бытие, пользуясь всеми доступными художнику средствами феноменального порядка; творческий процесс вытекал из глубин подсознательного, окрашивая возникающие произведения в мистические тона; отсюда «несказанность», «невыразимость» последних глубин врубелевского творчества: оно музыкально по существу, и всякое словесное его истолкование было бы нарушением и осквернением его сокровенной природы. Если даже допустить возможность психологического анализа его творчества, установить параллель между душевной болезнью художника и его «декадентством», возможность найти границу между «нормальным» и «патологическим» сознаниями, то, все-таки, Врубеля, как и Ван-Гога, мы не станем понимать лучше и вернее в свете психопатологии. Магия врубелевского стиля, обаяние художественной индивидуальности мастера, созданные им образы говорят «сами за себя», будь это перламутровые переливы его «Раковины», широко раскрытые, бледно-голубые глаза его женских ликов или титаническая мощь его древнего, загадочного «Пана».

Говоря о Врубеле, нужно отметить другого художника, в творчестве которого господствует то же музыкальное начало, но совсем в иных формах и судьба которого схожа с судьбой Врубеля (он также умер душевнобольным), это — Н. К. Чурлянис (1875—1911), выступивший значительно позднее Врубеля, также терпевший гонения за свое новаторство, вполне оцененный только после смерти, мастер, которым гордится его родина — Литва. Творчество Чурляниса насквозь символично и мистично, его картины — «космические фантазии», симфонические поэмы, мир таинственных видений.

В числе искателей стиля, чье творчество близко по духу к устремлениям, одушевлявшим «Мир Искусства», но расцвело еще до возникновения этого художнического содружества, должны быть упомянуты еще А. П. Рябушкин (1861—1904) и В. Э. Борисов-Мусатов (1870—1905), в судьбе которых есть нечто общее: оба умерли в расцвете творческих возможностей, словно их обессилила любовь к прошлому, оглядывание назад. Для

Рябушкина любимым этапом прошлого был XVII век, московская Русь; он замечателен, как «классовый художник» (боярство, купечество); Борисов-Мусатов воспел начало XIX века, элегическую прелесть русских усадеб, на блеклом фоне которых он писал своих задумчивых, грустных женщин.

Ретроспективные настроения, владевшие многими русскими художниками конца прошлого века, могут быть отчасти объяснены безотрадностью русской действительности, которая тем более угнетала людей искусства, чем больше они выросли в своем культурном развитии. Интеллигенция росла и накапливала духовные ценности, невольно углубляя тем самым и без того глубокий разрыв между «верхами» и «низами». «Мудрецы и поэты, хранители тайны и веры» все больше отрывались от жизни, — может быть, предчувствуя свое поражение, может быть, уже слыша где-то вдалеке топот «грядущих гуннов» (Брюсов). Все яснее стала намечаться борьба между буржуазией и пролетариатом. В 1898 г. была организована Российская соц.-дем. раб. партия; старая народническая вера отживала вместе с докапиталистической Россией (В. Фриче). Перед художниками стала новая задача — отобразить рождение капиталистической России. На этот призыв откликнулись очень немногие — С. Коровин, Касаткин, отчасти Архипов. Большинство же творило в духе буржуазной эстетики, поклоняясь «чистому искусству» и отгораживаясь от «гражданских мотивов».

В стране, всегда бедной культурой, в стране, питавшейся крохами с западно-европейских «столов» духовного пиршества, искусство стало скупым рыцарем, хранящим свои богатства в подвале, в кованых сундуках. Оно упивалось своим могуществом, нерастраченными своими богатствами, сокровищами прошлого, мечтой о прошлом. Возникло целое поколение мечтателей (Н. Врангель), в литературе — декаденты и символисты, в искусстве — эстеты, ретроспективисты. Настала эпоха мистических «откровений», эпоха служения «красоте» и «чистому» искусству. Казалось, что скована жизнь и только искусство свободно. Мечтали о какой-то небывалой свободе художественного творчества, забывая о том, что искусство рождается из стеснения, живет борьбой и умирает от свободы. Мечтатели были молоды, самонадеянны и меньше всего думали о возможной смерти того искусства, которому служили, которое любили, в которое верили. Оно казалось огромным, прекрасным и вечным, как само мироздание. И когда группа молодых прогрессивных художников задумала организовать общество, долженствующее одарить Россию сокровищами художественной культуры, этому обществу дано было гордое наименование «Мир Искусства», и один из его основоположников, Л. Бакст, в качестве марки-эмблемы нового мира изобразил орла, в знак того, что искусство парит где-то высоко над землей, в недосягаемых звездных краях.

В сущности, оно царило гораздо ближе — по ту сторону российской границы. Об этом не догадывались или не хотели думать ни те, кто служили искусству под кровлей Академии художеств, ни те, кто, порвав с Академией, искали славы на передвижных выставках.

Но одного «окна в Европу» было бы недостаточно для того, чтобы реформировать русское искусство. Нужна была деятельность таких людей, как Левитан, Нестеров, Серов, Коровин, Врубель для того, чтобы искусство могло сдвинуться с отечественных отмелей. Они примкнули к «Миру Искусства» в первое время его существования (некоторые потом от него отошли); наряду с ними выдвинулись Бенуа, Сомов, Лансере, Бакст и др.

Прежде, чем перейти к характеристике последних, остановимся на общем очерке «Мира Искусства».

В свое время импрессионизм был большим шагом вперед, но он был скорее реформой стиля, чем новой программой. Идеологический

переворот совершил именно «Мир Искусства», несмотря на всю свою «безыдейность».

Подобно тому, как «передвижничество» явилось реакцией против академизма и псевдоклассицизма, реакция против «передвижничества» выразилась в этом новом течении, зародившемся в конце 90-ых годов и поставившем своей задачей служение «чистому искусству» или, вернее, свободному искусству. А. Бенуа в своей «Истории русской живописи XIX в.» отмечает, что почва для расцвета свободного искусства была расчищена и приготовлена еще в середине 80-ых годов. Он приравнивает роль Сурикова, Репина и Куинджи к той роли, которую во Франции сыграли импрессионисты во главе с Моне и Дега, — освободивших искусство от академических тисков. Однако, хотя почва для расцвета нового русского искусства и была приготовлена, эта почва оказалась «каким-то огороженным и оторванным от прочей земли русской пространством, доступ к которому возможен очень немногим».

Русским искусством овладел индивидуализм, и, может быть, этим объясняется «огороженность» сферы художественного творчества на исходе XIX и в начале XX в.

На смену «деспотической олигархии» передвижников появились в конце 90-ых годов выставки «Мира Искусства». Организаторами этой новой художественной группировки явились С. П. Дягилев, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст и др. Не останавливаясь на истории возникновения и первых шагах деятельности «Мира Искусства» (об этом см. очерк А. Н. Бенуа — «Возникновение Мира Искусства», изд. Ком. поп. худ. изд., М., 1928), остановимся на той исторической миссии, какую выполнил «Мир Искусства», а затем перейдем к характеристике отдельных представителей этой группы, имея в виду наиболее крупных мастеров, открывших новые пути, показавших, что характеристика явлений возможна не только посредством сюжета, но и посредством формы.

Деятельность «Мира Искусства» составляет целую эпоху в развитии русской художественной культуры. Этот «Мир» принес русскому искусству не мир, но меч: именно меч, в отличие от тяжелой «дубинки» передвижников.

«Мечом» явился журнал «Мир Искусства», объявивший беспощадную войну рутине, консерватизму, трафаретности. Журнал этот был по тому времени событием исключительного значения, он расцвел, как *prima vera* нового русского искусства.

Еще бóльшую роль сыграли выставки «Мира Искусства» с их наглядной «агитацией» и «пропагандой» исканий стиля. Организатором этих выставок был С. П. Дягилев, состоявший также редактором журнала «Мир Искусства». Характерно для той эпохи, что косвенную, но весьма значительную роль в укреплении группы «Мир Искусства» сыграли кн. М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов, — меценаты, поддерживавшие журнал и отдельных художников. Тенишева и особенно Мамонтов имели такое же, приблизительно, отношение к «Миру Искусства», какое Третьяков имел к передвижникам<sup>1</sup>, — без их участия новая организация не смогла бы развиваться. Представители аристократии — денеж-

<sup>1</sup> Кстати, в оценке Третьякова и Мамонтова обнаруживается неожиданное единодушие между А. Бенуа и... В. Фриче. У Бенуа («История русской живописи», СПб, 1901) отмечено, что Третьяков был «служитель идеи общественного блага», у Фриче («Очерки по искусству», М., 1923): «Третьяков был общественник», служил «идее общественного блага». Бенуа пишет: «Третьяков... был ученый»; Фриче не спорит: «Третьяков был ученый». Бенуа говорит, что Мамонтов был «бурный, страстный», «любящий блеск»; Фриче также находит, что «Мамонтов был человек нервов и настроения», главным для него были «краски и блеск». Вообще, многие оценки не были бы возможны без Бенуа, — не даром упомянутая книга Фриче была названа кем-то из критиков блестящей книгой.



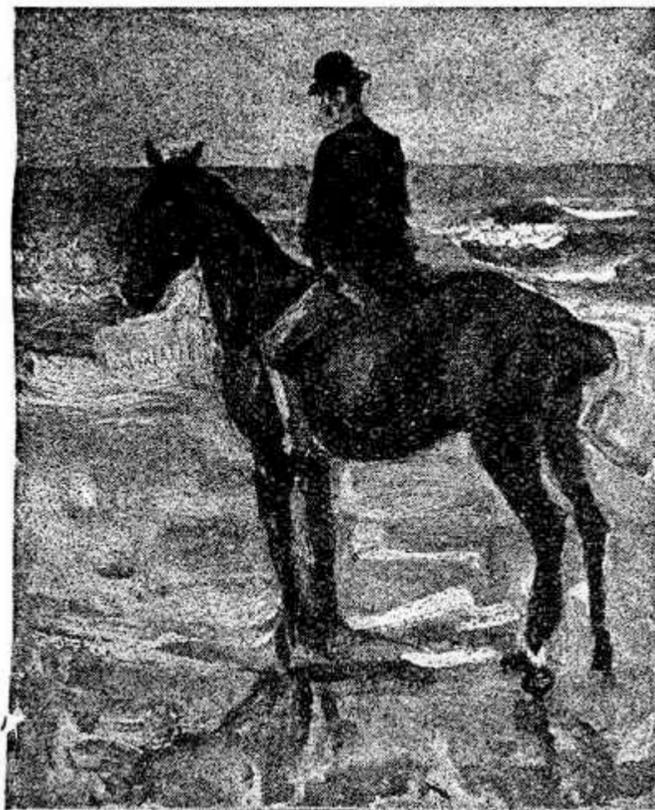
М. Клингер. Мать и дитя.



Ф. Штук. Люцифер.



Ф. Ленбах. Автопортрет.



М. Либерман.  
Всадник на берегу моря.



К. Моне. В саду.



К. Моне.  
Руанский собор вечером.



О. Ренуар. Прогулка.



О. Роден. Поцелуй.



В. Серов. Портрет Левитана.



Л. Бакст. Terror antiquus.



М. Врубель. Валькирия.



К. Коровин. Вечер в Крыму.



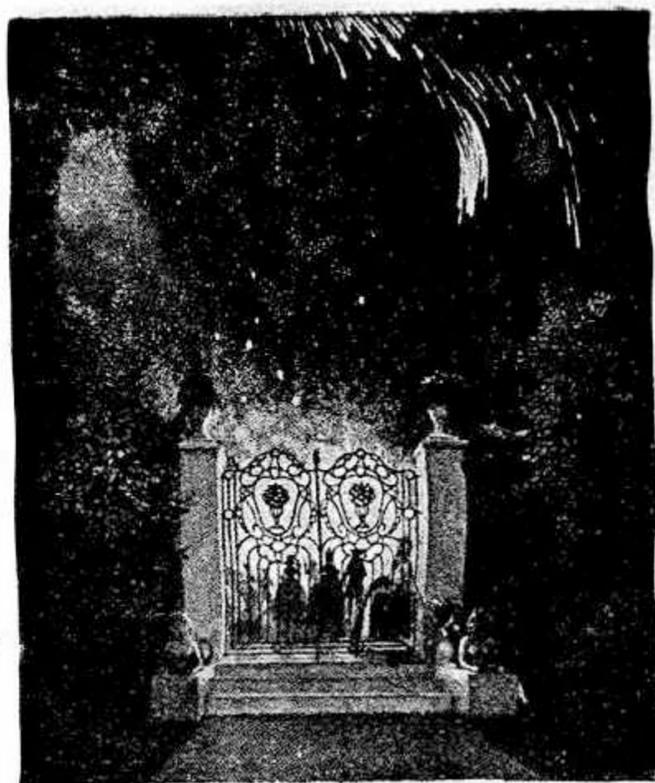
М. Нестеров. Пустынный.



Н. Рерих. Покорение Казани.



А. Головин. Хота в венге.



К. Сомов. Фейерверк.

ной и родовой — охотно пришли на помощь служителям «чистого», аполитичного искусства.

Выставки «Мира Искусства» далеко не сразу завоевали симпатии публики. На первых порах людям серьезным было неловко: чего стоили одни сомовские человечки, так возмущавшие Репина, в невероятных позах? Никаких «идей» не было заметно. После репинского «Грозного», обгаренного кровью, вызывавшего истерики, обмороки и, наконец, балашовский удар ножом, — каким невинным, легким и сладостным казался этот наивно-изящный мирок! Художник-передвижник старался «ударить по сердцам с неведомой силой»; художник-мироискусник касался зениц «перстами, легкими, как сон». Все было ново — и ощущения и настроения.

«Стилизаторы»? «Ретроспективисты»? «Экспериментаторы»? Но откуда же это впечатление животрепещущей «естественности», которое вызвали их искания у самых различных людей и которое так остро выразил В. В. Розанов в статье о выставке «Мира Искусства» 1903 г.? По поводу картины Рериха «Город строят» он писал: «Если неосторожно стать близко к картине, то увидишь вместо людей какие-то белые пятна, а на надлежащем расстоянии «Город строят» дает впечатление такой живости и натуральности, что хочется потянуть носом воздух, чтобы услышать чудный запах свежеспиленной сосновой доски»; Сомова он воспринял, как попытку «овладеть природой, обольстить природу, почти сделав ее продолжением своего костюма», как «впечатление триумфа и любви», у Серова он «по одной линии скулы и бока подбородка» узнал всего человека — «и лицо, и годы, и молодость, и счастье» и т. д. Словом, зритель, обладающий не «свиным глазом» (как определял К. А. Сомов профанов), а человеческим, сразу постиг «тайну» «мироискусников»: она — в умении толкать зрителя *ab exterioribus ad interiora*, заражать его объяснением мелочей, подобно тому, как сами художники «Мира Искусства» умели «отталкиваться» от мелочей, раскрывая в них целый космос: «маленькая финальная вариация Гердта в «Спящей красавице» открыла мне весь XVIII век, Версаль, Людовика XIV, открыла больше, чем все фоллианты и музеи» (из воспоминаний А. Н. Бенуа).

Углубление во все эти мелочи, любование пленительными подробностями старинного быта характерно для «эпохи мечтателей» и для того активного отношения к вопросам стиля, к тонкостям художественного воздействия, какое отличает искусство для немногих, искусство, родившееся в аристократических и буржуазных кругах, и которым принадлежало большинство основоположников «Мира Искусства».

Показателем той атмосферы, какая создавалась вокруг «Мира Искусства» в начале его деятельности, может послужить хотя бы знаменитая статья И. Е. Репина, 1899 г. Маститый живописец упрекал «мироискусников» в том, что их авторитетами являются парижские торговцы картинами, что они не изучали форм человека, а в этом «настоящая сила академии, о которую разобьются все, даже самые крепчайшие лбы диллетантов». «Самый посредственный академик сильнее вас всех, вместе взятых», восклицал Репин, говоря о понимании рисунка. В журнале «Мир Искусства», по словам Репина, «с апломбом рекламируют своих друзей-товарищей, определенно, убедительно». «Цель журнала также определялась ясно: он желает взять палку, чтобы быть капралом художественного вкуса нашего общества». Это, по мнению художника, было и рано и неумно, ибо «палка — о двух концах».

«Мир Искусства» перепечатал статью Репина в своем журнале и тут же поместил свой ответ (анонимный, вернее, коллективный) за подписью — «Мир Искусства». «Не взирая на грубый и неприличный тон статьи Репина, редакция не задумалась ответить на нее, исходя из того

соображения, что имя Репина и его официальное положение придавали в то время всякому его слову авторитет», далеко не всегда заслуженный».

Благодаря противоречивости и сбивчивости тезисов Репина, было нетрудно составить «убийственный» ответ. Оставляя в стороне полемические моменты статьи, выделим одно положение, очень важное, на наш взгляд, для понимания «формальной» идеологии раннего «Мира Искусства», на который так часто сыпались упреки в дилетантизме. Это следующие слова А. Н. Бенуа, которые редакция цитировала в своей ответной статье: «Надо же раз навсегда понять, что такое хороший рисунок. Во-первых, это — вовсе не непременно правильный рисунок, ибо правильность есть только относительное тождество изображения с видом предметов внешнего мира, нечто вроде того, что дает нам фотография, фонограф, зеркало, т. е. мертвое повторение уже существующего, пригодное, я не спорю, для всякого рода исследований научных, но вовсе не имеющее ничего общего с задачами искусства. Ведь все же искусство заключается в отношении художника к миру, т. е. в том придалке, который получается художником из впечатлений от внешнего мира и обуславливается внутренним складом художника: какая же тут может быть установленная правильность? Хорошие рисовальщики никогда не отличались правильностью рисунка. Взгляните: Микель Анджело, Рубенс, Рембрандт, Ватто, Милле, Менцель, Дегас, Фредерик — вот высшие точки рисовальной мощи; дальше этого художники не шли, и всякий согласится, что эти художники превосходно рисовали. Где же в них вы найдете правильность?! Несравненно больше правильности у Гверчино, Миериса, Виена, Жерома, Дефрегера; однако, можно ли без смеха цитировать этих слуг рядом с теми господами!» («Мир Искусства», 1900).

Обвинение в дилетантизме, с которым многократно обращались сторонники академической дисциплины к художникам «Мира Искусства», направляя его как на живописцев этой группы, так и на ее идеолога, А. Н. Бенуа, не имевшего специального академического стажа и ученой степени, дающей «права» на занятия искусствоведением, обращает мысль к вопросу о дилетантизме вообще, в его связи с искусствоведением. Если всмотреться в историю художественной культуры и, в частности, вдуматься в роль «Мира Искусства», то нетрудно убедиться, что изучение и понимание искусства больше обязаны своим развитием именно культурному дилетантизму, чем академической учености. Одной эрудиции для занятий искусствоведением оказывается далеко недостаточно. Еще Винкельман, создавший в XVIII в. эстетическую теорию «прекрасного» и «типичного» в искусстве, культ отвлеченной красоты форм, утверждал, что «ученость должна занимать в работах по искусству наименьшее место; если же она ничего существенного не высказывает, то должна почитаться за ничто».

Гонкуры, Фромантей, Бенуа — не академические ученые с диссертациями и степенями, а типичные дилетанты. И, однако, их роль в деле пропаганды художественной культуры огромна.

Нападки на «Мир Искусства» со стороны художников часто касались вопросов формы. В связи с этим вспоминается замечание А. Н. Бенуа в одном из его «Художественных писем» (по поводу Чурляниса): «Некоторые загадки в искусстве должны оставаться навеки нерешаемыми, хотя, быть может, их решение в теории и возможно. Точно так же главная прелесть (и прямо даже смысл) известных музыкальных произведений в том, что заключения их не безусловны, но остаются как бы вопросами, энигмами, оборванными на полуслове речами».

Есть плохие колористы и слабые рисовальщики<sup>1</sup>; тем не менее волнующие зрителя: художник, много думающий и сильно чувствующий,

<sup>1</sup> Напр., Добужинский: «надо уметь читать Добужинского» (Бенуа).

всегда волнует и трогает зрителя. Внешние впечатления у него часто заслоняются душевными переживаниями. Формалисты презирают эту черту, для них вне «чистой живописи» и «стиля» ничего не существует; между тем, черта эта прекрасна и редка — только недомыслие может ее игнорировать.

Творчество «мироискусников» может и должно быть принято современностью даже теперь, когда «Мир Искусства» уже перестал быть «властителем дум». Исторические регрессии «мироискусников», которые наивные люди трактовали, как трусливое бегство от современных тем, как эстетический «уход в прошлое», являются превосходными пролегоменами к изучению минувших эпох и образов прошлого. Вспомним слова П. П. Чистякова о серовском «Петре I»:

«Какого дал Петра — как никто! Это когда он идет город строить. Как ломовик прет. Ломовик, когда едет, особенно, если пьян, так он на пуги все и вывернет. Фонарный столб свернет. Так и Петр: он ломовик! И Серов это понял, изобразил как верно!».

Ряд исторических картин Серова, Лансере, Бенуа, Добужинского и др. наглядно и убедительно, красноречивее всяких «учебников» и главное, «единовременно» (по самому существу изобразительного искусства) вводит современного человека, настойчиво желающего «грызть гранит науки», в познание тех или иных исторических типов и ситуаций. Театрально-декорационные работы Головина («Ледяной дом», «Псковитянка», «Борис Годунов» и др.) в свое время исполняли ту же миссию — то относится и к театральным работам Бенуа (особенно к «Петру и Алексею»), Добужинского и других мироискусников, причастных к театру. Портретисты «Мира Искусства» создали огромную галерею изображений своих современников, среди них портреты множества людей из категории тех, которых «нельзя не знать» и с которыми еще не раз посчитается настоящая и грядущая культура. Нужно ли напоминать о серовских портретах — Пушкина, Римского-Корсакова, Левитана, Горького и др., о сомовских — Сологубе, Блоке, Кузмине и пр., о бакстовских — Розанове, Белом, о врубелевском Брюсове и т. д.?

Весьма значительны завоевания «мироискусников» в области книжной графики, определившие современное состояние графического искусства в СССР. Декоративная графика не достигла бы у нас такого быстрого и великолепного расцвета, если бы художники «Мира Искусства» Е. Лансере, Билибин, Добужинский, Нарбут, Чехонин, Митрохин и др. не создали подлинный книжно-графический стиль, открыв, тем самым, возможность широкого и разнообразного развития графики в дальнейшем. Иллюстрационные работы «мироискусников» до сих пор являются образцами высокого стилистического совершенства и повествовательной силы. Молодые графики учатся на произведениях «мироискусников», заимствуя от них все лучшее, преобразуя их формальные достижения в плане новых требований и новой тематики.

Значение «Мира искусства» не ограничивается его стилистическими и формальными исканиями в области живописи, оно несравненно шире<sup>1</sup>. Новое направление пыталось в свое время охватить весь «фронт» изобразительного искусства: оно оказало влияние на архитектуру и внутреннее убранство жилищ, на скульптуру, на книжную графику, на театр и т. д. Размах замыслов был поистине грандиозен, несмотря на то, что «Мир

<sup>1</sup> Тем более огорчительно, что в наше время в так называемых широких кругах существует превратное представление о «мироискусниках», как об узких, безнадежных «эстетках». К сожалению, до сих пор у нас нет объективного исследования о «М. И.», разъясняющего его роль и заслуги; единственная попытка что-то рассказать о «М. И.» — жалкая, бездарная листовка А. Стрелкова (Гиз, 1923) — не может дать читателю ничего ценного.

Искусства» вовсе не стремился к диктатуре, не желал быть «партией» и даже не стремился создать «школу». Воздействие «Мира Искусства» на протяжении двух десятилетий (если считать началом его деятельности 1898 год, а концом приблизительно 1917-18 г., когда роль «Мира Искусства» стала сразу заметно снижаться) распространялось на все явления художественной жизни, начиная с городской архитектуры, в которой осуществлялись проекты молодых зодчих, примыкавших по своим вкусам к идеологии «Мира Искусства», кончая дамскими ридикюлями и вышивками, едва ли не впервые ставшими предметом экспозиции на художественных выставках (работы Сомовой-Михайловой и др.), и распространившись даже на дамские прически (Бакст). Это было подлинным внедрением искусства в быт, но в чей быт? Разумеется, проникновение «мироискуснической» эстетики в повседневную жизнь ограничивалось небольшим кругом «денежных» людей, имевших время и возможность заниматься украшением своего быта.

Это не было плохо по существу; но плохо было то, что это носило поверхностный характер, как всякая мода. В известных кругах считалось необходимым иметь в доме портреты, если не кисти Серова или Сомова, то хотя бы «под» Серова или «под» Сомова, и непременно ампирную мебель красного дерева или карельской березы, а как предел мечтаний — платье по рисунку Бакста. Обыкновенно дальше этого дело «художественной культуры» не шло.

В широкие массы пропаганда искусства не проникала и не могла проникнуть просто уже потому, что «эстетизация быта» определялась размерами текущего счета «поклонников красоты».

«Мир Искусства» в этом неповинен; таковы были условия дореволюционной жизни. Что эти условия недолговечны, предвидел задолго до революции А. Бенуа, писавший еще в 1902 г.: «Вероятно, будущее не за индивидуализмом... Историческая необходимость, историческая последовательность требуют, чтобы на смену тонкому эпикурейству нашего времени, крайней изощренности человеческой личности, изнеженности, болезненности и одиночеству — снова наступил период поглощения человеческой личности во имя общественной пользы или религиозной идеи».

Только слепые и ограниченные люди могут уверять, что «Мир Искусства» был бесплоден, что результаты его достижений не ощущаются до сих пор; если даже более отдаленная эпоха передвижничества отразилась *mutatis mutandis* на деятельности современных художников, объединенных под знаменем АХРР, то еще недавнее могущество «Мира Искусства» и подавно не иссякло, сохранившись в творчестве целого ряда его эпигонов. Изменилась тематика, но не могли исчезнуть формальные завоевания, как не может быть предана забвению та новая «точка зрения» на художественное творчество, которую установил «Мир Искусства».

Поверхностному взгляду может показаться, что ретроспективизм роднит между собой Сомова, Бенуа, Лансере, Добужинского, Головина. Внимательный же взгляд увидит, что этот ретроспективизм скорее разъединяет их, т. е. сообщает каждому из названных мастеров своеобразие, обусловленное разной трактовкой ретроспективных мотивов.

К. А. Сомов (р. в 1869 г.) — один из самых типичных представителей «первого круга» «Мира искусства», т. е. той группы, которая положила основание этому содружеству, впоследствии расширившему свой состав художниками «второго круга». На эту первую группу оказали значительное влияние живописцы и граверы XVIII века, литографы 30-х годов, а также художники немецкого журнала «Simplicissimus». В художественной генеалогии Сомова несомненно не последнее место занимает и П. Федотов. Но галавтные сцены XVIII в. и бытовые мотивы Федотова получили в творчестве Сомова совсем особое преломление.

«Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг и — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство, череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок — вот дафос целого ряда произведений Сомова».

«Сама природа его беспокойна и почти неестественна: ветер гнет тонкие деревца, радуга неверно и театрально бросает розовый свет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверком. Фейерверк, радуга, иллюминация — любимые темы Сомова. Маскарад и театр, как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений — привлекает часто художника. Ироничность, почти нежная карикатурность любовных его сцен бросается в глаза. Тихие прогулки, чтения, вечерние разговоры овеяны летучей жертвенностью, словно к фиалкам примешивается слабый запах тления» (М. Кузмин).

Излюбленные персонажи Сомова — Арлекин, Пьеро, маркизы, пети-метры. Люди XVIII и начала XIX в. населяют все его пейзажи и интерьеры. Их быту посвящены и графические работы Сомова (эротическая «Книга Маркизы» и др.). Не ограничиваясь пейзажем и жанром, Сомов создал ряд замечательных портретов, главным образом — поэтов и художников (среди них — Блок, Сологуб, Кузмин и др.).

Более разнообразен по своей тематике Л. С. Бакст (1866—1925), с одинаковой любовью трактующий и античные мотивы (среди которых особенно значительна его картина «Terror antiquus»), и восточную экзотику, и эпоху менуэтов, и современные типы. Главные заслуги Бакста — в области театрально-декоративного искусства. Ему принадлежит также ряд портретов (среди них — В. В. Розанов), эскизы для произведений прикладного искусства, графические украшения и пр.

В творчестве Александра Н. Бенуа (р. в 1870 г.) наиболее значительны иллюстрационные работы («Медный всадник», «Пиковая Дама» и др.) и эскизы театральных декораций. В его работах заметно влияние французов XVIII в., но еще больше влияние Менцеля. Много сделано Бенуа и в области акварельного пейзажа (Версаль, Париж, Павловск и пр.). У Бенуа преобладает пейзаж архитектурный, также как у С. П. Яремича, в то время, как Е. Е. Лансере (р. в 1875 г.) особенно охотно обращается к историческим темам (Россия XVIII в.) и к жанровым мотивам (Ангора, Кавказ); ему принадлежит также сюита замечательных иллюстраций к «Хаджи Мурату» Л. Толстого, серия картин и рисунков, относящихся к войне 1914—18 гг. и множество книжно-графических работ. Лансере менее ретроспективен и менее склонен к стилизации, чем Сомов, он ближе к бытовой прозе, чем Бакст и Бенуа. Все названные мастера уступают в смысле монументализма А. Я. Головину (р. в 1863 г.), разностороннему живописцу, блестяще проявившему себя как в театрально-декоративном искусстве, так и в станковой живописи (портреты, пейзажи, натюрморты<sup>1</sup>).

О театральных работах Головина и других художников «Мира Искусства» нам придется говорить впоследствии, в одном из дальнейших отделов «Истории искусства», здесь же надлежит отметить наиболее типичные для него станковые работы. К ним относятся портреты современных деятелей искусства — несколько портретов Шаляпина (в ролях Бориса Годунова, Мефистофеля, Демона, Олоферна), портреты К. Варламова, А. Скрябина, М. Кузмина, Н. Рериха, Д. Стеллецкого, В. Мейерхольда, Ю. Юрьева и др., множество пейзажей — преимущественно летних (рощи, пруды), ряд испанских типов и жанровых сцен, натюрморты (обычно цветы, фарфор).

<sup>1</sup> О нем см. нашу работу «А. Я. Головин, Жизнь творчество», Изд. Аг. худ., Л., 1928.

Все работы Головина исполнены обычно темперой и пастелью, с отчетливой разработкой деталей, без всякой эскизности. Твердость рисунка сочетается с богатейшим, тонким и благородным подбором красок. Из числа графических работ Головина должны быть выделены иллюстрации к «Двойникам» Гофмана. Головин является живописцем по преимуществу, живопись для него имеет самодовлеющее, «внесюжетное» значение. Напротив, преимущественно графиком, культивирующим определенные тематические задачи, является М. В. Добужинский (р. в 1875 г.). Его лучшие работы посвящены Петербургу, воспроизводимому им иногда акварелью, чаще карандашом и тушью. Добужинскому принадлежит ряд замечательных иллюстрационных работ (к произведениям Карамзина, Пушкина, Достоевского, Лескова, Кузмина и др.), книжных обложек и других графических украшений. Немало поработал он (особенно за последние годы пребывания в Зап. Европе) и в качестве театрального декоратора.

В числе виднейших мастеров, примыкавших к «Миру Искусства», должен быть отмечен Н. К. Рерих (р. в 1874 г.), ретроспективизм которого уходит в более отдаленные времена, в эпоху зарождения Руси,



А. Остроумова-Лебедева.—Смольный.

в древнюю Скандинавию. Эти мотивы нередко проникнуты у него мистическим настроением, серые мифы и предания превращаются в глубокие символы.

Сказочные мотивы нашли яркое выражение в творчестве Е. Д. Поленовой (1850—1898), много сделавшей в области прикладного искусства. Ее последователем, создавшим стилизованный русский стиль в графике, явился И. Я. Билибин (р. в 1876 г.). Увлечение древне-русским искусством сказалось и в творчестве М. В. Якунчиковой-Вебер (1870—1902), которой, кроме ряда вещей кустарного характера, принадлежат элегические пейзажи.

Глубокое проникновение в мир русской сказки обнаружил С. В. Малютин (р. в 1850 г.), создавший ряд произведений на темы народного эпоса; художник является также одним из видных портретистов группы «Мир Искусства». Однако, ни он ни Ф. А. Малявин (р. в 1869 г.), автор знаменитых импрессионистических «Баб», «Вихря» и пр., не могут быть названы типичными «мирискусниками»; в их творчестве, как и в творче-

стве портретиста О. Э. Браза (р. в 1872 г.), пейзажиста А. Ф. Гауша (р. в 1873 г.) или И. Э. Грабаря (р. в 1872 г.), преобладает чисто живописная стихия, в то время как для основоположников «Мира Искусства» характерна графическая тенденция в живописи, принимающая предельное выражение в граверном творчестве А. П. Остроумовой-Лебедевой (р. в 1871 г.), запечатлевшей в прекрасных ксилографиях архитектурные красоты Петербурга, в офортах Е. С. Кругликовой, И. А. Фомина и других.

В то время, как московский «Союз русских художников» во главе с К. Коровиным культивировал, прежде всего, станковую живопись, петербургский «Мир Искусства» создал подлинный культ графического искусства и, в частности, коренным образом реформировал книжную графику.

Иллюстрационные работы Бенуа, Сомова, Билибина, Добужинского, Лансере явились основанием того стиля, которого до «Мира Искусства» у нас, в сущности, вовсе не существовало.

В отличие от «рисунка вообще», условимся считать графикой рисунок, в котором расположение линий и пятен преследует декоративную цель, а содержание замкнуто в условные и обобщенные формы. Именно такой рисунок культивировали Билибин, Добужинский, Сомов, Лансере, а впоследствии, вслед за ними, графики «второго круга» «Мира Искусства».

Они показали, что графика так же выразительна, как и живопись, по своему; отвлекаясь от натуралистического изображения природы, художник-график абстрагирует форму предметов. Стремясь к схематизации рисунка и декоративности композиции, располагая лишь черными линиями и пятнами на белом фоне, художник предоставляет зрителю заполнять созданные им схемы беспредельным разнообразием «подразумеваемых» красочных нюансов и световых традиций.

Художники «Мира Искусства» начали с того, что воспевали графичность Петербурга, и кончили тем, что создали петербургскую графику: она родилась из контуров, очертаний, абрисов, узоров петербургского пейзажа. Именно петербургский классицизм, черные силуэты памятников, узоры великолепных решеток, серые дни и белые ночи северного города пробудили в художниках любовь к скупым и четким контурам, к изысканным сочетаниям *blanc et noir*<sup>1</sup>. Напротив, Москва, более колоритная, более пестрая, лишенная строгого плана, полувосточная, полуазиатская, вмещающая всевозможные наслоения стилей, от «Василия Блаженного» до «Метрополя», — Москва осталась верной буйной многоцветности живописной палитры. Новейшие течения французской живописи проникли прежде всего в Москву (коллекции Щукина и Морозова). И если Петербург — эрудит и традиционист — был городом «лекций по истории искусства», то Москва — «богема» и бунтарка — была ареной пламенных диспутов о творимом искусстве.

Журнал «Мир Искусства» прекратил свое существование в 1905 г.; в следующем году прекратились и выставки «Мира Искусства»; впоследствии они возобновились вновь при значительном расширенном и видоизмененном составе участников. «Мир Искусства», как будет видно из дальнейшего, вторично расцвел, но широта его программы, всеприемлемость, свобода убеждений, терпимость, за которую так ратовал Бенуа, оказались для него гибельными. Ему пришлось сдать свои позиции, — по крайней мере в области живописи. Более устойчивы оказались его завоевания в области графики; здесь «Мир Искусства» создал неоспоримые и прочно устоявшиеся ценности, тогда как в отношении живописи и особенно в отношении скульптуры его влияние было непрочно, неустойчиво, эфемерно.

<sup>1</sup> Подробнее о петербургской школе графики см. «Рисунки М. Добужинского». Гиз., 1923. (Текст Э. Г.).

Обращаясь к судьбе русской скульптуры новейшего времени, отметим, прежде всего в той же последовательности, в какой мы касались развития живописи, проявления импрессионизма в русском ваянии.

Они особенно ярко выразились в творчестве П. П. Трубецкого (р. в 1867 г.). Этот скульптор-самоучка, сын русского и американки, итальянец по месту рождения и по воспитанию, первый из русских скульпторов (он был приглашен в конце 90-х годов преподавателем в Моск. школу живописи и ваяния, а затем работал в Петербурге над памятником Александру III) показал непосредственное значение и прелесть живых форм, первый внес в русское ваяние интерес к передаче мгновенного впечатления жизни. Трубецкой искал красоту преимущественно в движении, в ритме линий, игре мускулов. Он, как никто, ощутил красоту и характер движущегося. Техника Трубецкого — нервная, резкая, эскизная. Ему лучше удаются мгновенно схваченные образы, чем синтетическая передача личности, но нельзя отказать в психологическом синтезе таким его произведениям, как бюст Пушкина или памятник Александру III; последний вызвал в свое время немало нареканий и рассматривался, как самая неудачная работа скульптора (Врангель); однако, памятник этот, независимо от степени его формальных достоинств, замечателен своей символической силой, глубокой замысла (монархическая мощь, косность, реакционность), выраженного чрезвычайно просто и сжато.

К числу лучших произведений Трубецкого относятся его бюст Л. Толстого, статуэтка Толстого верхом на лошади, статуэтка Витте с собакой, бытовые скульптуры и изображения животных.

Пребывание Трубецкого в России было кратковременно, что не помешало ему приобрести большую популярность и оказать влияние на многих молодых московских скульпторов.

Однако, более сильным, чем импрессионизм, оставался в конце прошлого и начале текущего века исторический натурализм Антокольского, имевшего последователей в лице В. А. Беклемишева (р. в 1861 г.) автора «Варвары Великомученицы», «Христианки первых веков» и др., и С. М. Волнухина, автора памятника первопечатнику Федорову в Москве.

Типичными натуралистами являются также И. Я. Гинзбург (род. в 1859 г.), автор многих слабых в формальном отношении детских жанров и статуэток, и Р. Р. Бах (р. в 1859 г.), автор памятника Глинки в Ленинграде, памятника Пушкина в Детском Селе и др.

Хранителем академических традиций в скульптуре был Г. Р. Залеман (1859—1919), передавший свои знания анатомии и глубокое чувство классицизма целому ряду своих учеников в Академии художеств, из которых одни пошли по стопам своего учителя, другие же отклонились в сторону стилизации. К последним принадлежит Д. С. Стеллецкий (род. в 1875 г.), создавший ряд полихромных скульптур на исторические темы, выражающих, как и его живопись, декоративно-стилистические искания в духе древне-русского искусства.

Стилистом по преимуществу является и К. К. Рауш фон-Траубенберг, в котором, однако, любовь к строгой пластике сильнее, чем живописные устремления; ему принадлежит ряд работ, исполненных на фарфоровом заводе. Под влиянием сначала Трубецкого, затем Майоля сложилось дарование А. Т. Матвеева (р. в 1878), создавшего ряд декоративных скульптур, трактованных упрощенно, с подчеркиванием конструктивных особенностей формы; для него особенно характерны обнаженные женские фигуры, отмеченные единством стиля, несколько тяжеловесного и архаического.

Матвеев, подобно Стеллецкому и Траубенбергу, был участником выставок «Мира Искусства» и может быть отнесен к петербургской школе скульпторов.

Из московских ваятелей должен быть отмечен, прежде всего, С. Т. Коненков (р. в 1874 г.), начавший работать в Петербурге («Самсон», 1902 г.), но не ужившийся с академизмом Беклемишева. В творчестве Коненкова переплетаются античные мотивы (мраморные обнаженные фигуры), сказочные образы (деревянные изображения) и символически-стилизированные портреты («Бах», «Паганини» и пр.).

Ученицей Родэна была А. С. Голубкина (1864 — 1927), типичная импрессионистка в работах из гипса и бронзы; больше пластической законченности в ее мраморных и деревянных скульптурах.

В числе московских скульпторов, испытавших одно время влияние Трубецкого, но затем ставших на самостоятельный путь, надлежит выделить весьма продуктивного Н. А. Андреева (р. в 1873 г.), создавшего замечательный памятник Гоголю (1909) и целую галерею современников (Л. Толстой, Боборыкин, Л. Андреев и мн. др.).

Новейшие течения в зап.-европейской живописи начала XX века. Неимпрессионизм. Постимпрессионизм. Неоромантизм. Футуризм. Кубизм. Пуризм. Экспрессионизм. Конструктивизм. Дадаизм. Неопримитивизм. Неотрадиционизм. Сюрреализм. Новейшая зап.-европейская скульптура.

Начало XX в. характеризуется в побразительном искусстве преобладанием тех течений, которые являлись передовыми, но не преобладающими, в 80 и 90-ых годах, именно — французского импрессионизма, получившего в переработке его продолжателей наименование неоимпрессионизма, с одной стороны, и немецкого неоидеализма, с другой. В широких кругах, особенно в кругах, настроенных консервативно, то и другое течение носили общее название «декадентства», причем этому термину придавался обычно уничижительный смысл, т. к. декадентству противопоставлялось трезвое реалистическое искусство в его наиболее канонических формах. Более правильным и обобщающим термином по отношению к новым формам искусства на заре XX столетия можно признать «модернизм», объединяющий самые разнородные явления. Как и в конце XIX в., наиболее мощными силами, определяющими западно-европейскую культуру, было искусство Франции и Германии, влияние которого широкой волной распространялось по всей Зап. Европе и России. Определять степень «декадентства» в искусстве, т. е. степень его «упадочности», значило бы отказаться от принципа исторической перспективы, требующей, что бы всякое новшество прошло через «испытание временем». Единственно, что можно было бы сделать в смысле характеристики новейших течений в зап.-европейском искусстве, это — указать на преобладание во французской живописи формальных исканий, в то время как немецкая живопись характеризуется, по преимуществу, исканиями сюжетного порядка.

Такое (весьма, однако, условное) разграничение, позволяет определить французский модернизм как течение, главным образом, формальное, а немецкий модернизм, как течение символическое.

Оба эти направления не имели в начале XX века той обновляющей силы, какую они обладали в 90-ых годах, и в плане дальнейшего развития художественной культуры они имели не большее значение, чем все еще стойкий академизм и неизменно живучий натурализм, продолжавшие находить себе усердных служителей, несмотря на появление новых интересов в передовых кругах деятелей искусства.

Модернизм в 900-ых годах перестал быть явлением революционным, «эпатирующим», он вошел в колею текущей художественной жизни, как

ничто более или менее привычное. Если в России Моне и Ренуар, Штук и Клингер еще казались «последними словами» живописи, то на Западе они сделались уже в известной степени «классиками».

Новое поколение живописцев выдвинуло новые лозунги, появились идеологи новых течений, получивших известность под названиями неомимпрессионизма, неотрадиционизма; несколько позднее получили развитие футуризм и кубизм, и, наконец, уже в годы мировой войны (и особенно после нее) утвердилось течение, определяемое понятием «экспрессионизм».

Неомимпрессионизм возник, как дальнейшее развитие принципов импрессионизма, породившее несколько разновидностей. Одной из них можно считать пуантеллизм — живопись в «точечной» манере (point—точка, пункт). Основателем пуантеллизма был Жорж Сёра (1859—1891), его продолжателем и популяризатором его идей — Поль Синьяк (р. в 1863 г.) Сёра оказал влияние на Писсаро, Лотрека, М. Дени и многих других (в России — некоторое влияние на Ю. Анненкова).

Сёра, Синьяк и их последователи (Кросс, Гильомен, Люс, Риссельберг и пр.) взамен широкого живописного мазка стали пользоваться красочным пунктиром, нанося кистью на холст мелкие пятнышки. Сёра исходил из убеждения, что механическое смешение красок на палитре дает результат слабее (в смысле интенсивности цвета и света), чем тот, какой получается при оптическом («воспринимательном») смешении тех же красок («la division des tons»). Синьяк восставал против термина «пуантеллизм» и выдвигал понятие люминаризма или хромолюминаризма; в особой книге он развил это учение о разложении спектра на цветовые «атомы», дающие в своей совокупности впечатление световой вибрации. Живопись трактуется им, как мозаика разноцветных пятнышек, превращающихся на расстоянии в гармонию красок. В большинстве картин, написанных таким способом, нет четкой моделировки форм; изображения окутаны монотонным, обычно розоватолиловым туманом, состоящим из разноцветных точек.

Сторонникам пуантеллизма казалось, что изобретенный ими способ живописи приближает к передаче сущности солнечного света, в котором смешаны все цвета спектра, и что этот способ ведет к «самосвечению» красок.

Пуантеллизм явился крайним пределом того исследования красочности и развоплощения вещества, какие характерны для импрессионистов. От конкретной видимости осталась одна игра красок, да и та словно растворилась, расплылась, улетучилась. В «точечной» живописи импрессионизм дошел до точки (в буквальном и переносном смысле). Все возможности были, казалось, исчерпаны, все опыты произведены, все итоги обнаружены.

Если старшие импрессионисты еще не вполне были свободны от «предметности», то младшие окончательно отошли от какой-либо вещественности. Как часто случается в истории искусства, наступила реакция. Живопись постимпрессионистов пошла по иному пути.

Высшие завоевания импрессионистов отошли на задний план; в творчестве Ван-Гога и Гогена, мастеров, многим обязанных импрессионизму, но нашедших свои собственные пути, появились иные устремления.

Винцент Ван-Гог (1853—1890), в отличие от присяжных импрессионистов, вкладывал в свои произведения ясно выраженное эмоционально-психологическое содержание. Это особенно заметно в таких его произведениях, как «Круг заключенных» (по гравюре Дорэ), где передана мертвящая жуть тюремного быта, или «Ночное кафе», в котором художник пытался, по собственному признанию, показать «место, где можно сойти с ума и совершить преступление». Техника Ван-Гога всегда служила подчеркиванию основной мысли картины, ее сущности и

динамики, — он достигал этого характером и направлением мазков. Той же цели служили и его колористические приемы, напр., противопоставлением нежно-розовой и кроваво-красной краски светло-зеленому и желто-зеленому цвету он пытался выразить «атмосферу раскаленного подземного мира и страдания».

В судьбе Ван-Гога есть черты, роднящие его с нашим Врубелем — напряженность и мистический уклон исканий; оба страдали душевной болезнью, в результате которой Ван-Гог покончил с собой, Врубель же умер в психиатрической больнице.

Творчество Поля Гогена (1848—1903) отличается от творчества Ван-Гога (с которым его связывала совместная работа и дружба, иногда переходившая во вражду) сильнейшим преобладанием декоративного начала, которое настолько подчиняло себе все остальное, что гогеновское направление в живописи получило наименование деформизма (лат. *deformatio* — преобразование). Гоген усиливал, сгущал краски, существующие в природе, не боясь никаких преувеличений. Сильные, сочные краски его картин напоминают фрески примитивистов. Если в живописи Ван-Гога весьма заметны динамические тенденции, то у Гогена все, напротив, статично, спокойно, уравновешено. Отвергая оттенки, предпочитая широкие цветовые плоскости, Гоген стремился определенностью цвета передать сущность того или иного пейзажа.

Главные произведения Гогена относятся к природе и быту Полинезии (преимущественно — острова Таити), где он долгое время жил среди первобытной культуры маорийцев (там же и умер, на острове Доминик).

Провозглашенный Гогеном принцип декоративности получил дальнейшее развитие в творчестве Матисса, Руссо, Мориса Дени, Вюйяра, Рансона, Серизье и др.

Анри Матисс (р. в 1869 г.) сделался убежденным проповедником чистой декоративности, игры цветовых контрастов, смелых красочных сопоставлений, которым он приносил в жертву все подробности формы. Картины Матисса часто граничат с гротеском, исполненным в плакатной манере, с той нарочитой простотой, которая напоминает рисунки детей. Творчество его отлично представлено в Моск. музее нов. зап. живописи (б. собрание Шукина, московского мецената, покровительствовавшего Матиссу).

Не без влияния Гогена расцвело и дарование Анри Руссо (1844—1910), в картинах которого ясно выражена та же сознательная «детскость», ваивность восприятия, в сочетании с игрушечной и порою вывесочной трактовкой фигур и пейзажа.

По иному развилась гогеновская линия в произведениях Мориса Дени (р. в 1870 г.), с именем которого связано понятие неотрадиционализма, г. е. течения, связанного с культом живописных традиций прошлого. Декоративные тенденции в творчестве М. Дени обращены к прошлому — к живописи Пуссэна, Рафаэля, Лоренцо ди-Креди и примитивистов раннего Возрождения.

Интимные, лирические настроения, отличающие искусство М. Дени, присущи также Вюйяру и Карьеру; первый из них по преимуществу мастер *intérieurs* (некоторое влияние его техники и колорита сказалось в России на произведениях Головина); второй — жанрист, трактовавший бытовые сцены в дымчатой, зыбкой манере (подражателем которой сделался в России Пастернак и нек. др.).

Приблизительно одновременно с расцветом деятельности Ван-Гога и Гогена, во французской живописи укрепился принцип вещественности и снова приобрел значение материал.

Главой этого нового направления был Поль Сезанн (1839—1906), художник, при жизни непонятый и нецененный, но оказавший затем

огромное влияние на развитие новейшей живописи. Роль Сезанна не ограничивается французским искусством, она гораздо шире: как будет видно в дальнейшем, ему суждено было оказать влияние и на русскую живопись.

Сезанн прошел через импрессионизм, но внутренне ему были ближе Курбэ и Делакруа, чем Манэ, Дега и прочие импрессионисты. От импрессионистов он взял любовь к цвету, но не принял их бесформенности, беспространственности. Он был с импрессионистами и, вместе с тем, против них. Аналитическим тенденциям импрессионистов он противопоставил могучее чувство синтеза.

Не впечатление от вещи занимало его, а ощущение плотности, весомости этой вещи. Такой подход к живописи был нов, неожидан и вначале вызывал недоумение даже среди художников.

При жизни Сезанна никто не покупал его картин, на них не было спроса. Его творчество долго оставалось непонятым. Когда в 1906 г. в «Осеннем Салоне» открылась посмертная выставка произведений Сезанна, она вызвала всеобщее недоумение. Вещи, появившиеся на этой выставке, были скуплены за грош одним торговцем картинами, человеком дальновидным, решившим приобрести их «про запас». Его расчет оказался верным: наступило время, когда творчество Сезанна стало вызывать восторг и преклонение.

Живопись Сезанна преследует, прежде всего (и даже почти исключительно), изображение вещества, формы и цвета. Сезанн «обоготворил» материю, прославил ее плотность, весомость, прочность. Он считал, что в своем творчестве подражает природе; по существу это было не подражание природе (ибо Сезанн не стремился ни к документальности ни к иллюзионизму), а разоблачение природы, но разоблачение совсем иного рода, чем то, какое практиковали ранние импрессионисты, передававшие на полотне свои цветовые и световые впечатления. Сезанн стремился показать самую плоть вещей, их форму и построение. В живописи Сезанна краска и рисунок находятся в неразрывной связи и служат единой цели — выявлению пространственных соотношений. Взгляды Сезанна лучше всего характеризуются его собственными словами (в письмах к Э. Бернару): «Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса, причем все должно быть приведено в перспективу»; «моделировка — результат верного соотношения тонов: когда они гармонируют друг с другом и когда они все выражены — картина моделируется сама собой». «Рисунок и краска, — одно и то же. По мере того, как пишешь, — рисуешь; чем совершеннее согласие красок, тем лучше нарисовано».

Внешне-зрительное отношение Сезанна к любой модели особенно явственно сказывается в таких его произведениях, как, напр., «Арлекин и Пьеро» («Mardi Gras»), наход. в московском Музее нов. зап. живописи. Здесь фигуры живых людей трактованы, как вещи, и оттого они производят жуткое впечатление не то автоматов, не то трупов, выдаваемых за живых людей.

Наиболее характерны для Сезанна — натюрморты, т. е. картины, в которых неживые вещи имеют самодовлеющее значение.

Иногда в колорите Сезанна встречается угольно-матовый тон; в отличие от импрессионистов, он не брезговал черной краской, особенно охотно пользуясь ею для контуров, очерченных резко и грубо.

У подражателей Сезанна колорит стал более аскетичным. На нем словно оседала угольная пыль, порождаемая современным фабричным производством.

У Андра Дерена и особенно у Брака колорит перешел в металлические, каменные, грязные тона.

В год смерти Сезанна (1906) на выставке независимых выступила группа молодежи со столь эпатажными экспонатами, что французские

обыватели окрестили новаторов кличкой «дикие» («les sauvages», отсюда термин «фовизм»); среди них, кроме уже отмеченного нами Матисса, были Альберт Марке, Камуэн, Манген, Ван-Донген и др., занимающие видное положение среди современных французских мэтров.

На почве разнообразных исканий французского постимпрессионизма возник целый ряд более или менее обособленных художественных «верочений», из которых одни, как футуризм и экспрессионизм, имеют скорее литературное, чем живописное происхождение, другие же (кубизм и пр.) родились из профессиональных живописных исканий.

Родиной футуризма принято считать Италию, т. к. именно здесь начал свою проповедь идеолог этого течения Маринетти. Первые выступления Маринетти относятся к 1909 г., когда окончательно сложилось его оригинальное художественное мировоззрение. В этом году Маринетти опубликовал в газете «Фигаро» манифест футуристов и затем начал проповедовать новое учение, разъезжая по городам Италии и других европейских стран.

Основной чертой футуризма является утверждение принципа динамики. Статические образы — изображение видимого мира в неподвижном состоянии — были решительно отвергнуты. Столь же резко были отвергнуты ценности старого искусства, музеи, библиотеки и пр.

Желая дать характеристику движения, итальянские художники-футуристы разлагали его на статические моменты, пытались расчленить предметы на составные части. Однако, они не сумели обосновать этот принцип настолько, чтобы шагнуть вперед по сравнению с импрессионистами; они не пытались увидеть предмет с разных точек зрения и синтезировать его затем в одном изображении. В произведениях итальянских художников-футуристов (наиболее популярны были среди них Бочиони, Кара, Руссоло) сохранились многие из тех «литературных» мотивов, какие имелись в старой живописи. Не стремясь к изучению материала, они оставались, по существу, реалистами, несмотря на внешнюю новизну приемов.

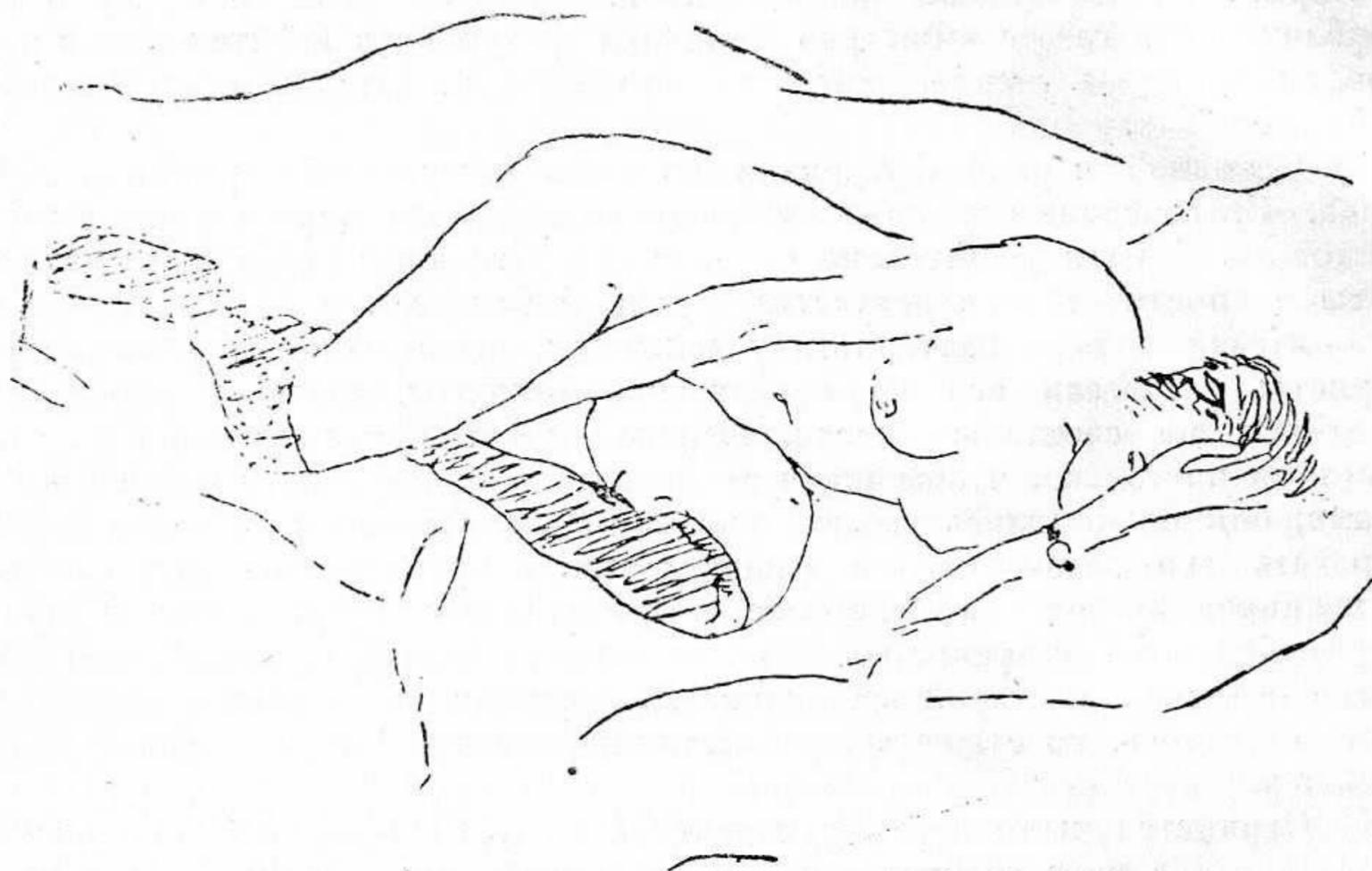
Отрицательными чертами итальянского футуризма, особенно сильно сказавшимися не в изобразительном искусстве, а в словесной проповеди, были шовинизм и империализм в художественной политике. Недаром с наступлением войны 1914 г. итальянские футуристы оказались в числе ярых патриотов-милитаристов. Столь же отрицательным явлением приходится признать нигилистическое отношение итальянских футуристов к памятникам старинного искусства, хотя это отношение и легко объяснимо, как реакция против той сплошной «музеефикации» страны, какая свойственна Италии, исключительно богатой памятниками искусства и старины, сплошь покрытой произведениями античного искусства и сокровищами Ренессанса. Огромные богатства, накопленные художественной культурой Италии, стали как бы обузой для молодых деятелей искусства, искавших новых путей. В поисках освобождения от непререкаемых авторитетов, от незыблемых ценностей прошлого, действовавших угнетающе своим величием, итальянские футуристы сознательно превратились в варваров, призывавших к разрушению старого во имя создания хотя бы и сомнительных, но безусловно новых, невиданных ценностей.

Влияние и степень распространения футуризма не поддаются учету в виду крайней неопределенности и расплывчатости этого понятия, под которое подводились всякие новые, небывалые, относящиеся скорее к «будущему», чем к настоящему, приемы (лат. *futurus* — будущий). При всей бесспорности революционизирующего значения футуризма, последний, как художественная школа, оказался беспомощным и бессистемным. Некоторые его разновидности, напр. тактилизм (мастерство осязания) и симультанизм (стремление одновременной передачи различных по

местонахождению и времени явлений) лежат, в сущности, вне искусства, чего нельзя сказать о другом течении, зародившемся приблизительно одновременно с футуризмом и окрещенном именем кубизма.

Началом возникновения кубизма в живописи можно считать 1908 г., когда художник Матисс, увидев на выставке «Салона Независимых» (в Париже) картину Брака, заметил иронически, что она «сделана из кубиков». Критик Луи Воксель превратил это определение в термин «кубизм». Таким образом, Брака можно считать родоначальником кубизма.

В 1909 г. кубисты выступили уже целой группой (Ле Фоконье, Леже, Мегценже, Делонэ и др.). У нас в СССР понятие о работах Брака дает его картина «Замок» в Моск. музее нов. зап. живописи.



Альбер Марке.—Спящая женщина.

Наряду с Браком, пропагандистом кубизма сделался Андре Дерэн (р. в 1880 г.), творчество которого хорошо представлено в упомянутом музее (16 картин). Ученик импрессиониста Карьера, Дерэн в своих произведениях остался верен общению с живой природой, избегая слишком большой отвлеченности. Некоторые черты сближают его творчество с искусством раннего итальянского Ренессанса.

В колорите Дерэна преобладают суровые, сдержанные тона, бурые, ржавые или синеватосерые, близкие к чернотой палитре Курбэ.

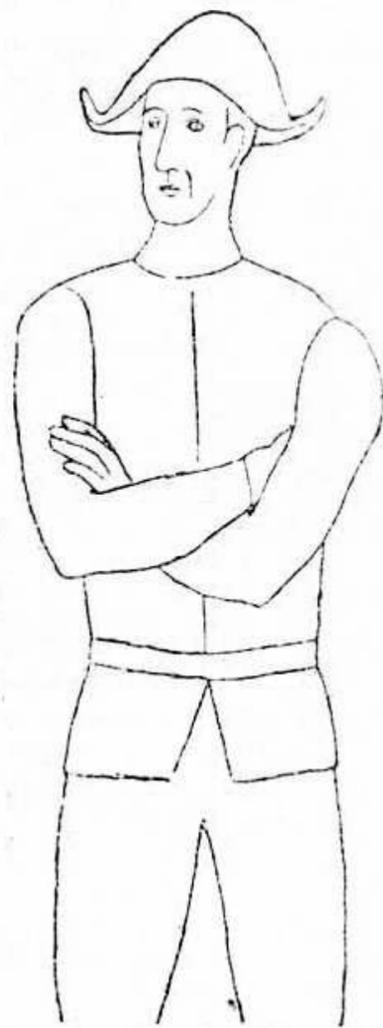
В отличие от футуризма, кубизм вырос на хорошо усвоенных и внимательно переработанных традициях французской живописи; в нем нет того решительного разрыва с прошлым, какой характерен для футуризма. Разница между этими двумя течениями заключается также и в том, что кубизм есть, по преимуществу, определенный живописный метод, предвестником которого можно считать Сезанна, первого художника, указавшего, что весь видимый мир можно разложить на ряд простейших форм — кубов, конусов, цилиндров и т. д., а футуризм является не столько профессиональным художественным методом, сколько системой убеждений, идеологической программой.

Ревностный защитник и пропагандист кубизма, французский художественный критик Г. Апполинер различает в кубизме четыре основных

течения. Первое он называет научным кубизмом; основанием этого течения служит убеждение, что существуют известные формы, данные нашему сознанию, привычные для нашего мышления, в соответствии с которыми мы можем организовать живописное творчество. Второе течение определяется, как физический кубизм; он заключается в новом построении элементарных физических форм, в их преобразовании и перепланировке. Художник имеет право видоизменять конкретный материал, воспроизводить его так, как ему вздумается. Третий вид кубизма Аполлинер называет орфическим. К нему он относит создание картин на основе измышленных художником образов, переработку различных фантастических представлений. Четвертое течение носит название интуитивного кубизма, в котором художнику представляется полный простор в живописном выявлении инстинктивных чувствований; в сущности, этот вид кубизма близко соприкасается с орфическим (Н. Пунин).

Большинство работ кубистов основано на так называемом научном методе.

Самым выдающимся представителем этого течения является Пабло Пикассо (р. в 1881 г.) — художник, работавший в начале своей деятельности под влиянием Рибейра и Эль-Греко, затем перешедший к бытовым темам в духе Тулуз-Лотрека, а с 1907 г., под впечатлением картин Дерэна и Брака, ставший кубистом. Впоследствии Пикассо оставил кубизм и начал работать в строгом, почти академическом стиле, но самым характерным периодом его деятельности является, все же, увлечение кубизмом. Постоянно экспериментируя, ища новых приемов и форм, Пикассо одно время отказался от принципа смешения красок и остановился на приеме многослойной красочной канвы, т. е. наложения одного тона на другой, более густой (иногда до семи наслоений). Помимо этого, Пикассо ввел разнообразие в фактуру с целью усилить впечатление глубины, рельефа и пр. В ранний период своего творчества П. Пикассо. — Арлекин. Пикассо предпочитал матовые лунно-голубые тона; затем его излюбленным колоритом сделался краснокоричневый, далее — розоватый.



В период увлечения кубизмом Пикассо стал применять наклейки на холст кусочков обоев, газет, букв и т. п., с целью усилить путем контраста впечатление глубины от остальных, незаклеенных частей картины. Этот эксперимент вызвал резкую критику, ожесточенные нападки на художника со стороны консервативных деятелей искусства; но, несмотря на гонения, новшество Пикассо получило довольно широкое распространение и впоследствии, как это всегда бывает, обесценилось, благодаря злоупотреблению им.

В отличие от импрессионизма, стремящегося вызвать в зрителе известное чувственное восприятие образа, кубизм стремится дать зрителю возможность пластически осознать живописный объект. Кубизм восстает против «литературности» в живописи, против анекдотических сюжетов и против всякой случайности. Он стремится к освобождению от «банальности» природных форм и с этой целью преобразует их, комкает, режет, разрубает на части, чтобы перевоплотить их в самодовлеющую, чисто живописную действительность. Один из теоретиков новейшего искусства, Глэз, утверждает, что «красота произведения искусства живет исключительно в самом произведении, а не в том, что служило ему только предлогом».

Рассматривая картину не как копию предметов, а как самоцель, кубизм провозглашает необходимость гармонического сочетания прямых и кривых, перестройки целого при помощи смещения или совмещения плоскостей и контуров, создания сдвинутых конструкций и пр.

По словам кубиста Ле-Фоконье, «дело не в том, чтобы только получить на красочной поверхности ощущение субстанции предметов (забота реализма) или же беглую внешность (импрессионизм), но в том, чтобы заставить созерцать это удивительное могущество, внушение и эту внутреннюю жизнь, которую живопись может содержать в своем блеске, в своей таинственной прозрачности или в своем глубоком лучейспускании».

Кубизм установил новое отношение к задачам раскраски и композиции. Способ обработки живописных поверхностей был выдвинут им

на первый план, как важный момент, определяющий фактуру картины. Цвет рассматривается кубистами, как составная часть формы, как нечто, определяющее форму. Большую роль приобретают, наряду с этим, нарочитые диссонансы в сочетании красок.

Своеобразным ответвлением кубизма является пуризм (лат. *purus* — чистый, простой), основоположниками которого выступили Фернан Леже (р. в 1881 г.), соратник Пикассо и Брака в эпоху возникновения кубизма (1908—14 гг.), Амеде Озанфан (р. в 1886 г.) и архитектор Жаннере.

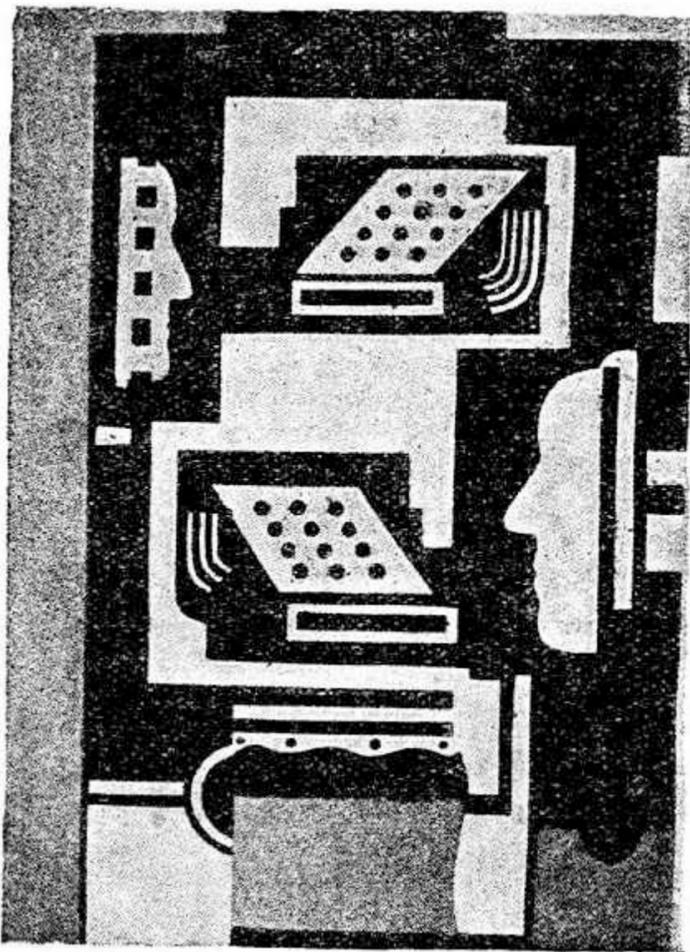
Пуризм основан на максимальной упрощенности цвета и формы; вместе с тем, он стремится выразить механистический, машинизирующий строй современной урбанистической культуры.

В области архитектуры задачи пуризма нашли более убедительные решения, чем в области живописи, хотя и

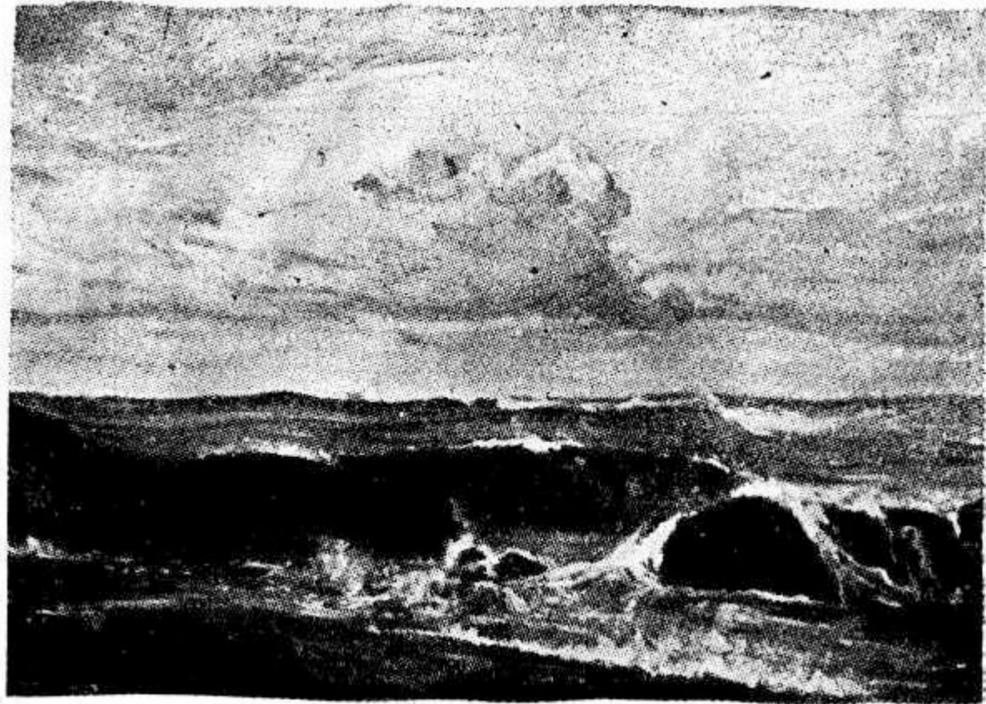
в последней не лишены интереса опыты Озанфана, показавшего значение направления и строевня мазка по отношению к источнику света (Б. Терновец).

На смену неоимпрессионизму в Зап. Европе, главным образом, в Германии, появилось новое учение, получившее название экспрессионизма. Обычно принято противопоставлять второй первому, — однако, этим противопоставлением нельзя ограничиваться, ибо сущность экспрессионизма глубже и охватывает не только изобразительное искусство, и даже не столько изобразительное искусство, сколько литературу и другие виды художественного творчества. Один из теоретиков экспрессионизма, Ф. М. Гюбнер, отмечает («Экспрессионизм в Германии»), что в то время, как импрессионизм есть учение о стиле, экспрессионизм есть норма переживаний, действий и, следовательно, основа целого миропонимания. Импрессионизм представляет собою одно из сменяющихся в истории искусства направлений (классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм и т. д.), экспрессионизм же обозначает собою новую эпоху, — он является мироощущением человека XX столетия, подобно тому, как натурализм был типичен для мироощущения людей XIX века.

Экспрессионизм родился отчасти под влиянием событий мировой войны. Новое учение возникло тогда, «когда мир был превращен в ужасающие развалины» (Гюбнер). Экспрессионизм возвестил новое миро-



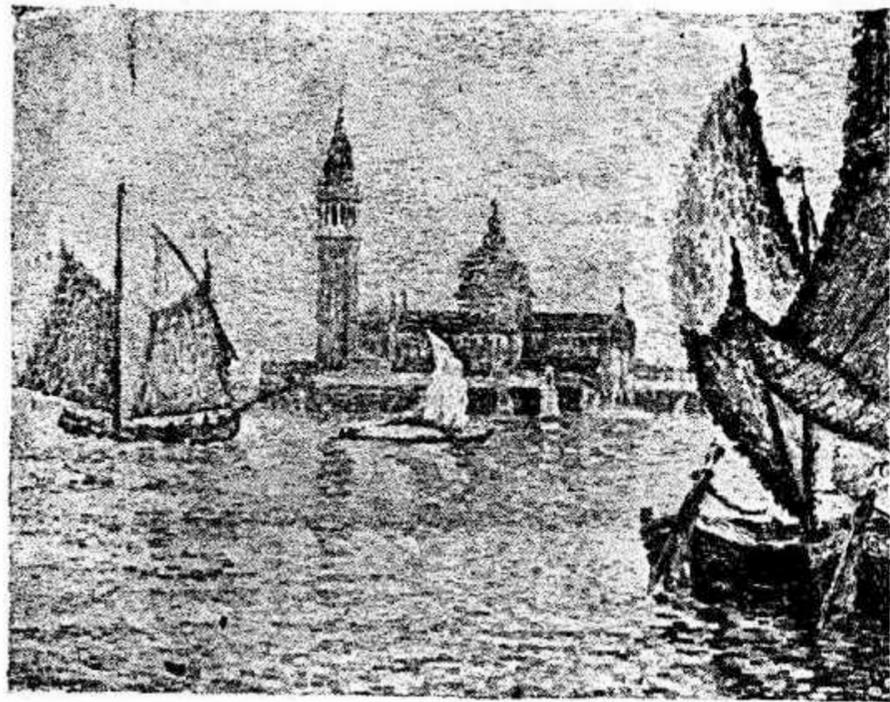
Ф. Леже.—Композиция.



Д. Уистлер. Голубая волна.



Ж. Сера. Натурщицы.



П. Синьяк. Венеция.



П. Гоген. Пейзаж на Таити.



В. Ван-Гог. Сеятель.



П. Сезанн. Автопортрет.



Матисс. Прическа.



П. Гаргалло. Танцовщица.



Н Чурлянис. Пирамиды.



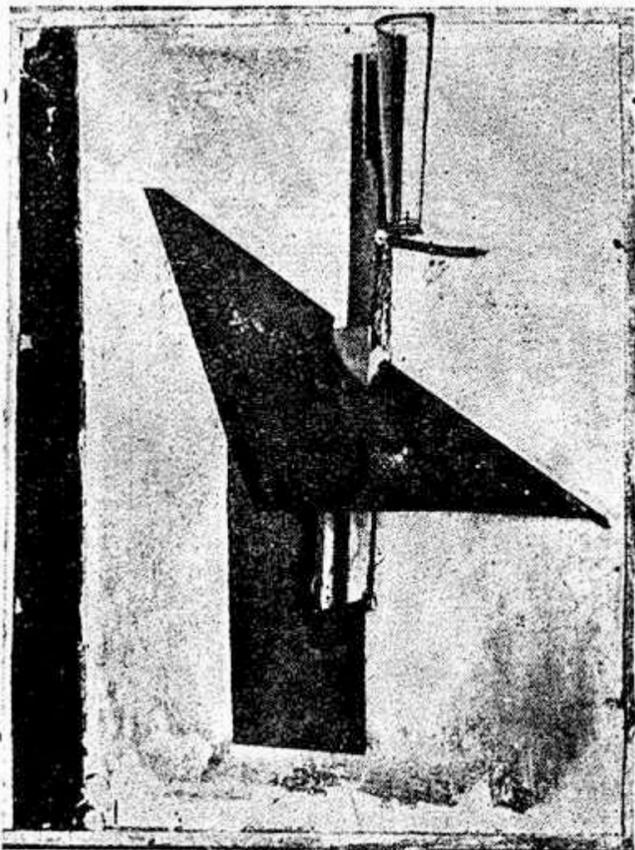
К. С. Петров-Водкин.  
Купающиеся мальчики.



Б. Кустодиев. Девушка с чашкой.



И. Бродский. Портрет В. И. Ленина.



В. Татлин. Рельеф  
(штукатурка, стекло и железо).



Н. Альтман.  
Цветовые объемы и плоскости.



С. Коненков. Бюст М. Горького.



А. Матвеев. К. Маркс.

понимание с целью создания новой культуры, новой эры. По утверждению Гюбнера, это миропонимание относится к природе враждебно: признавая ее превосходство в смысле силы, оно сомневается в истинности природного бытия. Природа есть нечто объективно-неизменное и не больше человека. Наука не сообщает неопровержимых истин, а дает только шаткие гипотезы. Экспрессионизм не поклоняется ни природе ни науке: центром мироздания он считает человека, который призван наполнить пустоту красками, линиями, звуками, проявлениями собственного «я». Не мудрствуя над проблемой личной свободы, человек должен творить радостно и наивно. Исходя из шопенгауэровской мысли «мир — наше представление», экспрессионизм не делает отсюда пессимистического вывода, а, наоборот, примыкает к трагическому оптимизму Ницше, славословившему жизнь за то, что она непрестанно творит иллюзии.

Первые начатки экспрессионизма в Германии относятся еще к началу XX столетия, когда молодые художники образовали в Дрездене группу «Мост». Затем аналогичная группа возникла в Мюнхене, где работали русские художники Кандинский, Бахтеев, Явленский и др. В трактатах «Духовное начало в искусстве» и «Голубой всадник» Кандинский объявил войну «действительной природе» и прокламировал реформу всех основных принципов искусства.

Учение экспрессионистов оказало влияние на мюнхенский «Сецессион» (возникший в эпоху расцвета импрессионизма), который выделил из своего состава группу «Новый Сецессион», отстаивавшую экспрессионизм.

Не будем касаться отражений экспрессионизма в литературе; отметим только, что в ней экспрессионистические принципы сказались с еще большей силой, чем в изобразительном искусстве. Главными очагами нового искусства сделались основанные в 1910 г. берлинские журналы «Буря» и «Действие», затем мюнхенский журнал «Новое искусство» (впервые трактовавший экспрессионизм, как мировоззрение), «Мюнхенский вестник искусства и графики», отчасти «Литературное Эхо» и др. Критическим разбором экспрессионизма занялись журналы «Цель» (Гиллера), «Трибуна» (Эдшмидта), «Восстание» (Вольфенштейна).

«Экспрессионизм растет и питается из хаоса человеческих отношений» (Гюбнер). «Неслыханные потрясения, вызванные войной, создали все органические условия для возникновения нового искусства; это искусство встало, однако, именно на защиту человека, задавленного в XIX столетии природой и переставшего прислушиваться к своему демону; оно жаждет жизни, свободы и права; оно неизбежно интернационально... Экспрессионизм... братски сближает души и впервые делает из Европы тесную, замкнутую, как в средневековье, почти религиозную общину».

По мнению В. Гаузенштейна («Об экспрессионизме в живописи») доэкспрессионистическое искусство отличается от экспрессионизма своей предметностью; экспрессионизм является с точки зрения реалистической традиции относительно не предметным или противопредметным.

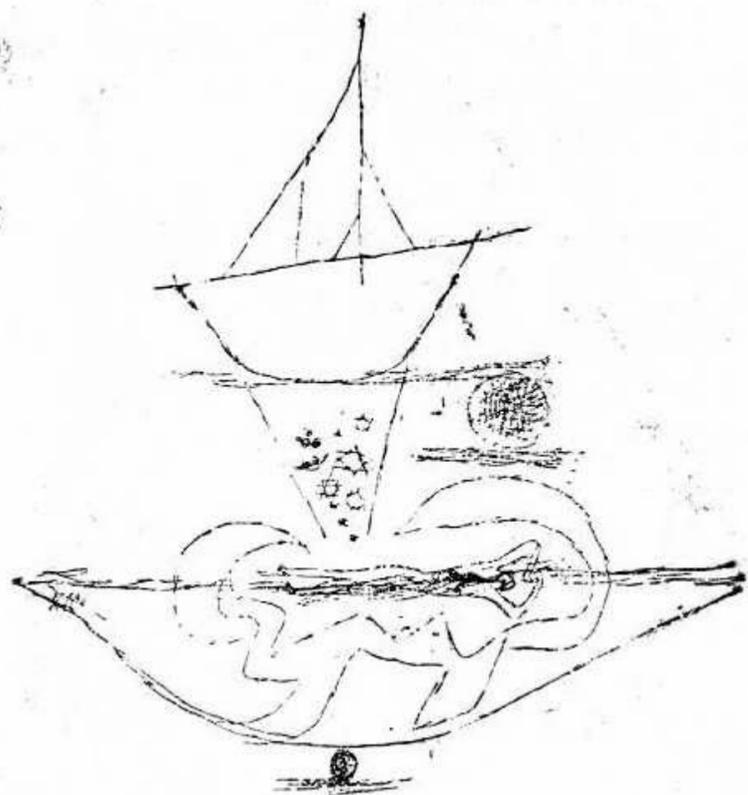


О. Кокошка. — Портрет.

Экспрессионистическая доктрина провозглашает изгнание предметного (в традиционном, чувственно вещественном понимании этого слова).

«Исчезает категория света, атмосферы, тона. Исчезает, далее, интимность мольберта, понятие огтенка... Является далеко превосходящая прежние меры энергия в подтверждение вещественного; нечто обобщающее во всей интуиции; пристрастие к элементарным формам вещей (шар, круг, куб, квадрат, треугольник, цилиндр); подчеркивание в сжатой форме магического чувства земли, грубая линия, неподвижный контур, твердая ось, определяющая силы вещей и художника; страсть художника, его фанатизм во имя динамики, произвол по отношению к объекту, зависимость по отношению к свободно расположенным фигурам; навязчивая, не вылощенная, но не лишенная грубой красоты активность».

Сущность экспрессионизма в формулировке Гаузенштейна сводится



П. Кле. — Сон на море.

к тому, что экспрессионистическое искусство ищет вместо спокойной, самоудовлетворенной и интимной предметности предшествующих художественных эпох — освобождения всей возможной широты выражения предметности до крайнего произвола в передаче, до той точки, где художественное истолкование формально-обусловленного выражения вещи зависит от потребности художника преобразовать ее вплоть до крайней абстракции. На место наблюдения выступает сила воображения.

Термин «экспрессионизм» возник ранее, чем это течение определилось в художественной жизни. Впервые это понятие применил к одному циклу своих картин художник Жюльен-Огюст Эрве — еще в 1901 г. Затем

этим понятием пользовались Кассирер, де-Воксель, Матисс. На одной из выставок мюнхенского «Сецессиона» кто-то спросил по поводу картины Пехштейна — «что, это все еще импрессионизм?», на что последовал ответ — «нет, это — экспрессионизм». Постепенно термин канонизировался, хотя нельзя сказать, чтобы он отличался определенностью, как не отличается определенностью и самая сущность экспрессионизма. Как противоположение импрессионизму, как учение, переносящее центр художественного творчества из области восприятий в область произвола, из сферы переработки внешних впечатлений в сферу самообнаружения внутренней жизни, он, с нашей точки зрения, более закономерен, чем в качестве всеохватывающего философского мировоззрения, каким пытаются его представить экспрессионисты-теоретики.

Первые этапы экспрессионизма Германии связаны с именами живописцев Ходлера и Климта, и особенно Энзора, Мунка и Кубина, графиков по преимуществу. Мистические мотивы их творчества напоминают более раннего художника, в творчестве которого можно усмотреть зачатки экспрессионизма — Одилона Редона (род. 1840 г.). Энзор (р. в 1860 г.), бельгийский живописец и график, обнаруживает в своих работах парадоксальную фантазию с уклоном к гротеску. Достаточно привести названия его рисунков — «Вступление Христа в Брюссель» (в сопровождении военного оркестра), «Смерть преследует стадо сынов человеческих» и т. п., чтобы получить некоторое представление о его тематике. Гравюры и литографии норвежца Мунка (р. в 1863 г.) эксцентричны

по форме и порою насыщены мистическим ужасом, как напр., знаменитая его литография «Комната, в которой умирают».

Причудливо и фантастично творчество Кубина (род. в 1877 г.), отражающего в форме своих произведений мучительные, сложные переживания и превращающего эту форму в какие-то судорожные гримасы. К числу лучших его работ относятся иллюстрации к Достоевскому.

Мистическим настроением проникнуто и творчество Рене Беша, написавшего и иллюстрировавшего книгу об Африке, и мрачные рисунки Людвиг Мейднера; напротив, чувственно-богатое, нарядно-декоративное творчество Пехштейна окрашено в свежие, «земные» тона. Очень характерны для немецкого экспрессионизма работы Кокошки, показавшего, что экспрессионистическое направление не всегда отвергает живописные традиции. Должны быть названы также имена Кле, Кольде, Эриха Геккеля, Марка Шагала, скульптора Архипенко.

Виднейшим представителем экспрессионизма во Франции был Амедео Модильяни (1884—1920), итальянский еврей из Ливорно, поселившийся в 1906 г. в Париже, где он работал вначале, как скульптор-кубист, затем, как живописец-экспрессионист. Он выработал своеобразный стиль, основанный на строгой линейности и ритмичности построения в сочетании с упрощенностью цветовой гаммы.

В то время, как сущность экспрессионизма носит явно выраженный идеалистический, иногда даже мистический характер, вполне конкретные задачи преследует конструктивизм (лат. constructio — построение), стремящийся создать синтез техники и всех видов изобразительного искусства. Конструктивистическое искусство строится на принципах механического геометрического и художественного взаимоотношений материала конструкции и ее форм. Конструктивизм задается целью создания практически-полезных и вместе с тем художественных вещей, подчеркивая значение производственного момента и отвергая всякий иллюзионизм в искусстве. Крайние представители конструктивизма отрицают станковую живопись, как бесполезное и ненужное украшательство.

Это направление получило некоторое развитие в Германии, Голландии и СССР; частично совпадая с пуризмом, оно достигло наиболее убедительных результатов не в области живописи, а в архитектуре.

Совершенно нигилистический характер носят дадаизм и неопримитивизм. Дадаизм (более широко проявившийся в литературе, чем в изобразительном искусстве) отрицает традиции живописи и строит свои картины и статуи с помощью различных обиходных вещей (спичечные коробки, проволока, гвозди, жестянки и пр.).

Неопримитивизм также отвергает все результаты развития искусства и призывает вернуться к наивным, первобытным приемам творчества; в произведениях неопримитивистов наблюдается подражание рисункам дикарей или детей.

Естественно, что появление таких течений, как пуризм, конструктивизм и т. п., вызвало известную реакцию: на смену конструктивно-пространственным теориям была вновь выдвинута проблема цвета. Вновь поднялась волна лирических настроений, которые уходят в далекое прошлое французской романтики. Это новое направление, которое можно определить, как неоромантизм, сказалось в творчестве Мориса Вламинка (р. в 1876 г.), испытавшего влияние Сезанна и Ван-Гога; Марселя Громера (р. в 1892 г.), работавшего вначале под влиянием Матисса, затем прошедшего через кубизм и экспрессионизм; Мориса Утрилло (р. в 1883 г.), следовавшего сначала импрессионистам, а затем увлекшегося проблемой пространственности, не оставляя при этом колористических задач (особенно замечательны его виды Монмартра); Шарля Дюфрени (р. в 1880 г.), одаренного богатой живописной фантазией.

В творчестве Де-Кирико (р. в 1888 г.) получила выражение мистическая тенденция, стремящаяся к раскрытию в повседневности иных, необычайных миров. В противовес натурализму, искусство Де-Кирико всецело построено на выявлении внутреннего образа, почерпнутого из области невиданных возможностей. Это течение нашло во Франции последователей и получило наименование сюрреализма (надреализма или сверх-реализма).

Графическое искусство современного Запада естественно отразило основные тенденции, присущие живописи. Господствующим (особенно в Германии) направлением является экспрессионизм. В той или иной мере он проявляется в работах немцев Георга Гросса, Шмидт-Роттлуфа, Пехштейна, отчасти — О. Дикса (офорты) и нашего соотечественника В. Масютина (ксилография) в работах бельгийца Ф. Мазереля (антимилитаристические мотивы). Особняком стоят Ф. Валлотон, с его лаконическими контрастными сочетаниями черного и белого, и Р. Дюфи, возродивший стиль народных лубочных картинок. Крупнейшая социальная роль остается за творчеством Т. Стейлейна (1859—1923), летописца парижской бедноты.

Обращаясь к новейшей скульптуре в Зап. Европе, нужно отметить, что на смену родэновскому импрессионизму ныне пришел культ чистой пластичности, доходящий порою до крайней схематизации формы, на которой отразились искания кубистов и конструктивистов. Ограничимся несколькими характерными примерами, свидетельствующими о разнородности исканий. Анри Лоранс (р. в 1885 г.) начал с абстрактных построений из дерева, стекла, железа в стиле конструктивизма, затем перешел к разработке проблемы круглой скульптуры. Пабло Гаргалло осуществляет конструктивную скульптуру с помощью листов металла и проволоки, дающих надлежащее впечатление только в определенном ракурсе. Шарль Деспно (р. в 1874 г.) — крупнейший скульптор-портретист современной Франции, вполне реалистичен в своем отношении к форме. Конст. Бранкузи, наоборот, в своем стремлении к полноте и округлости форм доходит до элементарных объемов. Крайний примитивизм и схематизацию осуществляют в скульптуре Архипенко, Цадкин, Липшиц. Умеренная стилизация при наличии строгого чувства формы свойственна работам Оскара Мещанинова (он, как и три предыдущих мастера, родом из России).

Указать на преобладание того или иного направления в новейшей скульптуре трудно: несомненно лишь, что натурализм изгнан бесповоротно в передовых кругах скульпторов, так же, как и в среде живописцев; академическим традициям отведено место в «архиве» искусства, что не исключает, однако, определенного спроса на произведения неоклассиков, натуралистов, академистов в консервативных кругах зап.-европейской буржуазии.

**Русская живопись в предреволюционную эпоху. Расцвет «Мира Искусства». «Бубновый Валет». Представители футуризма в России.**

В то время, как в Петербурге развивалась деятельность «Мира Искусства», в Москве приобрел первенствующее значение «Союз русских художников», объединивший по преимуществу живописцев, сторонников реализма, понимаемого широко — от натурализма до импрессионизма включительно. «Союз» был, по существу, профессиональным объединением художников и не вел той «программной» агитации, какая была у «Мира Искусства» (несмотря на всю «беспартийность» последнего). Цель «Союза» заключалась в служении реалистической живописи, и на этой платформе он сумел объединить не только сторонников устоявшихся тра-

лиций, но и передовую молодежь, образовавшую в 1911 г. группу «Бубновый Валет», выделявшуюся в то время своей «левизной» и бунтарством. Между тем, «Мир Искусства» оставался в основе своей пассивным, хотя с годами и значительно расширил свое мировоззрение. Это расширение было довольно беспринципным, что привело, в результате, к утрате той стилистической характерности, которая была свойственна «Миру Искусства» в начале его деятельности. Завоеывая все шире симпатии публики, пополняясь новыми участниками выставок, «Мир Искусства» приобретал все большее влияние. Однако, в этом расцвете таились и зачатки грядущей гибели, причины которой крылись, с одной стороны, в беспринципности «мирискуснической» политики, с другой — в нарастании оппозиции против «мирискуснического» эстетизма.

В числе художников, примкнувших к «Миру Искусства» в годы его «второго расцвета», должны быть особо отмечены некоторые мастера, имеющие бесспорные заслуги. Это, прежде всего, Б. М. Кустодиев, К. С. Петров-Водкин, К. Ф. Богаевский и А. А. Рылов.

В живописи Кустодиева (1878—1927) нашли своеобразное выражение русские национальные мотивы, деревенский и провинциально-городской быт, старая, уходящая Русь, купеческие типы. «Русский Рубенс», Кустодиев создал особый женский образ, «купеческую Венеру». Любимыми его бытовыми сюжетами были народные празднества, гулянья, базары, широкая масленица с тройками, с балаганами, переулки глухих городов, дома с голубятнями; в последние годы своей жизни он много работал и в области графики (иллюстрации, обложки, гравюры) <sup>1</sup>.

Петров-Водкин (р. в 1878 г.) создал, под влиянием новейших течений французского искусства, с одной стороны, и русской иконописи, с другой, особый стиль живописи, полувизантийский, полусезанновский, с преобладанием оранжевожелтого и синего тонов, в колорите получивший (благодаря преподавательской работе мастера в Акад. худ.) довольно широкое распространение среди молодых художников (Л. Чупятов, В. Дмитриев, П. Соколов, А. Самохвалов и др.). Из картин, написанных П.-В. в годы революции, особенно замечательна картина «После боя» (на тему гражданской войны).

В творчестве Богаевского (р. 1872) выразились по новому трактованные мотивы Мантеньи, Пуссэна, Лоррэна — пейзаж героического стиля. Излюбленная тема Богаевского — природа древней Киммерии (юго-восток Тавриды), о которой он повествует в своих гобеленовых по тонам, патетических по настроению пейзажах-фантазиях, проникнутых чувством глубокого сродства со стихиями земли.

Другой пейзажист — Рылов (р. в 1870 г.) воспроизводит по преимуществу типично-русскую флору, зеленые рощи, синие лесные речки, давая в своих пейзажах сильные, свежие и контрастные краски, заставляющие вспомнить отчасти живопись Куинджи, а в еще большей степени — ранних импрессионистов.

В группе поздних «мирискусников» необходимо отметить еще блестящие декорационные дарования Б. Анисфельда, С. Судейкина, Н. Сапунова, М. П. Бобышова <sup>2</sup>, лирическую, загадочную фантастику В. Замирайло <sup>3</sup> (с отблесками Дорэ и Гойи), сезанновские мотивы В. Белкина, привлекательное мастерство З. Серебряковой, портретные

<sup>1</sup> О нем см. монографию В. Воинова, Гиз, 1925 и нашу работу «Графика Б. М. Кустодиева», Гиз, 1929.

<sup>2</sup> О Бобышове см. — Э. Голлербах и М. Янковский. «М. П. Бобышов. Живопись и театр», изд. Ак. худ., Лгр., 1928.

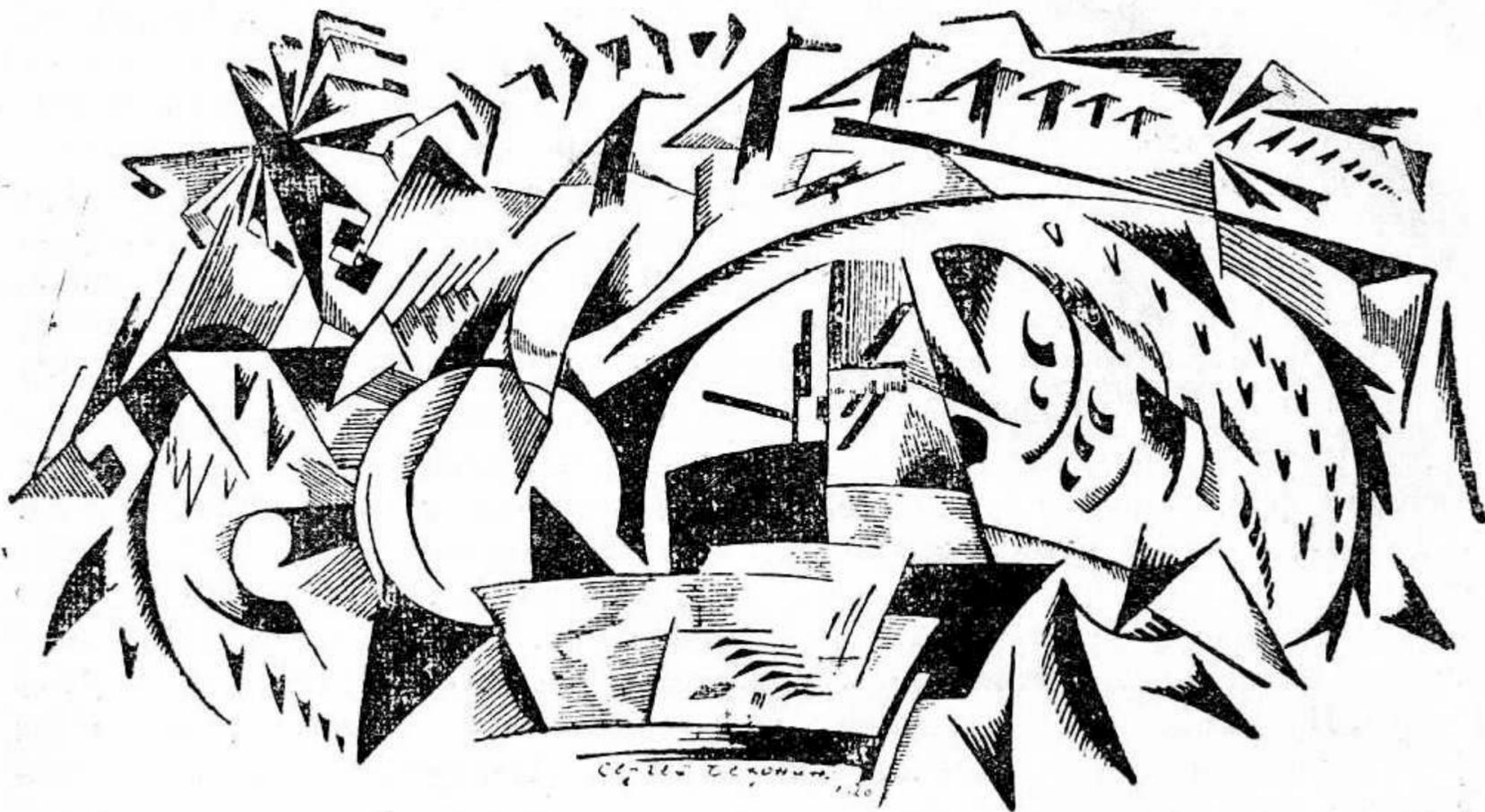
<sup>3</sup> См. Э. Г., «Рисунки и гравюры В. Д. Замирайло», изд. Центр. музея ТССР, Казань, 1926.



работы Г. Верейского, С. Сорина, архитектурные пейзажи Г. Лукомского.

Особую группу составляют «миriskусники» второго круга, посвятившие себя книжной графике и достойно продолжившие традиции, укрепленные графиками первого круга: С. Чехонин (кроме графики, много сделавший в области миниатюрного портрета и росписи фарфора)<sup>1</sup>, Г. Нарбут (1885—1920)<sup>2</sup>, Д. Митрохин, В. Конашевич; наряду с ними отметим гравера П. Шиллинговского.

Из числа художников, не примыкавших к «Миру Искусства», но по духу своего творчества бесспорно принадлежавших к нему, нужно выделить Д. Н. Кардовского (р. в 1866 г.), автора ряда исторических картин и выдающегося педагога, воспитавшего многих значительных современных мастеров, в том числе таких выдающихся художников, как Александр Яковлев и В. Шухаев.



С. Чехонин.—Композиция.

Как ни терпимо относился «Мир Искусства» к новейшим течениям в живописи, вплоть до самых «левых», он не имел, все же, мужества широко культивировать их в своем лоне. Более благодарную почву встретили они в Москве, где возникли упомянутый «Бубновый Валет» и «Голубая Роза».

Выставки произведений этой группы в предвоенные годы носили характер сенсаций и «скандалов», вызывали недоумение средней публики, воспринимавшей их, как издевательство над усюгоявшимися традициями. Некоторая доля озорства, несомненно, была в деятельности «валетов», но было и нечто вполне серьезное и обоснованное. Прежде всего, «валеты» провозгласили углубленное отношение к принципу предметности, в отличие от импрессионистов, игнорировавших вещество и писавших только воздух, свет, переливы красок.

«Бубновый Валет» стал рассматривать изображаемые предметы в их вещественной сущности. Некоторые участники этой группы сознательно

<sup>1</sup> О работах Ч. по фарфору см. — «Русский художественный фарфор». Сборн. под ред. Э. Голлербаха и М. Фармаковского. ГИЗ, 1924, а также Э. Г. «Фарфор Гос. завода», изд. «Среди коллекц.» М., 1922. О его миниатюрах — см. Э. Г. — «Миниатюры К. Сомова и С. Чехонина» («Аргонавты», 1923).

<sup>2</sup> О Нарбуте см. «Нарбут, его жизнь и творчество», статьи Г. Лукомского, Э. Голлербаха, Д. Митрохина, Берлин, 1922, и Э. Г. — «Силуэты. Нарбута», изд. Л. О. Б., 1926.

культивировали стиль лавочных вывесок, имеющих в России свои определенные особенности.

Главными представителями «Бубнового Валета» были И. Машков (р. в 1881 г.), П. Кончаловский (род. в 1876 г.), А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк и др. Представителями «Голубой Розы» — Сарьян, П. Кузнецов, Уткин и пр.

На свои выставки «Бубновый Валет» приглашал многих французских и немецких художников-новаторов — Пикассо, Синьяка, Руссо, Леже, Пехштейна и др.

Часть «валетов» отделилась от основной группы, протестуя «против рабского подчинения Западу, низелирующему и возвращающему нам наши же и восточные формы» (Ларионов). Вождями отколовшейся части были М. Ларионов (р. в 1881 г.) и Н. Гончарова; первый выступил с теорией «лучизма» и «пневмолучизма» (попытка базироваться на свойствах ультра-фиолетовых и икс-лучей и призыв изображать не предметы, а невидимые излучения этих предметов).

Последняя выставка «Бубнового Валета» состоялась в 1916 г., после чего «валеты» перешли в другие художественные организации. В годы революции в творчестве «валетов» проявились некоторые новые черты — переход к углубленному реализму, насыщенному эмоциональностью и психологичностью, обращение к традициям классических мастеров старого зап.-европейского и русского искусства, преломленным через призму современности (А. Луначарский).

В Московском музее художественной культуры, посвященном современным течениям в искусстве, собраны произведения большинства русских «сезаннистов», комментариями к которым служат их собственные определения, программные тезисы. Кончаловский определяет свои искания словами: «Геометризация предмета (Сезанн). Тяжеление формы. Цвет строит объем. Единство тона». Машков выставляет несколько иные тезисы: «Импрессионистическое понимание формы и композиции; иллюзорность пространства; цвет полихромен и служит для выявления объема; предмет деформирован цветом». Упоминание об импрессионизме не следует понимать, как «символ веры», ибо Машков не может быть причислен к типичным импрессионистам. Темы произведений у него и у Кончаловского приблизительно одинаковы — пейзаж, этюды голого тела, портрет, натюрморт.

Прославившийся «автопортрет и портрет Петра Кончаловского» кисти Машкова можно рассматривать, как вывеску, на которой поименовано все, что можно найти в «Бубновом Валете». «Машков, Кончаловский, атлетизм, испанские песни, скрипки, бутылки ликера, цветы, пианино, гири, Сезанн, Ван-Гог и Библия» (М. Волошин).

Для большинства художников-новаторов группы «Бубновый Валет» и приближающихся к этой группе типичен интерес к предметно-материальной стороне живописи, наряду с равнодушием к идейной и психологической стороне искусства. Заметно преобладает среди сюжетов «мертвая натура» (что типично и для Сезанна), трактованная в плане чисто-материальном. Независимо от этого, отдельные живописцы по-разному формулируют свои воззрения. Рождественский, в пояснениях к своим экспонатам в Музее художественной культуры, ставит себе целью «анализ формы», «введение во-время» (т. е. попытку передачи динамического начала посредством чистой формы) и доказательство тезиса — «цвет строит пространство». Фальк стремится к «освобождению формы от случайностей» и «противопоставлению натуре», с преобладанием статических элементов изображения («пространство дано через объем»). Лентулов имеет в виду «обнажение конструкции предмета» и «сдвиг плоскостей» (выражение динамики). Осмеркин провозглашает «ритмическое дифференцирование объема» и «произвольную интерпретацию образов

действительности». По определению Куприна, его живопись выражает «момент сдвига, разворачивание предмета», «пространство становится абстрактным»; при этом соблюдается «экономия живописных средств».

Кубист Шевченко в своих вещах дает «сопоставление моментов графического и живописного», пытаясь также, подобно Лентулову, зафиксировать «момент сдвига».

Грищенко стремится выразить в своих работах «станковизм» древнерусской иконописи и «корпусность цвета» (определенную его характерность). У Штернберга, в картинах выставленных в Музее художественной культуры, «цвет строит плоскость»; картина построена одновременно с двух точек зрения, чем, по мнению художника, достигается «развертывание предмета на плоскости».

Древин считает форму условной и видит свою цель в «изучении цветных взаимоотношений». Розанова выдвигает «обнажение первооснов живописи», для чего пользуется «сочетанием отвлеченных геометрических плоскостей».

В. Кандинский, старейший из русских новаторов (род. в 1866 г.) не исключает в живописи «выражения своего внутреннего мира», но главной своей задачей считает «освобождение цвета» (т. е. чисто формальную цель). Аналогичны по отношению к цвету стремления Малевича, Клюка, Розановой и др., подчеркивающих свой разрыв со всеми видами реализма и выдвигающими теорию «супрематизма» (*supremus* — последний, высочайший, высший по качеству).

В Петербурге влияние французских новаторов сказалось на целом ряде художников, объединившихся в «Венке», «Союзе Молодежи».

«Союз молодежи» был основан в 1910 г.; по своей идеологии он представлял собою оппозицию «Миру Искусства». Среди участников «Союза» были художники, принципиально не желавшие участвовать в «Мире Искусства», были, повидимому, и такие, которые не были приняты в «Мир Искусства».

На выставках «Союза» выступали Филонов, Школьник, Бурлюк, Спандиков и др.; здесь впервые были показаны работы московских новаторов — Ларионова и Гончаровой. У «Союза» был свой орган (носивший название общества), в котором развивались основоположения новейшего искусства.

Цельности и единства в «Союзе молодежи» не было, нельзя сказать также, что в нем не было дилетантизма. Зато было, несомненно, очень искреннее увлечение новейшим французским искусством и резко отрицательное отношение к тому эстетизму, представителем которого был «Мир Искусства».

Последняя выставка «Союза» состоялась в 1914 г. Затем, в 1917 г. была сделана попытка возобновить деятельность этого содружества, но она не увенчалась успехом.

В числе энергичнейших проповедников футуризма в дореволюционной России должны быть особо отмечены Н. Кульбин, В. Маяковский и Д. Бурлюк.

Н. Кульбин, врач по профессии, был дилетантом в живописи, но человеком, несомненно, одаренным и горячо преданным новейшему искусству. Из рамок дилетантизма ему выйти не удалось, и это было причиной того, что некоторые художники-новаторы, одно время объединявшиеся вокруг Кульбина, отошли от него и примкнули к «Союзу молодежи».

В. Маяковский (род. в 1894 г.), поэт и фельетонист, учился живописи сначала у Жуковского и Келина, затем в училище живописи, ваяния и зодчества. В 1912 г. Маяковский вместе с Д. Бурлюком, В. Хлебниковым и А. Крученых положил основание русскому кубофутуризму

и опубликовал в сборнике «Пощечина общественному вкусу» первый манифест русских футуристов. В дальнейшем его выступления сопровождались бурными диспутами, скандалами, барабанным боем, облачением в желтую кофту и т. д. Маяковский выставлял свои картины на выставке «Бубновый Валет». Впоследствии, в революционные годы, он продолжал выступать как художник.

Идеология русских футуристов и кубистов иногда принимала яркую и образную формулировку (напр., в произведениях Маяковского), но обычно сводилась к повторению зап.-европейских учений.

Подчеркивалось, что творчество кубистов свидетельствует о возрождении в живописи элемента пластического. «Кубисты стремятся достигнуть большого стиля в искусстве тем, что пытаются возвратиться к пластическому построению композиции. Они пытаются выразить в картинах углубленность, т. е. трехмерность пространства и с увлечением трудятся над передачей формы, понимая ее, как расчленение изображаемого предмета на отдельные упрощенные и синтезированные плоскости. Для них важны не только те плоскости, которые видимы вашему глазу, смотрящему на предмет с определенной точки зрения, но и другая сторона, закрытая видимой; мало того, с помощью этой своеобразной трактовки форм они пытаются дать почувствовать зрителю даже внутреннюю, скрытую от глаза, структуру неодушевленной вещи или живого тела.

«Пейзажи Ле-Фоконье отчетливо показывают как бы самую архитектуру земли и, смотря на изображенный им холм, видишь не световые и теневые пятна на его склонах, но структуру самого холма, начинаешь постигать тот железный закон, по которому в течение тысячелетий они создавались, природу их создания» («Искусство», 1912).

В журнале «Союз молодежи» (1913, № 3), П. Д. Успенский прославлял присущее кубистам стремление к исследованию формы и пространства, их попытку «представлять себе предметы так, как они были бы видны из четвертого измерения, т. е. прежде всего не в перспективе, а сразу со всех сторон, как знает их наше сознание».

Понятие о «четвертом» измерении «привилось» среди некоторых футуристов настолько, что (по свидетельству Н. Радлова, в книге «О футуризме») на вопрос, почему к картине приклеен окурок, художник готов был ответить: «а это — четвертое измерение».

Склонность художнической молодежи к теоретизированию привела к тому, что сами футуристы чрезвычайно запутали вопрос о футуризме, сочиняя манифесты, напоминающие по форме перепутанную телеграмму, а по содержанию — глубокомыслие гимназиста (определение Н. Радлова). Достаточно нескольких примеров: И. Пуни и К. Богуславская печатно заявили, что «картина есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишенная смысла», М. Менькив сообщил, что «всякое искусство ценно своим творчеством, повторять видимость — недостаток искусства». К. Малевич оповестил, что он «уничтожил кольцо горизонта и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы природы».

После этого не удивительно, что один из идеологов новейшего искусства, заявивший печатно, что он «считает себя в известной мере компетентным в вопросах искусства», пришел к заключению, что «вряд ли можно найти такое сознание, которое не то, чтобы указало всему свое место, но даже восприняло и поняло бы все происходящее» (Н. Пуни).

## Современное состояние живописи в СССР. Революция и искусство. Главнейшие художественные группировки в СССР.

Обзор современного состояния искусства не может претендовать на историческую объективность, потому что творимое искусство, искусство сегодняшнего дня — еще не история и дает скорее поводы для полемики, чем для спокойного анализа. Попробуем, однако, начать главу о современном состоянии живописи в СССР характеристикой того, что досталось революционной современности в наследство от передовых художественных течений и что приобрело известное общественное значение в первые годы революции. Эта попытка может показаться безнадежной в свете того афоризма, который приведен в конце предыдущей главы, но он аннулируется другим открытием того же критика, сделанным четыре года спустя: «все мы живем в мире, наполненном предметами



живыми и неживыми», этот «мир, прошедший через сознание художника... есть живописный мир» и, «желая осознать живописное произведение... мы должны прежде всего, понять — на что направил художник главные свои усилия».

Прежде всего, придется констатировать, что футуризм, когда-то называвший себя искусством будущего, давно уже пережил свое «настоящее»; кубизм перестал быть новым откровением; экспрессионизм слишком расплывчат в формальном смысле; обилие представителей «левого» искусства, разнообразие и порою крайняя непоследовательность их приемов привели к тому, что границы между отдельными новейшими группировками давно уже стерлись. Можно, однако, указать некоторые определенные признаки, типичные для новейших исканий в области живописи и объеди-

Ю. Анненков. «Буржуи» («12» А. Блока).

нить их общим понятием экстремизма (extrême — крайний, чрезмерный). Широко распространенное определение новейших течений в живописи словом «левизна» — слишком условно, для того, чтобы можно было им пользоваться. Пикассо последнего, «академического» периода никак не может быть назван «левым», тогда как ранний Пикассо — типичный кубофутурист. Анненков в одних случаях кубистичен и футуристичен, в других почти натуралистичен и т. д. Разделение художников на «правых» и «левых» вообще ошибочный прием; более допустимо деление на консерваторов и прогрессистов, но и оно весьма условно. Зато приемы могут быть разграничены достаточно четко, и понятие экстремизма дает возможность сгруппировать воедино целый ряд признаков. Сюда относится, прежде всего, абстракция, т. е. отказ от обычных в природе форм и замена их «изобретенными» формами, и даже более — отказ от всяких формальных задач. Некоторые представители новейшего искусства считают, что вовсе не нужно человеческого творчества, чтобы создать произведение искусства: пятна сырости на бумаге, случайные кляксы, брызги кисти, следы красок могут оказаться значительнее всякого созданного пейзажа, их действие может быть сильнее и длительнее, чем впечатление, вызываемое шедевром искусства. Далее: первенствующую

роль при суждении о картине играют понятия построения, ритма и фактуры. Важно не то, как написана картина, а как она построена. Основой ее является конструктивность; композиция заключается в таком распределении на холсте пространственных или плоских форм, какое представляется художнику закономерным; ритм определяется взаимодействием отдельных частей композиции. Предмет изображения не важен: он только повод для той или иной разработки холста. Картина, как органическое целое, не нуждается в наличии предмета.

Один из представителей новейшего искусства, Иван Пуни, говорит: «Беспредметная живопись имеет своим фундаментом следующую аксиому: предмет (т. е. изображаемое «нечто») есть только причина для деления (т. е. значит — написания) картины».

Экстремизм возник в русской живописи, как отголосок аналогичных явлений во Франции. Выступления «левых художников» происходили еще в дореволюционную эпоху, но были мало организованы и носили обычно скандально-рекламный характер. Это вызывалось тем, что «левое» искусство находилось в пренебрежении, в загоне, им мало кто интересовался. «Подпольный период» экстремистов окончился в 1917 году.

До Октябрьской революции вопросы искусства рассматривались Союзом деятелей искусства, возникшим вскоре после февральского переворота. Уже тогда ощущалось расхождение во взглядах членов этой организации, которое особенно усилилось при обсуждении вопроса об Академии художеств. После Октября Наркомпрос организовал два отдела: отдел изобразительных искусств и отдел музеев и охраны старины. При отделах ИЗО в Петербурге и Москве были организованы коллегии, — во главе с Д. Штернбергом (Пб.) и В. Е. Татлиным (Москва).

Одним из важных постановлений петербургской коллегии явилось решение упразднить Академию художеств, как учреждение «нежизнеспособное и не поддающееся реформированию» (подписано Г. Ятмановым, С. Чехониным, Н. Пуниным, А. Каревым и др.). Отделом ИЗО был установлен список художников (преимущественно левого направления), картины которых должны приобретаться для Гос. фонда. В этот список вошли первыми: К. Малевич, В. Татлин, Р. Фальк, А. Лентулов, П. Кузнецов, Н. Певзнер, В. Рождественский, В. Кандинский и др. (всего 143 имени).

Академия художеств уступила место Свободным гос. художественным мастерским, где преподавали В. Татлин, А. Карев, Гуминер и др. Учащимся этих мастерских была, между прочим, посвящена монография Н. Н. Пунина о Татлине (1921). В этом труде, направленном «против кубизма», указывалось, что «Татлин будет всегда на хребте волны всякого измерения», что содержанием его деятельности является «напряженная работа по восстановлению глаза» и что тип живописного рельефа, выработанный

Татлиным  $\left(\frac{d}{d'}\right)$ , находится в следующем отношении к импрессионизму  $\left(\frac{a}{a'}\right)$ , экспрессионизму  $\left(\frac{b}{b'}\right)$  и кубизму  $\left(\frac{c}{c'}\right)$ :  $\frac{d}{d'} > \frac{c}{c'} > \frac{b}{b'} > \frac{a}{a'}$ .

В другом очерке того же автора Татлин был рекомендован, как «лучший художник рабоче-крестьянской России», а его памятник III Интернационалу — «как международное событие в мире искусства».

Какие же задачи ставили себе «лучшие художники» России?

В официальном органе Отдела ИЗО Наркомпроса — «Изобразительное искусство» (1919), К. Малевич следующим образом формулировал задачи футуризма в стране советов: 1) война академизму, 2) директория новаторов, 3) создание мирового коллектива по делам искусства, 4) учреждение посольств искусств в странах, 5) создание статических музеев современного искусства во всей стране, 6) создание магистрали по всей Российской Республике движения живых выставок искусства творческого,

7) основание музея центрального современного творчества в Москве, 8) назначение комиссаров по делам искусства в губернских городах России, 9) агитация среди народов о жизни творчества России, 10) издание газеты по вопросам искусства для широких масс. Сожалел о том, что «еще с экрана современности нельзя считать весь похотливо-развратный хлам», Малевич констатировал, что «гром Октябрьских пушек помог стать новаторам и разжать старые клещи и восстанавливать новый экран современного». Он приглашал «разбить до конца авторитетные лики, нарушить их опору ног» и «поставить на пьедестал ковку нового нашего образа, как знамя живого трепета». Далее, в этом своеобразном (по стилю и по отношению к грамоте) документе указывалось: «Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм»... «Мы, среди kloчущих бездн, на крыльях времени, на гребне и дне океанов построим упругие формы, которые разрежут утонченный будуарный запах парфюмерной культуры»..

В другой статье (в том же журнале) Малевич утверждал, что поэт, в котором «загорается пламя», проделывает следующее: «он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью». Это поведение поэта противопоставлялось былому эстетизму: «все искусство, мастерство и художество, как нечто красивое — праздность, обывательщина».

Упомянутый журнал характерен, как орган той группы художников, которые объединялись вокруг Отдела ИЗО; в нем мы находим воспроизведения супрематических работ К. Малевича и О. Розановой, «пространственную живопись» П. Митурича, «живописную работу материалов» Л. Бруни, «станковую живопись» Д. Штернберга, «мертвую натуру» В. Баранова-Росси́на, рисунки П. Львова, «рельефы» (штукатурка, стекло и железо) В. Татлина, «цветовые объемы и плоскости» Н. Альтмана и пр. Кроме участия на выставках, футуристы, супрематисты, кубисты принимали участие в украшении города в дни пролетарских празднеств, в изготовлении плакатов РОСТА и т. д.

Среди художников «левого лагеря», начавших выступать еще до революции, но стяжавших широкую известность именно в революционные годы, должны быть особо выделены, независимо от каких-либо группировок, Натан Альтман, Юрий Анненков, Борис Григорьев, Владимир Лебедев, В. Филонов и Марк Шагал.

А л ь т м а н, во многом близкий к французским кубистам, замечателен своими портретами (отметим портрет А. Ахматовой), натюрморты, рисунками («еврейская графика» и др.). А н н е н к о в, сочетающий академическую твердость рисунка с кубистической деформацией (давшей повод говорить о его «соглашательском кубизме»), является одним из тончайших портретистов нашего времени; ему принадлежит серия острых по характеристике портретов современных вождей революции, писателей, артистов и пр. Б о р и с Г р и г о р ь е в особенно замечателен, как своеобразный рисовальщик. Виртуозным рисовальщиком, тонким наблюдателем, мастерски лаконизирующим форму, является и Л е б е д е в. Ф и л о н о в, напротив, преимущественно — живописец, интересный своими опытами аналитического разложения формы. В творчестве Ш а г а л а экспрессионистические приемы сочетаются с ярким выражением еврейской национальной сущности.

Каждый из этих художников по-своему значителен, все они — в разной степени создали много ценного. Но их нельзя считать типичными футуристами, поскольку они не только теоретизируют, но и обладают мастерством. Что касается футуризма, как такового, то еще в 1916 г. один из трезвых искусствоведов назвал его «сухой веткой пышного

дерева искусства» и определял его, как «озорство, иногда обман, а большей частью глупость» (Н. Радлов). Однако, этот диагноз, разумеется, не мог иметь значения декрета и не помешал экстремистам в годы революции сообразить, что «без особых предлогов революция не происходит и потому разум выводит всевозможные предложения» (К. Малевич, «От Сезанна до супрематизма»). Одним из этих предложений явился тезис о совпадении путей футуризма и революции, вслед за которым появились «комфуты» («коммунисты-футуристы»), а затем (но далеко не скоро) выяснилось, что революционное содержание первой и второй формулы совсем разное; «пролетарий сознательно шел к коммунистическому будущему, а футуризм неопределенно заумничал» (А. В. Луначарский) и «пролетариату оказалось не по пути с футуристами».

Это нетрудно было предвидеть: «ведь единственным потребителем футуризма в дореволюционную эпоху был тот, окончательно пресытившийся художественными впечатлениями, развращенный класс общества, из среды которого вышел и первый изобретатель итальянского футуризма — Маринетти» (Н. Радлов).

Отмечая, что воскресение футуризма в годы революции было неудачно, А. Блок писал («Без божества, без вдохновенья»): «Жизнь взяла свое: уродливое нагромождение кубов и треугольников попросили убрать». И это — несмотря на то, что «футуризм на время стал официозным искусством».

Не удалась и в Зап. Европе попытка левых художников создать Интернационал искусства (в 1922 г.), и все «революционные», левые художественные направления доказали, что они представляют величайшую анархию мировоззрений и что их революционность не идет дальше общих фраз о «коллективном искусстве» (И. Маца).

Обращаясь к художественным группировкам, возникшим в СССР за годы революции, отметим, прежде всего, две группы художников, являющихся продолжателями «Мира Искусства»: «Шестнадцать» в Ленинграде и «Жар-цвет» в Москве. Обе эти группы не стоят в какой либо организационной зависимости от «Мира Искусства» (последняя выставка которого состоялась в Ленинграде в 1924 г. и была смотром уже значительно поредевших и разрозненных остатков некогда сильной организации), но по общему своему характеру примыкают к «мироискусникам».

Группа «Шестнадцать» (ныне реорганизованная в Общество живописцев) в составе своем имеет: А. А. Рылова, Н. П. Сычева, В. П. Белкина, А. Б. Лаховского, М. П. Бобышова, Н. Э. Радлова и др. мастеров, ранее известных частью по выставкам «Мира Искусства», частью по многочисленным репродукциям (книжная графика Белкина, карикатуры Радлова). Большинство представителей этой группы принадлежит к наиболее культурной части современных художников; среди них нет дилетантов, но нет и новаторов. Они знают и ценят искусство прошлого (с которым некоторых из них, напр., Н. П. Сычева и Н. Э. Радлова, связывает и научно-исследовательская работа), вполне владеют высоким ремеслом живописи и выступают во всеоружии лучших традиций «Мира Искусства». Из более молодых членов группы «Шестнадцать» должны быть отмечены Семен Павлов, Н. Дормидонтов, Петр Соколов и даровитая портретистка Н. Шведе-Радлова. Более «левым» ответвлением «Мира Искусства» является московское общество «Четыре искусства», основанное в 1927 г. ОМХ (Общ. московских художников), в формальном отношении тяготеет к традициям французской живописи, частично к классикам. Сюда вошли художники из групп «Бубновый Валет», «Маковец», «Крыло».

Московская группа «Жар-цвет» во многих отношениях близка к «Миру Искусства», с которым ее роднит эстетизм и преобладание формальных исканий. В ее составе находим К. Ф. Богаевского, Захарова (портретиста, работающего в ретроспективной манере), Барсамова,

Свиридова, Харламова, Леблан и др. Три последних художника работают обычно в манере ранних импрессионистов.

Более консервативной по форме, но более актуальной по тематике является Ассоциация художников революции (АХР), объединившая вокруг себя большое количество современных живописцев. Задача АХР — служение общепонятному, реалистическому искусству, разработка сюжетов, отражающих революционный героизм, быт рабочих и крестьян, идеи социалистического строительства. Общественная миссия искусства выдвигается художниками АХР на первый план, и это сближает их с передвижниками, с которыми у них много общего и в понимании реализма, как натуралистического метода; но большинству художников АХР недостает того живописного мастерства, которое было у лучших представителей передвижничества, напр., у Репина. Наиболее значительной фигурой среди художников АХР является И. И. Бродский (р. в 1884 г.), ученик Репина, приобретший известность еще до революции своими портретами и пейзажами, исполненными с большим мастерством. В революционную эпоху творчество Бродского не прогрессировало в формальном отношении и целиком подчинилось задачам протокольного исторического повествования. Художник создал ряд монументальных картин, имеющих историко-революционное значение: «Заседание Коминтерна», «Расстрел 26 бакинских коммунаров», «Ленин на Путиловском заводе» и множество портретов вождей революции (среди них ряд портретов Ленина). На выставках АХР выступали также Архипов, Малютин, Кустодиев, С. Карпов и др.

Ставка на реализм составляет также отличительную особенность группы «Бытие» (основанной в 1926 г.). Из числа участников «Бытия» нужно отметить Г. Розанова (автора огромной картины «Похороны красных героев»), Эйгеса (урбанистические пейзажи), Колосова, Ражина (портреты), А. Лебедева - Шуйского, Н. и И. Спеньшанских (пейзажи).

Несколько значительных мастеров насчитывает в своих рядах Ассоциация революционного искусства Украины (АРМУ), для которой характерно стремление к монументализму в живописи, к установлению связи между живописью и архитектурой и к овладению забытой техникой темперы и пастели. Среди художников АРМУ должны быть отмечены Падалко, Шехтман, Мизик, Седлер, Хвостов, отразившие в своих произведениях многие знаменательные события революционных лет.

Дореволюционные формы бытового натурализма, передвижничество среднего качества господствует в Ассоциации художников красной Украины (АХЧУ). То же можно сказать о московском Обществе художников имени Репина. Весьма смешанный характер носят выставки Общины художников (Ленинград), где наряду с представителями новейших течений (меньшинство) уживаются довольно консервативные художники.

Представители «левого» искусства группируются в московском Обществе станковистов (Ост), которое в значительной степени повторяет пути развития немецкого экспрессионизма (здесь должны быть отмечены Тышлер, Вильямс, Денисовский), в ленинградском обществе «Круг», идущем по стопам французских новаторов — Пикассо, Дерэна, Матисса и др., и в объединении современных мастеров Украины (ОСМУ), которое также ориентируется на современное французское искусство — сезаннистов и постфутуристов.

Разрозненные выступления скульпторов, произведения которых появляются (обычно в очень небольшом количестве) на выставках живописи, не дают возможности опознать сколько-нибудь отчетливые группировки в области ваяния. Наиболее значительными мастерами в этой области остаются С. Т. Коненков, в начале революции работавший в Москве, а затем поселившийся в Америке, и А. Т. Матвеев. Для Коненкова последнего периода менее характерны те условные формы (Паганини, Бах)

и те эллинистические мотивы (женское тело), которые он создавал прежде. Из его работ, исполненных в первые годы революции, должны быть отмечены лубочно стилизованный Степан Разин, бюсты Пушкина и Есенина (дерево); из недавних произведений — бюст М. Горького, лучший из скульптурных портретов последнего <sup>1</sup>.

А. Т. Матвеев создал за годы революции несколько памятников (в числе их — статуя и бюст Карла Маркса) и ряд мелких статуэток (фарфор). Работы его менее разнообразны и менее психологичны, чем работы Коненкова; их объединяет стилистическая последовательность мастера, создавшего своеобразные приемы упрощения форм.

Исканием стиля и деформацией конкретных форм отмечены также работы Л. Шервуда, Синайского, Фрих Хара. Интересные достижения принадлежат В. Лишеву, Сарре Лебедевой, В. Мухиной, Н. Крадиевской, В. Домогацкому, Златовратскому. Представителями более реалистического направления в скульптуре являются М. Манизер (автор многих памятников), В. Козлов (также), А. Улин, Разумовский. В натуралистической манере продолжают работать известные задолго до революционной эпохи Р. Бах и И. Гинцбург. В области керамики особенно много сделала за годы революции Н. Данько (революционно-бытовая фарфоровая скульптура); работали в этом направлении также Миклашевская, Глебова-Судейкина и др.

Новые течения проникли также и в область архитектуры: советское зодчество имеет формы, резко отличные от старинных трафаретов. Не касаясь здесь состояния архитектуры в СССР (зодчеству посвящен особый выпуск «Ист. иск.»), отметим только, что на «месте соприкосновения» архитектуры с графикой возникло много интересных явлений; для примера можно указать на своеобразные работы Я. Г. Чернихова, архитектора-художника, отразившего в своем творчестве идеи конструктивизма и супрематизма. Его архитектурные фантазии (графика и макеты) представляют собою целый мир причудливых, но конструктивно-обоснованных форм, воплощающих самые разнообразные композиционные и ритмические замыслы (см. его «Основы современной архитектуры»). В них ярко выявлены новые устремления, новый пафос современной «архитектурной графики».

Не будем здесь касаться книжной графики и гравюры, которым будет уделено место в выпуске, посвященном полиграфическому искусству. В этой области за годы Революции появилось столько ценного и нового, что в кратких словах невозможно дать характеристику новых ценностей. Многие здесь идет от «Мира Искусства», но есть и свое, есть новооткрытые приемы и формы, оригинальная стилистика. Работы Л. Хижинского, Н. Алексева, С. Пожарского, И. Рерберга и мн. др. — в области книжной графики, работы В. Фаворского, А. Кравченка, Н. Пискарева, Н. Купреянова и др. — в области гравюры на дереве составляют ценнейший вклад в сокровищницу графического искусства не только нашего, но всеевропейского <sup>2</sup>.

В наши дни искусство призвано выполнить большую общественно-организующую роль, оправдать свою социальную миссию, содействовать строительству социалистической культуры. Революционная современность предъявляет к искусству определенные требования в отношении тематики, в отношении определенной сюжетной основы; но дело не в одной тематике, а и в формальном мастерстве. Сюжет может быть революционным

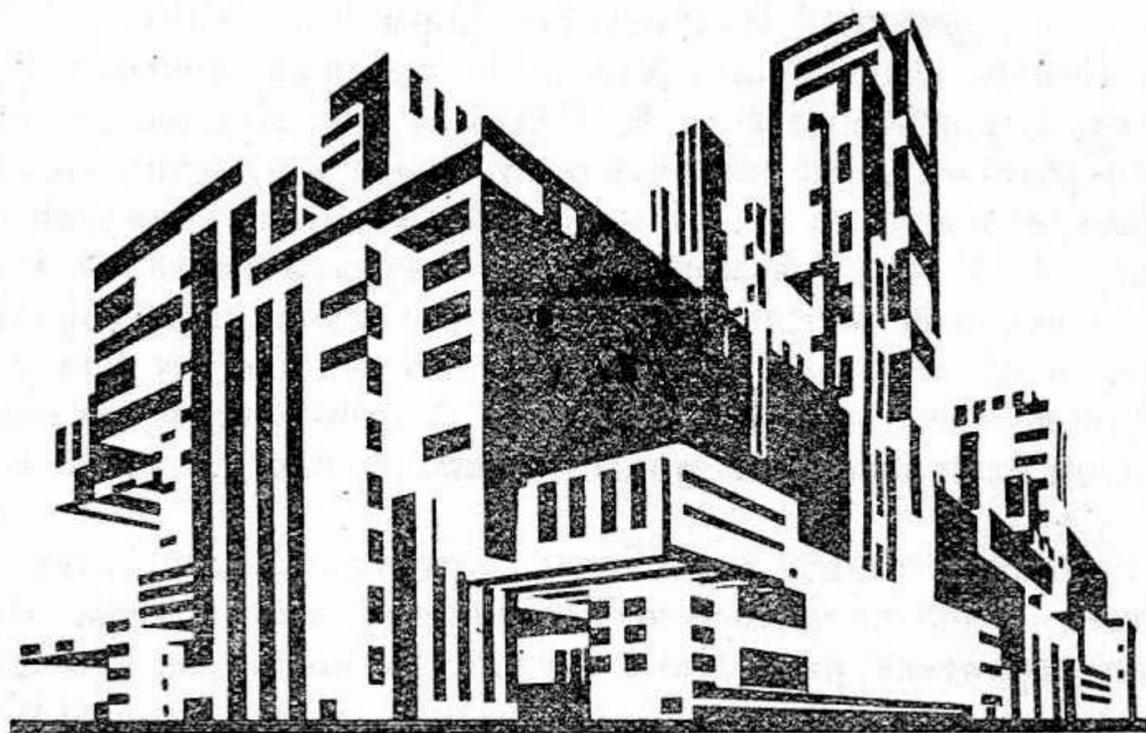
<sup>1</sup> По поводу этого бюста М. Горький писал нам (Сорренто, 23 марта 1928 г.): «Прилагаю снимок с работы С. Т. Коненкова. Все, кто видел бюст, находят его сделанным великолепно и очень похожим на оригинал».

<sup>2</sup> См. наш очерк «Книжная графика» в сборн. «Графическое искусство». Изд. Ак. худ., 1927 г. и монографию «Современная обложка». Изд. Ак. худ., 1928 г.

или контр-революционным, но произведение искусства, как таковое, может быть только хорошо или плохо сделанным.

В наше время часто говорят о кризисе искусства.

Кризис современного искусства обусловлен многими причинами: те художники, которые являются носителями дореволюционной, мелко-буржуазной идеологии, не могут полностью ответить на запросы современности, художники же, отвечающие этим запросам, редко обладают достаточным мастерством; активное отношение к форме, характерное для передовых мастеров дореволюционной эпохи, выродилось в футуризм и



Я. Чернихов. — Композиция.

вместе с ним агонизирует; активное отношение к содержанию обесценивается отсутствием формального мастерства и нигилистическим отношением к живописной традиции. Станковая живопись не пользуется достаточным спросом; в более выгодном положении находится графика и театрально-монтажное искусство (обладающее таки-

ми изобретательными мастерами, как М. Левин, Н. Акимов, В. Ходасевич, И. Рабинович и др.). Однако, нет оснований сомневаться в том, что кризис, ныне переживаемый изобразительным искусством, будет изжит и что художественное творчество, никогда не застывающее, никогда не утрачивающее безвозвратно своих возможностей, а непрерывно эволюционирующее вместе с историческим процессом, создаст новые формы, в равной мере социально-необходимые и органически-оправданные <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Говоря об искусстве наших дней, надлежит отметить небывалое прежде усиление и развитие художественной критики. Как ни скромно место, уделяемое ей издательствами и журналами, она все же растет и качественно и количественно. Прежде критика была оторвана от научного искусствознания, теперь она опирается на твердо обоснованную догматику, пользуется диалектическим методом и т. д. Художественная критика, прежде дилетантская и эстетическая *par excellence*, приобрела ныне прочную базу, благодаря связи с марксизмом (или, наоборот, марксизм овладел ею). Марксистское искусствознание может гордиться именами: А. В. Луначарского, В. М. Фриче, Вяч. Полонского, И. Иоффе, А. Федорова-Давыдова и многих других, родственных марксизму, искусствоведов-критиков (Ф. И. Шмит, А. А. Сидоров, Д. М. Аранович, Всев. В. Войнов и др.). Не следует смущаться тем, что на фоне положительных, многодневных достижений научного искусствознания и художественной критики (Н. Э. Радлов, Н. П. Сычев, И. Э. Грабарь, А. Г. Габрический, Б. Р. Виппер, А. М. Эфрос, Н. Н. Пунин, Б. Терновед, В. Я. Адарюков, П. Д. Эттингер и др.) сугубо заметны некоторые отрицательные явления, порою наблюдаемые в нашей периодике: полемическая недобросовестность, псевдомарксизм, псевдонаучность, лихое «наездничество», подтасовка цитат, потрясающее сочетание развязности, невежества и обличительного пафоса; нужно надеяться, что все эти явления недолговечны и будут испепелены всеочищающим огнем самокритики.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

	Стр.
Предисловие. . . . .	5
I. Западно-европейская живопись 80-х и 90-х гг. Неоидеализм. Неореализм. Импрессионизм. Графика и скульптура конца XIX века. . . . .	7
II. Русская живопись конца XIX века. Упадок: «передвижничество». Появление импрессионизма в России. Зарождение «Мира Искусства»; его предтечи и основоположники. Развитие графического стиля. Русская скульптура. . . . .	14
III. Новейшие течения в западно-европейской живописи начала XIX века. Неоимпрессионизм. Постимпрессионизм. Неоромантизм. Футуризм. Кубизм. Пуризм. Экспрессионизм. Конструктивизм. Дадаизм. Неопримитивизм. Неотрадиционизм. Сюрреализм. Новейшая западно-европейская скульптура. . . . .	29
IV. Русская живопись в предреволюционную эпоху. Расцвет «Мира Искусства». «Бубновый валет». Представители футуризма в России. . . . .	40
V. Современное состояние живописи в СССР. Революция и искусство. Главнейшие художественные группировки в СССР. . . . .	46

---

• **КНИГИ ТОГО-ЖЕ АВТОРА:**

1. **Детскосельские Дворцы - Музеи и парки.** Пг., Государственное Издательство, 1922.
2. **Дворцы - Музеи. Собрание Палей в Детском Селе.** М., изд. „Среди коллекционеров“, 1922.
3. **Фарфор Государственного Завода.** М., изд. „Среди коллекционеров“, 1922.
4. **La porcelaine de la Manufacture d'Etat R. S. F. S. R.** М., 1922.
5. **Царское Село в поэзии.** Пб., изд. „Парфенон“, 1922.
6. **В. В. Розанов. Жизнь и творчество.** Пб., изд. „Полярная Звезда“, 1922.
7. **Портретная живопись в России. XVIII в.** М.-П., Государственное Издательство, 1923.
8. **История гравюры и литографии в России.** М.-П., Государственное Издательство, 1923.
9. **Рисунки М. Добужинского.** М.-П., Государственное Издательство, 1923.
10. **В. Серов. Жизнь и творчество.** Пг., изд. Всерос. Ком. пом. инв. при ЦИК, 1924.
11. **Книжные знаки А. М. Литвиненко.** Пг., изд. Л. О. Э., 1924.
12. **Графика Евгения Белухи.** Лг., изд. Л. О. Б., 1924.
13. **Рисунки и гравюры В. Д. Замирайло.** Казань, изд. Центр. Музея Т. С. С. Р., 1925.
14. **Русская политическая сатира 1905—1906 г.г. (совместно с В. Боцяновским).** М., Государственное Издательство, 1925.
15. **Образ Ахматовой.** Лг., изд. Л. О. Б., 1925.
16. **Силуэты Г. И. Нарбута.** Лг., изд. Л. О. Б., 1926.
17. **Алексей Н. Толстой. Опыт критико-биографич. исследования** Лг., 1927.
18. **Город муз. Детское Село, как литературный символ и памятник быта.** Лг., 1927.
19. **Solitaria. V. V. Rosanov. A critico-biographical study by E. Gollerbach. Translated by C. Koteliansky. Wishart Co, London, 1927.**
20. **А. Я. Головин. Жизнь и творчество.** Лг., изд. Академии Художеств, 1928.
21. **Современная обложка.** Лг., изд. Академии Художеств, 1928.
22. **Графика М. Кирнарского.** Лг., изд. „Время“, 1928.
23. **М. П. Бобышов. Живопись и театр (совместно с М. Янковским).** Лг., изд. Академии Художеств, 1928.
24. **Гравюры С. Юдовина (совместно с И. Иоффе).** Лг., 1928.
25. **Графика Б. М. Кустодиева.** Лг., Государственное Издательство, 1929.
26. **Искусство эпохи Возрождения и нового времени. (V выпуск „Истории искусств всех времен и народов“, издание П. П. Сойкина),** Лг., 1929.

и мн. другие.

Цена 1 р. 50 к.

825

173