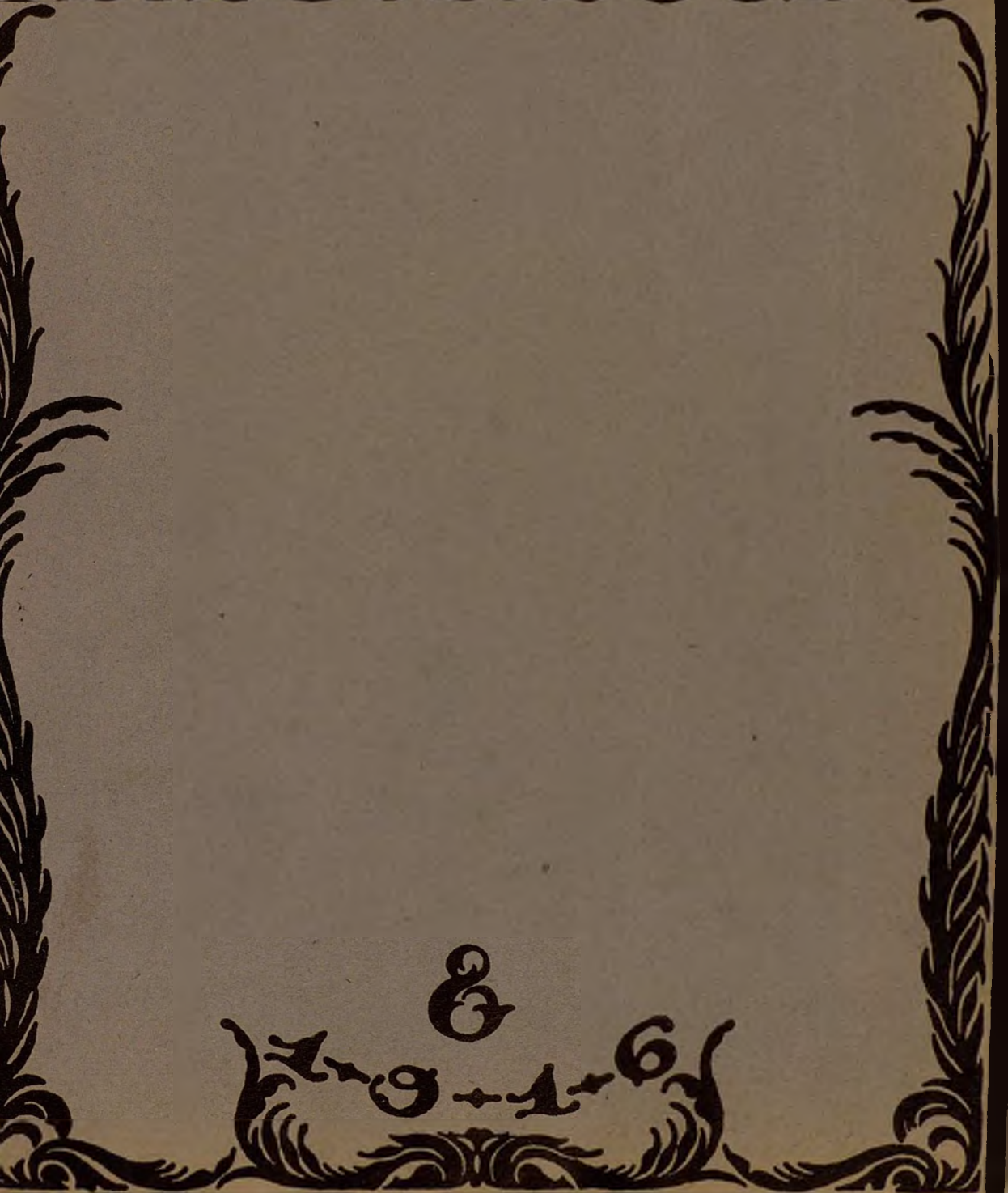
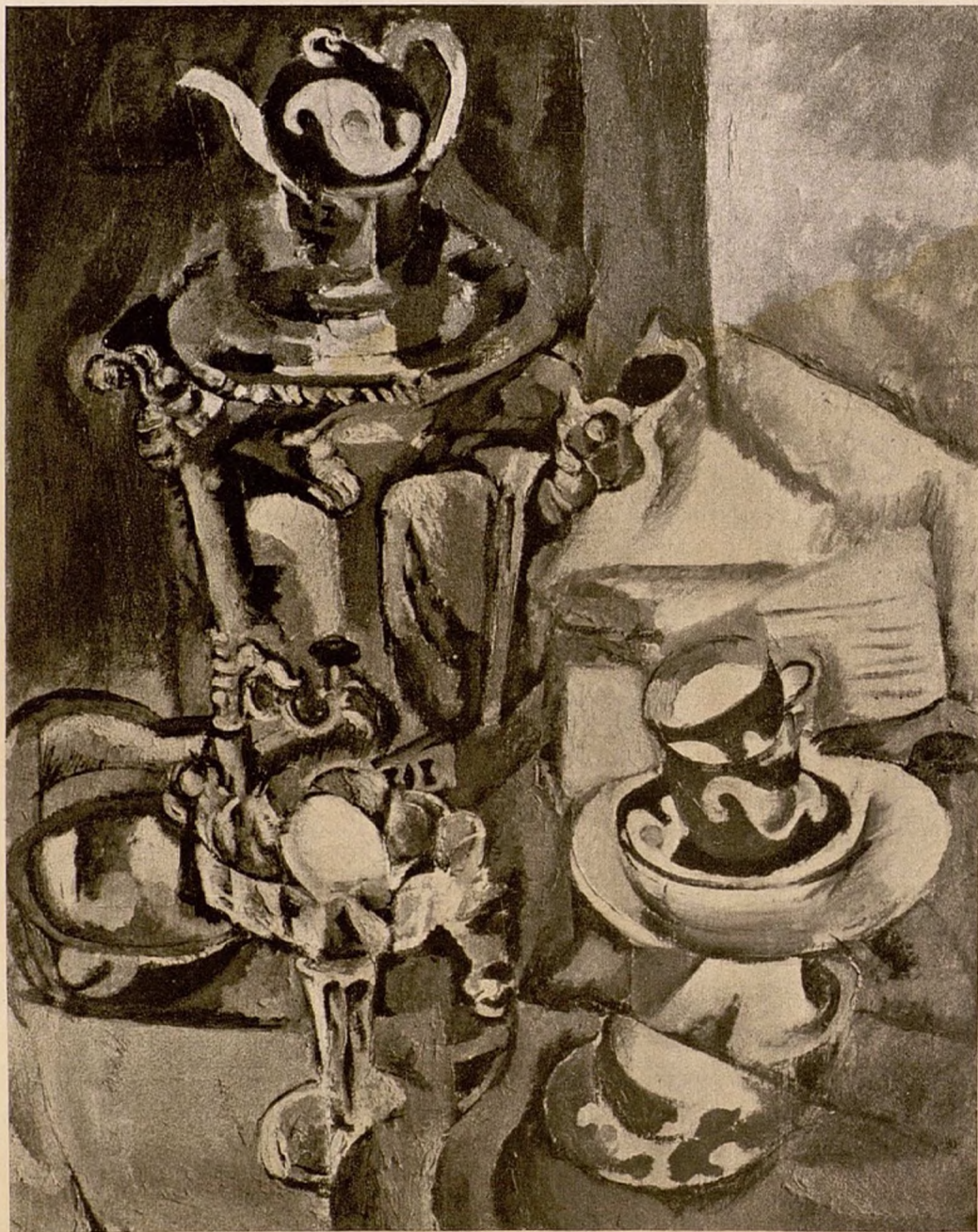


ALLOTT



6  
9-1-6





П. П. Кончаловскій. 'Самоваръ' (масло).  
(Виставка 'Мір Искусства' 1916 г.).

P. Konchalovski. 'Nature morte' (huile).  
(Exposition 'Mir Iskoustva').

## ПО ПОВОДУ ,ВЫСТАВКИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ‘

(Гипсъ, фотографія и лубокъ)

СЕРГІЙ МАКОВСКІЙ



ТО бы ни говорили апологеты ,Міра Искусства‘ о ,всепріятіи‘ этого союза художниковъ, о томъ, что высокая цѣль его выставокъ—объединять таланты безъ различія направленій, — не надо быть придирой или недоброжелателемъ ,Міра Искусства‘, чтобы увидѣть слѣдующее: на нашихъ глазахъ пути передовой живописи разошлись, какъ двѣ линіи подъ острымъ угломъ, и на одномъ пути оказались всѣ баловни изысканнаго вкуса, недавніе борцы за культуру живописи противъ академіи и передвижничества, а на другомъ—бунтари какъ разъ противъ этого ,вкуса‘, противъ культурнаго аристократизма, во имя новой изобразительной правды, столь же далекой отъ эстетской ,прелести‘, какъ и отъ ,красоты‘ академіи и отъ ,натуры‘ передвижниковъ. Если на выставкахъ ,Мірѣ Искусства‘ участвуютъ Илья Машковъ рядомъ съ Сомовымъ, Кончаловскій рядомъ съ Билибинимъ, Бруни рядомъ съ Бразомъ и т. д., то это только доказываетъ неспаянность нынѣшняго поколѣнія бунтарей. Для своего объединенія, послѣдовательнаго и прочнаго, имъ не достаетъ рѣшимости, удачи и взаимнаго безпристрастія, не достаетъ, можетъ быть, и яснаго разумѣнія тѣхъ общихъ цѣлей, ради которыхъ надлежало бы сплотиться. Упомянутое расхожденіе путей отъ этого нисколько не меньше. Тутъ два искусствопониманія, два способа видѣть, двѣ непримиримыя психологіи творчества<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Конечно, критикъ (любитель искусства, коллекціонеръ-эклектикъ) можетъ примирить все, что угодно, лишь было бы талантливо: Фидія и готтентотскій идолъ, Энгра и кустарнаго пѣтушка, тѣмъ болѣе—Рембрандта и Рафаеля, или хотя бы Александра Бенуа и... Пикассо. Но художникъ-творецъ! Если бы Рембрандтъ и Рафаель жили одновременно, развѣ могли бы они не ,бунтовать‘ другъ противъ друга? Развѣ для живописца—видѣть не значить исповѣдывать иѣкую вѣру, хотя бы и полусознательно? Бенуа-живописецъ, авторъ ,Крымскихъ этюдовъ‘ (на декабрьской выставкѣ ,Мірѣ Искусства‘), не можетъ мириться съ картинами Пикассо ,послѣдней манеры‘. Это противостоитъ естеству. Или онъ долженъ ненавидѣть свои собственные произведенія? Я хочу сказать, что коллекціонерство и критическое ,всепріятіе‘ сами по себѣ ничего не доказываютъ. Творческая рознь—дѣйственное начало искусства. Критикъ и любитель-эклектикъ могутъ чувствовать красоту по разному и даже одинаково любоваться картинами Бенуа и Пикассо. Но художественный союзъ—не общество любителей, а творческій организмъ. Замѣчаніе къ спору А. Бенуа съ А. Гидови—о Рембрандтѣ и ,Мірѣ Искусства‘ (см. ,Аполлонъ‘ №№ 4—5, стр. 91).

Обратно тому, что наблюдается у выразителей мѣръ-искусничества (я имѣю въ виду пренебреженіе живописной фактурой), въ творчествѣ „молодыхъ“ явно преобладаетъ принципъ чистой живописи, даже болѣе того—какая то воинствующая живописная ярость, глубоко чуждая, по существу, утонченному ретроспективизму и графикоманіи старшаго поколѣнія. Не отсюда ли, отчасти, всѣ крайности новаго направленія, вплоть до колористическаго грубіанства, до легкомысленнаго калѣченія формъ, до кустарныхъ „опрощеній“, отъ которыхъ дѣйствительно недалеко и до малярной вывѣски?

Этимъ буйнымъ утвержденіемъ живописнаго ремесла заинтересовывала, прежде всего, и послѣдняя петроградская выставка весенняго сезона, названная устроительницей (г-жей Добычиной) не совсѣмъ вразумительно—„Выставкой современной русской живописи“<sup>1</sup>. Несмотря на то, что нѣкоторые участники ея выступаютъ одновременно и въ „Мѣрѣ Искусства“ и даже въ „Союзѣ“ (напримѣръ, Машковъ), какое здѣсь единодушіе въ „бунтѣ“! У мѣръ-искусниковъ была изысканность, была нарядность, была графика, была стилизованная линія,—да будетъ же сила, неприкрашенная суть, устойчивая форма безъ намека на стильный завитокъ, безъ уклона къ соблазнамъ „старинки“! У мѣръ-искусниковъ было индивидуалистическое исканіе гаммы, зыбкихъ оттѣнковъ, композиціонной вычурности,—да будетъ же искусство обобщающей формулой, какимъ то сверхличнымъ анализомъ природы, сведеніемъ живописныхъ задачъ къ закрѣпленію, грубой кистью на грубомъ холстѣ, красочныхъ объемовъ—кусковъ-сущностей трехмѣрнаго міра. Прочь румяна, улыбки, шалости, пестрота музейныхъ воспоминаній, прочь порхающая кисть и отточенный карандашъ вмѣстѣ съ прабабушкинымъ чепчикомъ и бисернымъ ретикюлемъ! Живопись да будетъ неблаговоспитанной, не оглядывающейся назадъ, демократичной, шершавой, варварской, словно вырубленной топоромъ въ масляномъ „тѣстѣ“...

Такова, думается мнѣ, психологическая подкладка этой новой живописи (въ частности—русской), развившейся подъ прямымъ вліяніемъ Сезанна, Матисса, Пикассо. Характерно въ ней—на начало сознательнаго огрубѣнія, упрощенной силы, лапидарности (по принятому уже термину—асоціація съ „каменнымъ вѣткомъ“), какъ реакція противъ эстетства, съ одной стороны, и съ другой—какъ выводъ изъ формальныхъ исканій, порожденныхъ импресіонизмомъ<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Я говорю, конечно, не о всѣхъ и даже не о большинствѣ экспонентовъ; многіе были привлечены безъ всякихъ художественныхъ основаній,—но это не нарушило общаго впечатлѣнія.

<sup>2</sup> Импресіонизмъ—явленіе сложное, и пѣтъ почти возможности привести развитія его къ общему знаменателю. Наиболѣе устойчивый признакъ, пожагуи (отъ Мане и Дега до русскихъ эпигоновъ нашихъ дней), это—солнечная краска, воздушная гамма, и въ связи съ нею—недоказанность формы. Отсюда и гоненіе на черноту, и всѣ теоріи разложенія спектра. Увлеченіе постъ-импресіонистовъ сажей, чернымъ контуромъ, знаменуетъ исходную точку для послѣдующаго развитія. Въ то время какъ импресіонисты, растворяя рисунокъ въ трепетахъ свѣта и дѣлта, „прячуть конды нитокъ“, преемники Сезанна показываютъ ихъ, выдвигая наружу какъ бы самый скелетъ формы.



П. П. Кончаловский. Хлеб на синем' (масло).  
(„Выставка современной русской живописи“ —  
1916 г.).

P. Konchalovski. 'Pains sur fond bleu'  
(huile). („Exposition de peinture russe  
moderne“).



П. П. Кончаловский. «Поднос» (масло). (Выставка современной русской живописи — 1916 г.).

P. Konchalovskiy. «Le plateau» (huile). (Exposition de peinture russe moderne).

Это начало, у котораго несомнѣнно глубокіе корни въ демократической и даже демагогической современности,—начало общаго, такъ сказать, международнаго порядка; во всѣхъ странахъ, подъ натискомъ гениальнаго революціонерства французовъ, наблюдается тотъ же своеобразный живописный ‚максимализмъ‘. Но для насъ, русскихъ, особенно любопытны въ отечественномъ постъ-импрессионизмѣ (еще неокрѣпшемъ, сыромъ и въ значительной мѣрѣ ученическомъ) признаки мѣстнаго и національнаго происхожденія, признаки, обнаруживающіе вліяніе на живописца и пройденной въ юношескіе годы школы, и нашей художественной культуры вообще, и всей стихіи народной жизни. Разобраться въ этихъ признакахъ, опредѣлить ихъ природу, выяснить съ возможнымъ безпристрастіемъ причины эстетической несостоятельности столь многаго у нашихъ ‚молодыхъ‘—не для того, чтобы бесплодно сокрушаться или же все оправдывать ‚во имя таланта‘, но чтобы приблизить зрителя къ новаторскимъ злобамъ дня и, кстати, можетъ быть предостеречь иныхъ новаторовъ отъ излишней злободневности,—кажется мнѣ задачей существенно важной.

Настало время поставить точки на і. Наша публика не понимаетъ современныхъ дерзостей кисти, настолько не понимаетъ, что и возмущаться перестаетъ; публика просто отказывается... смотрѣть (Выставку современной русской живописи‘ постигло менѣе 1000 человекъ). А сами дерзкіе, развѣ они отдають себѣ ясный отчетъ не въ новыхъ теоріяхъ,—теоріи наиболѣе легкое въ искусствѣ,—но въ собственныхъ достиженіяхъ? Развѣ они понимаютъ? Я думаю, что если бы понимали, то не случались бы тѣ недоразумѣнія (не нахожу другого слова), которыя обидно портятъ работы даже даровитѣйшихъ между ними...

Какъ бы то ни было, признаки нашего постъ-импрессионизма—хотя, увы, большею частью и отрицательные—даютъ ему свое, живое и простое выраженіе, свой, иногда по мужицки красочный, иногда по интеллигентски неряшливый обликъ. Это обстоятельство и привело меня къ нѣскольکو неожиданному подзаголовку настоящей статьи...

Гипсомъ я называю всю систему школьнаго и, въ частности, академическаго усвоенія рисунка. Какъ извѣстно, система эта отличается особой устойчивостью, и вліяніе ея на судьбы искусства поистинѣ безмѣрно. Рисованіе съ гипсовъ, и не только у насъ, справедливо почитается одною изъ основъ воспитанія художника въ принципахъ ‚правильной‘ формы, т. е. формы, усвоенной не столько глазомъ, непосредственнымъ чувствомъ объема, сколько разсудочнымъ навыкомъ. Возлюбленный академіями Европы еще со времени Ренессанса ‚гипсовый рисунокъ‘ по античнымъ образцамъ сдѣлался колыбелью изобразительныхъ пріемовъ на долгіе вѣка. Въ Россіи, столь провинціальной по части художественнаго просвѣщенія, вѣра въ него почти непрерываема до сихъ поръ, и нигдѣ, поэтому, не



бываетъ драматичѣе положеніе художника, если онъ хочетъ вырваться изъ тисковъ школьной рутины. Классическій гипсъ крѣпко забить въ глаза, въ руку, въ голову; весь творческій аппаратъ покорствуеъ его внушеніямъ; форма не воспринимается свободно, индивидуально, вдохновенно, а невольно подчиняется предвзятымъ схемамъ... И нужны нечеловѣческія усилія, чтобы разорвать эти постылыя цѣпи. Драма Врубеля (навѣрное), а можетъ быть и драма Сѣрова (и сколькоихъ еще мучениковъ формы!), объясняется именно борьбой со школьнымъ воспитаніемъ глаза и со всѣми его психическими послѣдствіями для художника.

Врубель и Сѣровъ... Ими владѣла ,правильная' форма, а они хотѣли формы гениальной, насыщенной творческимъ духомъ и творческой кровью! Врубель думалъ найти рѣшеніе въ узорномъ фантазмѣ и въ патетическихъ искаженіяхъ анатоміи. Сѣровъ упорно и послѣдовательно добивался стильной линіи, синтетическаго контура и умеръ, не достигнувъ цѣли. На стилизаціи какъ будто успокоилось большинство художниковъ ,Міра Искусства', но и въ ихъ исканіяхъ и превращеніяхъ—развѣ не та же неудовлетворенность?

Дѣло тутъ не въ самомъ гипсѣ, конечно, а въ несоотвѣтствіи новаго искусство-пониманія тому ,способу видѣть', который прививается школьной выучкой. Ибо что такое художественная форма, какъ не ,способъ видѣть', какъ не методъ изображенія, какъ не языкъ, на которомъ художникъ выражаетъ свое воспріятіе природы?

То гипсовое рисованіе, что положено въ основу нашего художественнаго ремесла, естественно продолжается и въ рисунокѣ съ натуры. Натура втискивается въ тѣ же разсудочныя схемы. Не говоря уже о формахъ человѣческаго тѣла (которое художникъ пріучается видѣть ,черезъ' гипсовыхъ Дискоболовъ и Лаокооновъ), всякій предметъ, будь то чашка, блюдо съ фруктами или стулъ, запечатлѣвается мозгомъ въ нѣкоемъ отвлеченіи, по указкѣ мертвыхъ правилъ. Иначе сказать, по гипсу, съ чужихъ словъ о формѣ, да еще полувиятныхъ (ибо греки чувствовали форму, конечно, не такъ, какъ позднѣйшіе формовщики Лаокооновъ, и художественный языкъ грековъ, стертый вѣками, для насъ—великая тайна), создается условный ,способъ видѣть', условная концепція пространственныхъ отношеній.

Разумѣется, эта концепція не оставалась въ теченіе вѣковъ неизмѣнной, несмотря на незыблемость школьныхъ канонівъ; но важно то, что эти каноны задерживали свободный ростъ европейскаго искусства, особенно—въ XIX вѣкѣ, послѣ расцвѣта музейной эстетики и утраты демократическими художниками Имперіи того вдохновеннаго чувства красоты, которое у великихъ мастеровъ всегда побуждало тиранію канона (вѣдь иначе не было бы ни Рембрандта, ни Греко, ни Ватто, ни Шардена!). Но именно этотъ вѣкъ, шагнувшій такъ быстро впередъ въ новую культуру, открывшій столько историческихъ далей, впервые узнавшій гениальныя цивилизаціи Востока, долженъ былъ остро ощутить исчерпанность академической формы.



И. И. Машковъ. Групповой портретъ (масло). („Выставка современной русской живописи“—1916 г.).

E. Machkoff. Portrait de femmes (huile). („Exposition de peinture moderne russe“).



И. И. Машков. Автопортретъ (масло). (Выставка современной русской живописи—1916 г.).

E. Machkoff. Portrait de l'artiste (huile). (Exposition de peinture moderne russe).

Какъ извѣстно, это случилось въ 70-е годы. Отъ художественной статики, взлѣбленной академіями, живопись потянуло къ динамикѣ, къ измѣнчивой правдѣ непосредственнаго впечатлѣнія... Возникъ импрессионизмъ.

Я упомянулъ уже о томъ, что самой устойчивой чертой импрессионизма является солнечная краска, но все же его главное завоеваніе—новая концепція формы, динамизмъ изображенія, освобожденіе рисунка отъ пресловутой школьной правильности<sup>1</sup>. Рисованіе съ натуры приобрѣло новый смыслъ. Вольности контура, допускавшіяся прежде лишь въ качествѣ альбомныхъ памятокъ, стали для художниковъ живымъ нервомъ формы; пространственныя отношенія, измѣрившіяся умственнымъ циркулемъ, сдѣлались частью зрительнаго впечатлѣнія... Тутъ—несомнѣнная связь между импрессионизмомъ и прежними великими реалистами, между Мане и Веласкесомъ, между Сезанномъ, Курбе и голландцами, между импрессионизмомъ и такъ называемой романтической школой, во главѣ съ дивнымъ Делакруа... Эти сопоставленія, которыя можно бы продолжить на много строкъ, говорятъ о чемъ то большемъ, чѣмъ живописная преемственность, о поразительномъ сходствѣ методовъ у жрецовъ ,правды' и у жрецовъ ,впечатлѣнія'.

Слѣдовательно: форма по впечатлѣнію. Этотъ боевой кличъ вдохновлялъ нѣсколько поколѣній на борьбу съ ,гипсомъ', да и въ наши дни знамя импрессионизма, хоть обветшавшее, все еще развѣвается въ передовомъ лагерѣ искусства. Но въ самомъ словѣ заключались опасности. ,Форма по впечатлѣнію'—какой поводъ для произвола, для соблазнительныхъ ересей, для самыхъ обманчивыхъ экспериментовъ! Гдѣ мѣрило доброкачественности впечатлѣнія? Гдѣ грань между тѣмъ, что можно и чего нельзя? Дѣйствительно, почти съ первыхъ же шаговъ своихъ импрессионизмъ раскололся на множество толковъ, между собою враждующихъ, противорѣчащихъ другъ другу, выдвигающихъ все новые и новые лозунги, опережающихъ все стремительнѣе пониманіе и вкусы непосвященной толпы. Ученіе

<sup>1</sup> Мнѣ вспоминается шумѣвшій въ свое время споръ Рѣпина съ ,Міромъ Искусства' и наивное утвержденіе маститаго передвижника, что въ ,Блудномъ сынѣ' Рембрандта ,слѣдокъ' нарисованъ ,неправильно'... Питомцы академіи рѣпинской складки никакъ не могутъ признать, даже за геніемъ, права отступать отъ капопичной формы во имя изобразительной силы. Импрессионизмъ, возведеніемъ этого права въ принципъ, только узаконилъ по своему завѣтъ великихъ мастеровъ прошлаго. Отмѣтимъ кстати, что эта сторона импрессионизма никогда не была достаточно оцѣнена русскими художниками; въ увлеченіи красочными новшествами, они пренебрегли рисункомъ и, такъ сказать, ,консервировали' старые академическіе навыки. Въ этомъ убѣждаешься при сравненіи французскихъ импрессионистовъ какъ съ первыми ихъ послѣдователями въ Россіи (К. Маковскимъ, Н. Ге, Куинджи, чьи пейзажи 80-хъ годовъ напоминаютъ раннихъ Моне и Ренуаровъ), такъ и съ нашими современниками—К. Коровинымъ, Головинымъ, Грабаремъ и другими plein-air'истами изъ ,Союза русскихъ художниковъ'.

о художественномъ индивидуализмѣ, о самодержавіи таланта въ всякихъ ограниченій школы и традиціи, явилось прямымъ слѣдствіемъ создаваемаго положенія. Право художника на индивидуальность творчества никогда не отрицалось, но индивидуализмъ конца XIX вѣка какъ бы узаконялъ анархію...

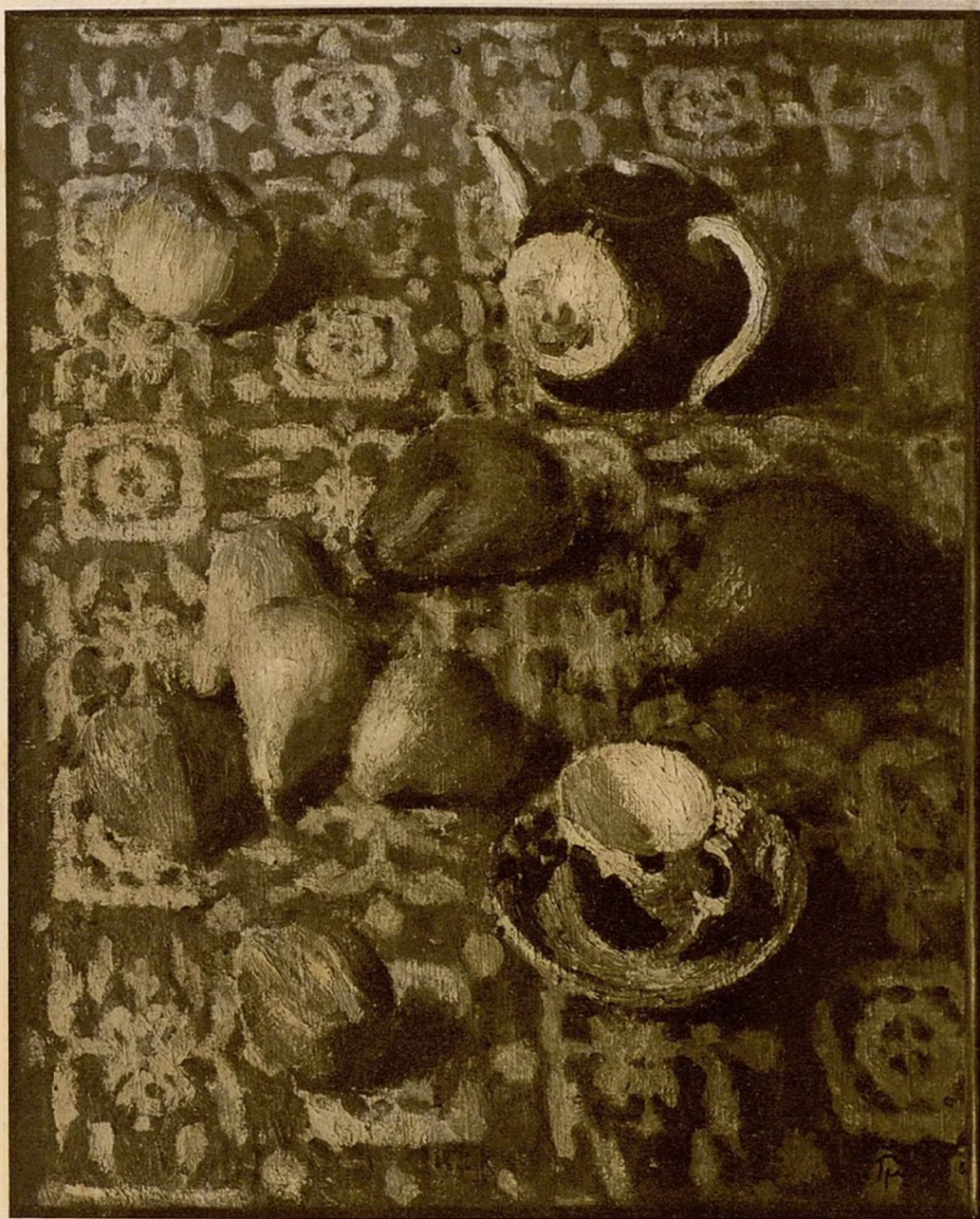
Въ тревогѣ этой анархіи искусство обрѣтается и по сіе время. Нетрудно, однако, пристально вглядываясь въ нее, увидѣть то главное направленіе, въ какомъ совершается эволюція формы. Называя это направленіе постъ-импрессионизмомъ,<sup>1</sup> я на мѣренно избѣгаю болѣе детальныхъ ,измовъ', вродѣ ,кубизма', напримѣръ,—это лишь временные этапы на пути.

Миняя подробности, можно сказать, что весь постъ-импрессионизмъ устремленъ къ обнаруженію полноцѣнной, самодовлѣющей формы, формы независимой отъ воздуха и солнца, отъ преходящихъ трепетовъ вещества: формы-объема, формы-матеріала, формы-силы. Отъ динамики живописнаго впечатлѣнія—къ живописной статикѣ *sui generis*.<sup>2</sup> Все дальнѣйшее—только выводъ. Соответственныя измѣненія живописныхъ приемовъ, фактуры, красокъ, композиціи—слѣдствіе новаго отношенія къ формѣ; они не представляютъ ничего менѣе понятнаго, чѣмъ открытыя въ свое время импрессионизмомъ *plein air*, зеленые отсвѣты на тѣлахъ, ускользящія очертанія предметовъ и т. д.

Послѣ долгаго періода этюдовъ на воздухѣ и этюдности въ картинахъ, художникъ вернулся въ мастерскую и окружилъ себя ,натюрмортами', наиболѣе постоянной, прочной ,природой', ,мертвой природой' брошенныхъ на блюда и скатерти плодовъ, четко выгнутыхъ музыкальныхъ инструментовъ, тяжелыхъ изломанныхъ тканей. Замкнувшись въ своей лабораторіи, онъ подошелъ вплотную къ геометріи объемовъ и къ упругостямъ вещества. Онъ околдовался ими. Все остальное показалось ему ненужнымъ, постороннимъ—литературой, психологіей, а не живописью; и въ пейзажахъ, и въ лицѣ человека, и въ его наготѣ онъ увидѣлъ ту же ,мертвую природу', взаимодействіе окрашенныхъ трехмѣрностей—и только. Онъ сосредоточился на новомъ воспріятіи пространства. Воодушевленный культomъ самодовлѣющей формы, онъ отвергъ законы перспективы и обратилъ композицію въ опыты объемныхъ равновѣсій. Онъ научился смотрѣть на предметы съ разныхъ точекъ зрѣнія; онъ распласталъ ихъ и вывернулъ на изнанку; онъ разрѣзалъ ихъ на куски и на поверхности... И неудивительно, что, вступивъ на этотъ путь, онъ

<sup>1</sup> Употреблявшійся мною прежде для характеристики новѣйшей живописи терминъ ,деформизма'—неудобенъ, такъ какъ предполагаетъ существованіе нормальной художественной формы, что, конечно, невѣрно.

<sup>2</sup> Было бы, тѣмъ не менѣе, ошибкой видѣть въ указанномъ процессѣ какую то реакцію, какое то возвращеніе къ до-импрессионистской статикѣ. Будучи необходимымъ промежуточнымъ звеномъ въ цѣпи формальныхъ исканій, импрессионизмъ, какъ форма, здѣсь не отрицается, а только завершается. Между тѣмъ ,гипсъ' и академическую натуру отдѣляетъ отъ новѣйшихъ исканій глубокая пропасть.



И. Э. Грабарь. 'Голубая скатерть' (масло).  
(Выставка 'Миръ Искусства' 1916 г.).

I. Grabar. 'La nappe bleue' (huile). (Exposition  
'Mir Iskousstva').



И. И. Машковъ, 'Natures mortes' (масло).  
(Выставка 'Миръ Искусства' 1946 г.).

E. Machhoff, 'Natures mortes' (huile).  
(Exposition 'Mir Iskoustwa').

сталъ глашатаемъ живописной грубости и примитивизма. Когда желашь добраться до костяка формы, не приходится думать о пудрѣ и румянахъ; когда воздухъ и солнце перестаютъ быть мерцающей преградой для глаза, полутонъ теряетъ смыслъ, и краска обрѣтаетъ предѣльную напряженность, и терпкая чернота тѣней и контуровъ подымаетъ цвѣтовую звучность ‚лапидарнаго‘ масла.. И снова выдвинулись задачи композиціи, заброшенные, было, импрессионистами, — вѣрнѣе, задачи построения картины, какъ живописнаго равновѣсія объемовъ и плотностей.. Но здѣсь я позволю себѣ маленькое отступленіе.

Импрессионисты, конечно, не могли обойтись безъ композиціи и даже заимствовали отчасти игру силуетныхъ сочетаній у японцевъ; но это было лишь поверхностнымъ эстетизмомъ и почти не нарушало этюднаго характера живописи.<sup>1</sup> Вообще этюдность (эмпирической ‚культъ мгновенія‘, запечатлѣніе сырыхъ кусковъ природы) была одной изъ опасностей на пути импрессионизма, которую не слѣдуетъ преуменьшать, отдавая должное великимъ французамъ второй половины XIX вѣка. Не форма сама по себѣ, хотя бы и динамически недосказанная, а форма, такъ сказать, схваченная на лету, какъ случайная вспышка зрительнаго явленія, приблизила—horribile dictu—художественное впечатлѣніе къ фотографическому снимку. Какъ разъ въ ту пору (восьмидесятые годы) быстро совершенствовались способы моментальной фотографіи. Простые смертные получили возможность путешествовать съ аппаратомъ и снимать деревенскіе и уличныя виды. Моментальный снимокъ открылъ намъ много недоступнаго нашему глазу, ‚исправилъ‘ вѣковыя неточности человѣческаго зрѣнія (взять хотя бы движеніе ногъ у скачущей лошади), облегчилъ запоминаніе подробностей природы, и это явилось серьезнымъ соблазномъ для искусства ‚впечатлѣній‘ и ‚мгновенностей‘. Многие художники стали видѣть, если не эти подробности, то цѣлое—глазами фотографіи; эмпирической натурализмъ получилъ опору въ объективѣ; вырѣзокъ реальности, безъ начала и конца, съ боковыми фигурами, перерѣзанными пополамъ, сдѣлался своего рода стилемъ изображенія. Но главное, можетъ быть, все таки во внутреннѣйшихъ фотографической перспективѣ. Подъ вліяніемъ фотографіи живописцы стали по иному воспринимать пространство, и въ итогѣ картины ихъ—пейзажъ, intérieur, жанръ—какъ бы подчинились механической эмпирикѣ.<sup>2</sup> Сама форма при этомъ измельчала и распылилась.

<sup>1</sup> Это уже поняли нео-импрессионисты, требовавшіе ‚архитектурности‘ отъ композиціи (Синьякъ).

<sup>2</sup> Помню, меня это поразило на посмертной выставкѣ одного изъ гениальнѣйшихъ импрессионистовъ Франціи—Ванъ-Гога. Сочетаніе острой фантазіи, всей радуги красокъ, всей воли буйнаго мастера, любви фламандца къ неодушевленнымъ и ‚японской‘ любви къ неожиданнымъ деталямъ—и эта невольная покорность передъ ‚моментомъ‘ и горбатой перспективой!



Къ слову сказать, въ оцѣнкѣ импрессионистской формы, повидимому, я расхожусь съ авторомъ статьи о рисункахъ нѣсколькихъ ‚молодыхъ‘ (въ весенней книжкѣ ‚Аполлона‘), Н. Пунинимъ. Говоря объ изжитости импрессионизма, о торжествѣ сезанновской матеріальности, ‚объ очищеніи творческой воли въ искусствѣ черезъ великую пронизательность, и мощь, и ясность Пикассо‘, Н. Пунинъ сближаетъ между собою, какъ выразителей новаго пониманія рисунка, рядъ художниковъ, на мой взглядъ, имѣющихъ между собою мало общаго.

Наблюденія Н. Пунина мѣтки и красивы, но обобщенія его грѣшатъ произвольностью и противорѣчіями. Такъ, очень зыбки основанія, побуждающія автора противупологать импрессионизму рисунки Митурича, искусствомъ котораго я восхищаюсь не меньше, чѣмъ Пунинъ. Онъ говоритъ: ‚Форма показана линіей, направленіемъ, качество матеріала—мазкомъ. При этомъ Митуричъ не настаиваетъ на качественной характерности, еще меньше на объемѣ; для него форма виѣ этихъ тяготящихъ свойствъ; онъ больше чувствуетъ, меньше мыслить, но всегда видитъ‘. Совершенно вѣрно, но вѣдь это и есть импрессионизмъ! Правда, Пунинъ пытается провести тонкую грань между ‚случайностью‘ импрессионистскаго впечатлѣнія и образомъ ‚непрерывно мѣняющейся сущности‘, но тутъ же опровергаетъ себя: вѣрное чутье подсказываетъ ему, что любовь Митурича къ пейзажу ‚сообщаетъ многимъ его работамъ извѣстную временность и случайность‘, что ‚ему трудно подойти къ чистой формѣ‘ и т. д. <sup>1</sup> Я понимаю, что Пунину нужна эта паутина тонкостей, для того чтобы какъ нибудь приблизить Митурича къ творчеству другихъ талантливыхъ его товарищей по выставкѣ—Тырсы и Бруни, но въ дѣйствительности Митуричъ-рисовальщикъ остается импрессионистомъ, близкимъ Дега, Форену; форма его никакъ не соприкасается съ ‚материализмомъ‘ Сезанна или Пикассо, а тѣмъ болѣе съ ‚вещностью‘ ихъ продолжателей футуристическаго толка. Его рисунокъ, характерно-плоскостной, закрѣпляетъ на бумагѣ какъ бы измѣчивыя оболочки формы—можетъ быть и не случайныя мгновѣнности и мимолетности живописнаго впечатлѣнія (вѣдь это только одна, и не главная, сторона импрессионизма!), по все же—динамику, а не статику природы. Тутъ вся разница между ‚реальностью, какъ становленіемъ,‘ и ‚выраженіемъ абсолютной формы,‘—понятіями, которыя Пунинъ произвольно отождествляетъ.

Рисунки Тырсы несомнѣнно ближе къ новымъ формуламъ, и въ этомъ ихъ глубокое отличіе отъ рисунковъ Митурича. Связываетъ ихъ только общее стремленіе къ чистотѣ изобразительныхъ средствъ и культурность художественнаго мышленія. Что касается Бруни, то пока трудно что либо сказать о его формѣ. Свообразный матеріализмъ его живописи (напримѣръ, картина ‚Радуга‘) и сухая абстрактность его карандашныхъ набросковъ (рисунокъ ‚Елки‘) столь противоположны другъ другу по

<sup>1</sup> ‚Аполлонъ‘, №№ 4—5, стр. 8—11.

эстетическому намбрению, что нбтъ рбшительно никакой возможности найти равнодбйствующую его творчества.

Композиціонныя задачи постъ-импрессионизма вытекають изъ существа новаго отношенія къ формб. Если ‚гипсовая‘ форма порождаетъ, въ идеалб своемъ, академическую композицію, т. е. пластичную (можно сказать—театральную) уравновбшенность частей картины—плановъ, группъ, движеній, позъ, архитектурныхъ и пейзажныхъ массъ, то и новая форма, ушедшая отъ импрессионистской поверхностности и динамики, вызываетъ рядъ требованій композиціоннаго характера (хотя и въ нбсколько другомъ смыслб этого слова). То, что я называю живопис-



И. Э. Грабарь. ‚Красная скатерть‘ (масло).  
(Выставка ‚Миръ Искусства‘ 1916 г.).

I. Grabar. ‚La nappe rouge‘ (huile).  
(Exposition ‚Mir Iskousstva‘).

нымъ равновѣсіемъ объемовъ и плотностей, обусловлено перемѣщеніемъ вниманія художника съ поверхности предметовъ какъ бы внутрь, въ тайную сущность ихъ. Недаромъ ‚яблоки‘ Сезанна кто то назвалъ ‚метафизическими‘. При такомъ созерцательномъ углубленіи въ природу, внутреннею мыслится и связь между предметами; они размѣщаются на холстѣ не по капризу случая или вкуса, а въ силу какихъ то взаимныхъ тяготѣній массъ, угаданныхъ чутьемъ художника. Это своего рода ясновидѣніе, логически недоказуемое (но что доказуемо въ искусствѣ?), привело, тѣмъ не менѣе, къ ряду чисто-разсудочныхъ построений и къ формальнымъ отвлеченностямъ, чрезвычайно осложнившимъ и безъ того сложныя намѣренія современнаго новшества. Я имѣю въ виду—кубизмъ, синхроматизмъ, лучизмъ и другія разновидности постъ-импрессионизма.

Сама по себѣ эта сложность подходовъ къ формѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, это огрубѣніе и упрощеніе пріемовъ живописи (Н. Гончарова, напримѣръ, утверждала, что ей какъ то довелось написать нѣсколько десятковъ картинъ въ одинъ мѣсяць)—какой показательный симптомъ! Впрочемъ, опять таки—въ особенности для русской школы. Наши ‚молодые‘, въ создавшихся условіяхъ безудержнаго порыва ‚впередъ‘, какъ будто спѣшатъ перегнать самихъ себя, лишь бы не показаться отсталыми... И вотъ уже тѣсно имъ въ границахъ живописи, какъ таковой. Подъ влияніемъ футуризма, съ его теоріями ‚проницаемости предметовъ‘, ‚четвертаго измѣренія‘, ‚множественности‘ воспріятія и т. д., они идутъ дальше, за предѣлы красочныхъ объемовъ. Вдохновляясь все болѣе и болѣе своеобразной вивисекціей природы, они приходятъ къ отрицанію цвѣта, къ полному изгнанію изъ живописи живописнаго тона, къ безцвѣтной геометризаци (одинъ изъ періодовъ Пикассо), наконецъ—къ замѣнѣ краски кусками различныхъ матеріаловъ (обрывками газетной и обойной бумаги, кусками дерева, осколками стекла и пр.) и даже самыми вещами (карманные часы, повѣшенные на картину, и вилки, воткнутыя въ холстъ, на нашихъ футуристическихъ выставкахъ—художественныя гримасы того же порядка).

Надо ли говорить, что, дойдя до этой ‚точки‘, т. е. выйдя изъ плоскости холста, художникъ тѣмъ самымъ отказывается отъ живописи *progrgio sensu*, какъ бы признаетъ себя ‚сверхъ-живописцемъ‘, мастеромъ еще небывалыхъ вещныхъ комбинацій. Искусство ли это? Кто знаетъ? Навѣрное—не живопись! <sup>1</sup>

**Н**о парадоксы и контрасты современной живописи поистинѣ необычайны. За послѣднее время среди художниковъ, примыкающихъ къ ‚Міру Искусства‘, опредѣлилось теченіе, знаменующее собою нѣчто какъ разъ обратное футуризму—

<sup>1</sup> Впрочемъ, русскій футуристъ Татлина такъ и называетъ свои произведенія изъ раскрашенной жести, проволоки и веревокъ ‚рельефами‘ и ‚коптръ-рельефами‘. Мнѣ нравится эта прямолинейность Татлина. Дай Богъ ему создать еще одну музу на новомъ футуристическомъ Олимпѣ. Только врядъ ли онъ создатель музъ.



А. Е. Яковлев. 'Рыбак' (Малорка) (темпера).  
(Выставка 'Миръ Искусства' 1916 г.).

A. Iakovleff. 'Le pêcheur' (détrempe).  
(Exposition 'Mir Iskoustva').



А. Е. Яковлевъ. Портретъ мексиканскаго художника Роберта Монтегнро (темпера). (Виставка 'Миръ Искусства' 1916 г.).  
A. Iakov'efj. Portrait du peintre mexicain Roberto Montenegro (détrempe). (Exposition 'Mir Iskousstva').

новое и яркое возрождение академической формы! Оно возникло в мастерской профессора Д. П. Кардовскаго и обратило на себя общее внимание благодаря выдающейся даровитости двух блестящих представителей этого течения—Александра Яковлева и Шухаева. На страницах 'Аполлона' неоднократно воспроизводились их сангины и отдавалось должное виртуозности этих мастеров, словно возвращающих нас, наперекоръ всѣмъ мятежнымъ стихіямъ современности, ко днямъ всемогущества академіи. Надо сознаться, послѣ эпохи дилетанства, блужданій и противорѣчивыхъ опытовъ, всѣ мы стосковались по мастерствѣ. Инымъ критикамъ, утомленнымъ головокружительной смѣной 'измовъ', померещился въ творчествѣ Яковлева и Шухаева спасительный поворотъ къ искусству уравновѣшенному и ясному (Игорь Грабарь еще раньше проричалъ эру нео-классики; о томъ же говорилъ Сѣровъ). Словомъ, Яковлевъ и Шухаевъ вызвали большія надежды... Этимъ надеждамъ нельзя отказать и въ теоретическомъ обоснованіи. Искусство дѣйствительно умѣетъ возвращаться 'назадъ', чтобы, прикоснувшись къ прошлому, запастись новыми силами для грядущихъ завоеваній. Приливъ и отливъ—явленіе обычное въ художественной эволюціи. Кто рѣшится сказать, что окончательно изсякли родники воды живой въ искусствѣ классическомъ? И развѣ современной живописи не надлежитъ именно 'вернуться', чтобы не погибнуть?

По моему, ошибочность этого обоснованія заключается въ томъ, что тутъ не принята въ расчетъ, такъ сказать, 'амплитуда' возвратнаго движенія. Возвращаясь къ академіи, возрождая школьный канонъ, мы отступаемъ слишкомъ ужъ недалеко, хотя и въ діаметрально-противоположную сторону. А вчерашній день, и даже позавчерашній, скорѣе недругъ намъ, чѣмъ другъ. Самъ Яковлевъ, повидимому, это чувствуетъ, ибо примѣшиваетъ къ своему творчеству элементы, взятые у самой неканоничной современности. Композиція пейзажа въ его 'Рыбакѣ' явно тяготеетъ къ игрушечности японскихъ какемоно. Скала, на которой стоятъ аргентинскій художникъ Raul Etchevarna, совсѣмъ иконная по формѣ, а складки его одежды, надутыя вѣтромъ, окаменѣли, какъ кристаллы кубистовъ. Рука со смычкомъ у Livio Boni произвольно срѣзана и сломана въ угоду импрессионистской динамикѣ и т. д.

Все это нисколько не умаляетъ достоинства яковлевскихъ произведеній, но подтверждаетъ мысль, что искусство Яковлева не столько спасительный 'возвратъ' живописи, сколько графическій стиль и стилизація... академіи. Вѣдь если Сомовъ стилизуетъ въ духѣ рококо, Добужинскій въ ампирномъ вкусѣ, а Билибинъ во вкусѣ народныхъ лубковъ, то почему бы не процвѣтать и академической стилизаціи? Въ итогѣ—все то же міръ-искусничество, то же эстетство, значительно болѣе виртуозное, но зато куда менѣе острое и прочувствованное, чѣмъ у старшихъ стилистовъ.

Кстати, о стилизмѣ 'Міра Искусства'. Лубокъ, о которомъ я сейчасъ упомянулъ, сыгралъ несомнѣнно большую роль во всемъ творчествѣ этой группы ху-

дожниковъ. Не надо забывать, что журналъ Дягилева началъ свою дѣятельность, настаивая особенно горячо на прелести кустарныхъ вышивокъ и маіоликъ, на значеніи цвѣтистой крестьянской рѣзбы, народныхъ картинокъ и игрушекъ, словомъ—всей сказочно-милой и родной экзотики, всей узорной васнецовско-малютинской берендеевки. Дягилевъ какъ то даже обмолвился (въ статьѣ, посвященной имѣнно ‚Талашкино‘ кн. Тенишевой) о грядущемъ русскомъ народномъ репесаисѣ... Съ тѣхъ поръ увлеченіе Васнецовымъ и Малютинымъ прошло, но игрушка и лубокъ остались и даже завоевали новыя области. Этому помогли и театръ, и книга, и національный инстинктъ...

Что болѣе всего поражаетъ иностранца хотя бы на выставкахъ ‚Миръ Искусства‘, это—пестрота, приличная цвѣтистость красокъ (одинъ французъ сказалъ мнѣ: *votre art est bariolé*). У большинства художниковъ—именно цвѣтистость, а не тонъ, не *valeur*ы. Въ этомъ сказался нашъ ‚востокъ‘. Онъ отразился на всей стилистикѣ ‚Мира Искусства‘—даже на фарфоровыхъ маіонеткахъ Судейкина и на *Louis Quatorze* Александра Бенуа. ‚Востоку‘ не осталось чуждо и новѣйшее художество Запада, отчасти подъ влияніемъ русскаго театра.<sup>1</sup> Недаромъ такъ увлекся Парижъ нашимъ балетомъ и пышноцвѣтными постановками Дягилева. Архаическая пестрота, лубочная яркость—такой же признакъ для современнаго колорита, какъ коричневыя тѣни для живописи шестидесятниковъ и серебристо-голубыя гаммы для импрессионизма восьмидесятыхъ годовъ.

‚Востокъ‘ повліялъ не только на краску, онъ повліялъ на форму, онъ ‚одеревенилъ‘ и ‚окаменилъ‘, если можно такъ сказать, изображеніе; эстетика раскрашенной игрушки, узорнаго пряника и вышитаго платка перешла и на пейзажъ и на человѣческую плоть, всему живому придала черты болѣе или менѣе откровенно выраженной кукольности. ‚Лубкомъ‘ заразилась живопись, и мало по малу стерлись границы, отдѣляющія ее отъ книжной графики, отъ театрального макета или отъ самой безхитростной вывѣски ‚уличныхъ дѣлъ мастера‘. Какъ извѣстно, новаторы изъ ‚Бубноваго валеа‘ и ‚Ослинаго хвоста‘ упорно отстаивали художественную цѣнность именно вывѣски; если не ошибаюсь, даже особая выставка была устроена въ Москвѣ.. Въ смыслѣ ‚огрубленія‘ живописи трудно идти дальше. Въ обоихъ случаяхъ, слѣдовательно, и въ стильномъ изошреніи ‚Мира Искусства‘ и въ лапидарности взбунтовавшихся противъ него постъ-импрессионистовъ, лубокъ сыгралъ замѣтную роль, и прослѣдить ее можно на протяженіи всей эволюціи той новой живописи, которой посвящена настоящая статья.

<sup>1</sup> Я. А. Тугендхольдъ вѣрно отмѣчаетъ: ‚Мертвая природа‘ Матисса похожа на звучные восточныя ковры и персидскіи фаянсы, и причудливыми арабесками кажутся его вазы, фрукты и цвѣты. Отъ наивныхъ *natures mortes* Лебо вѣетъ духомъ старинной игрушки, а фрукты Лота производятъ впечатлѣніе во много разъ увеличенныхъ народныхъ орнаментовъ... (Проблемы и характеристики. Изд. ‚Аполлона‘, 1915, стр. 17).



В. М. Ходасевич. Портрет М. Д. Бьялева  
(масло). («Выставка современной русской  
живописи» — 1916 г.).

V. Khodassévitch. Portrait de M. M. Bétaïeff  
(huile). («Exposition de peinture  
moderne russe»).





В. М. Ходасевичъ. Портретъ В. Ф. Ходасевича  
(масло). (Выставка современной русской  
живописи—1916 г.).

V. Khodassévitch. Portrait de M. V. Khodassévitch  
(huile). (Exposition de peinture moderne  
russe).

Итакъ, русскій постъ-импрессионизмъ прошелъ всѣ стадіи очерченнаго мною процесса (отъ Сезанна—къ Пикассо и къ футуризму), но—тутъ я возвращаюсь къ моему исходному замѣчанію—прошелъ съ чисто-русской посильностью, по ученически небрежно и, главное, не чувствуя подъ собою твердой почвы. Во Франціи, какъ мы знаемъ, постъ-импрессионизмъ органически выросъ изъ предыдущихъ завоеваній. Огромнымъ усиленіемъ, неутомимымъ трудомъ, преемственнымъ наращеніемъ опыта, въ воздухѣ, насыщенномъ профессиональной культурой и художественнымъ гениемъ, создавались, подъ эгидой большихъ мастеровъ, тѣ новыя живописныя цѣнности, которыя становились впоследствии ходячей монетой въ остальной Европѣ. Ничего подобнаго у насъ. Среди сотни художниковъ—ни одного мастера, все подмастерья, впечатлительные самородки-дилетанты, попавшіе въ Парижъ учениками Академіи Художествъ или Школы живописи и ваганія и вернувшіеся оттуда черезъ нѣсколько лѣтъ, а то и раньше, Сезаннами и Матиссами. Но многіе и не попадали въ Парижъ: у кого же было имъ учиться или, върнѣе, переучиваться? Единственная школа, процвѣтающая у насъ до сихъ поръ, повторяю, все тотъ же гипсъ, все тотъ же рѣпинскій ‚слѣдокъ‘. Старшее поколѣніе художниковъ? Но кто изъ этого поколѣнія обнаружилъ подлинное пониманіе живой формы? Старшее поколѣніе увлеклось стилями, подраженіемъ восемнадцатому вѣку, театромъ, декоративными приключеніями или же продолжало традицію передвижническаго пейзажа и портрета (отказавшись отъ передвижническаго анекдота), воспринявъ отъ импрессионизма всего кое какіе красочные рецепты. Почти никакихъ касаній у этого искусства ни къ Сезанну, ни къ Пикассо, ни вообще къ формальнымъ открытіямъ, конечно, нѣтъ.

Надо ли удивляться, что въ Россіи постъ-импрессионизмъ приобрѣлъ оттѣнокъ скороспѣлости, перяшества, провинціализма, сугубой кружковщины и нѣсколько смѣшного озорства? Одни названія выставокъ чего стоятъ: ‚Бубновый Валетъ‘, ‚Ослиный Хвостъ‘, ‚Трамвай В‘ и т. д. Паличность живого таланта на этихъ выставкахъ, какъ извѣстно, не отрицалась даже во враждебныхъ имъ лагеряхъ; доказательство тому—систематическое привлеченіе въ экспоненты ‚Міра Искусства‘ наиболѣе видныхъ представителей новаго теченія: Гончаровой, Ларионова, Машкова, Кончаловскаго и др. Но помимо таланта, и даже большого таланта (хотя бы у названныхъ живописцевъ), въ творествѣ ихъ—великая путаница художественныхъ методовъ и, потому, великій соблазнъ для непосвященныхъ.

Нынѣшняя ‚Выставка современной русской живописи‘, устроенная г-жей Добычиной, подтверждаетъ это въ полной мѣрѣ. Въ рядѣ выставленныхъ работъ прежде всего бросается въ глаза незрѣлость и путаность формы: смѣшеніе ‚последнихъ словъ‘ французскаго формотворчества и заправской академіи, сопряженіе Сезанна съ лубкомъ, Матисса—съ рѣпинскимъ натурализмомъ, и Пикассо—чуть ли не съ

Бодаревскимъ. Тутъ все перепуталось: и школьный гипсъ, и фотографія, и парижская ‚гастрономія‘, и русскій пряникъ. Именно перепуталось...

Я говорилъ уже достаточно о гипсѣ. Но раньше, чѣмъ перейти къ отдѣльнымъ произведеніямъ этой выставки, я долженъ еще остановиться немного на фотографіи, чтобы напомнить объ исключительности ея засилія въ живописи русской, въ такъ называемомъ русскомъ реализмѣ.

О томъ, какъ быстро фотографія завладѣла вниманіемъ нашихъ художниковъ, можно судить уже по нѣкоторымъ картинамъ 40-хъ годовъ, когда появились первые, туманные дагерреотины. Я укажу, напримѣръ, на одинъ *intérieur* въ Музеѣ Александра III. Авторъ его — малоизвѣстный Пушкаревъ. Фотографическая перспектива соблюдена здѣсь до ужаса; предметы на переднемъ планѣ кажутся чудовищно большими въ сравненіи съ миниатюрной дамой на диванѣ въ задней комнатѣ; полъ стоитъ дыбомъ; всѣ линіи неудержимо торопятся къ точкѣ схода; люди въ этой падающей комнатѣ сохраняютъ равновѣсіе какимъ то чудомъ... Прошли года, и Рѣпинъ повторяетъ ту же перспективную нелѣпость въ знаменитой картинѣ ‚Не ждали‘ и еще черезъ тридцать лѣтъ — въ не менѣе знаменитой картинѣ ‚Государственный Совѣтъ‘. И дѣлаетъ это вовсе не для ‚красоты‘, не для живописнаго эффекта (мало ли, какія беззаконія допустимы въ искусствѣ), а самымъ наивнымъ образомъ, во имя объективной правды.

Фотографическая перспектива — одно изъ золъ; не меньшее зло фотографическая форма, пресловутая природа, ‚какъ она есть‘, вмѣсто природы, какъ ее видитъ и чувствуетъ художникъ. Давно установленный фактъ — писаніе иными передвижниками и академистами картинъ и портретовъ съ фотографій — есть глумленіе надъ искусствомъ, не потому что такого рода ‚плагіатъ у природы‘ чрезмѣрно облегчаетъ композицію и вводитъ зрителя въ обманъ (какъ выразился недавно одинъ изъ учителей покойнаго Крыжидкаго), а потому что художественно недопустимо перенесеніе на холстъ фотографической формы, независимо отъ того, является ли картина копіей съ фотографіи или нѣтъ. Недопустимо видѣть форму въ духѣ фотографіи; недопустимо фотографическое безразличіе къ главному и второстепенному и вовсе ‚лишнему‘ въ природѣ; недопустимо живое бездушіе фотографическаго объектива. Нынче это поняли даже фотографы, старающіеся обрабатывать фотографію въ духѣ живописи... Не поняли только природолюбивые художники передвижнической складки, упорно продолжающіе писать красками фотографіи!

Говоря объ импрессионизмѣ, я упомянулъ объ опасности фотографической концепціи. Можно утверждать, что почти никто изъ русскихъ художниковъ второй половины XIX вѣка этой опасности не избѣжалъ. Не избѣжали ее и наши постъимпрессионисты. Повидимому, всѣ они вынесли изъ своего ученичества не только привычку къ ‚гипсу‘, но и тяготѣніе къ фотографированію съ природы. Нѣтъ-нѣтъ



В. М. Ходасевичъ. Изъ серии 'Эскизовъ на библейскія темы' (темпера). ('Выставка современной русской живописи' — 1916 г.).

V. Khodassévitch. Illustration d'un thème biblique (détrempe). ('Exposition de peinture russe moderne').



*В. М. Ходасевичъ. Дѣтскій портретъ (масло).  
(Выставка „Миръ Искусства“ 1916 г.).  
V. Khodassévitch. Portrait d'enfant (huile). (Exposition  
„Mir Iskousstva“).*

и свернуть отъ Сезанна прямо... къ Рѣлину. Если прежде живопись ‚Бубновыхъ валетовъ‘ отпугивала намѣренной грубостью и варварской нестротой, то теперь еще болѣе поражаетъ въ ней компромисность формы, приемы синтетическаго рисунка кистью попережку съ ‚закругленностью‘ гипсовой свѣтотѣни и съ самымъ дешевымъ ‚реализмомъ‘.

Посмотрите на портретъ Ильи Машкова— ‚Дама съ контрабасомъ‘ (№ 4 по каталогу). Примѣръ поучительный. Краски и рисунокъ Машкова, достигающіе такой декоративной, почти плакатной упрощенности и такой яркой силы въ его *natures mortes*, здѣсь въ лицѣ этой ‚дамы‘, въ рисунокѣ рояля и контрабаса становятся передвижничествомъ, робкою выписью, цвѣтной фотографіей (хоть и съ подчеркнутымъ пренебреженіемъ законами перспективы). Далѣе—посмотрите на его же ‚Двухъ натурщицъ‘. Да вѣдь это—самый заправскій академическій этюдъ, одинъ изъ тѣхъ этюдовъ, какими ежегодно наполненъ циркульный залъ на ‚Весенней‘! И когда потомъ вглядываешься въ другихъ ‚натурщицъ‘ Машкова, явно ‚матиссовскихъ‘, съ тѣлами, раскрашенными во всѣ цвѣта радуги,—то и въ нихъ видишь ту же доморощенную академію, мучительно превосмогавшуюся, но не преодоленную. Какъ въ баснѣ: гони академію въ дверь, она влетитъ въ окно...

Все это не мѣшаетъ Машкову быть талантомъ Божьей милостью. Нѣкоторые изъ его *natures mortes* (начавшія появляться на выставкахъ, если не ошибаюсь, съ 1908 года) поражаютъ силой живописнаго размаха и какой то ‚басовой‘ звучностью красокъ. Притомъ очень примѣчательна та эволюція формы, которая въ нихъ наблюдается—отъ плоскостной, декоративной яркости раннихъ работъ къ уплотненной формѣ позднѣйшихъ.<sup>1</sup> Его столы, уставленные всякой свѣдью, на послѣдней выставкѣ ‚Союза русскихъ художниковъ‘,<sup>2</sup>—несомнѣнно очень удавшаяся ‚мертвая природа‘. Значительно хуже оказались работы на ‚Мірѣ Искусства‘. Художникъ, видимо, не совладалъ съ соблазнительнымъ уклономъ въ сторону натуралистической детализаціи. Среди портретовъ Машкова заслуживаетъ всяческаго вниманія его большой ‚Групповой портретъ‘. Въ немъ какъ бы сосредоточены всѣ достоинства и недостатки художника. Могущество тона, убѣдительность замысла, своеобразіе живописнаго подхода... но картина обрѣзана такъ, что диванъ слѣва хочется мысленно продолжить въ безконечность, и дѣвушки сидятъ не на немъ, а словно

<sup>1</sup> Интересно сравнить эту тяжелую уплотненность въ натюрмортахъ Машкова съ импрессионистскою разсыпчатостью грабаревскихъ ‚грушъ‘ и съ декоративной воздушностью сарьяновскаго импрессионизма.

<sup>2</sup> Здѣсь воспроизведенныя, но въ подписи—неправильное указаніе на выставку ‚Міръ Искусства‘ вмѣсто ‚Союза‘.

около него, и конечности ихъ нарисованы по любительски, и назойливый узоръ меандра на платьѣ средней фигуры противорѣчитъ общему построению. Наконецъ, развѣ по конценціи движенія, позъ, этотъ портретъ не моментальный снимокъ (разъ, два, три—снимаю!)? Другая работа Машкова, женскій портретъ въ зеленомъ платьѣ, на той же выставкѣ (№ 6 по каталогу), написанный по рецепту Матисса, можетъ быть, наиболѣе цѣльное по манерѣ произведеніе. Что касается ‚Автопортрета‘ съ ясно выраженными кубистическими намѣреніями, то и въ немъ есть большія достоинства (въ краскахъ), хотя главнаго—формы—можетъ быть и нѣтъ... ‚Талантъ органической, черноземной и совершенно лишенный культуры‘,—по мѣткому опредѣленію Тугендхольда.<sup>1</sup> Мои укеры, въ сущности, къ этому и сводятся... Вообще, что такое ‚гипсъ‘ и ‚фотографія‘ въ живописи нашихъ новаторовъ, какъ не отсутствіе художественной культуры?

Г-жа В. М. Ходасевичъ—авторъ начинающій, и потому къ работамъ ея нельзя относиться слишкомъ строго. Она неопытна, рисуетъ слабо, и въ ея неокрѣпшемъ творчествѣ еще замѣтнѣе, чѣмъ у Машкова, указанная мною борьба разныхъ методовъ изображенія, разныхъ вліяній и увлеченій. Здѣсь уже явно: куски Сезанна и рядомъ куски Рѣпина, Зулоаги (Фехтовальная пауза, кстати сказать, наименѣе удачный холстъ). Черезъ вѣщные лапидарную форму все время просвѣчиваетъ гипсъ, пресловутые академическіе ‚планчики‘, и сбиваютъ съ толку отклоненія въ сторону довольно дешевой стилизаціи (по существу—несовмѣстимой съ началами постъ-импрессионизма). Однако въ произведеніяхъ В. М. Ходасевичъ—не только неустойчивость молодости, но и большой художественный темпераментъ съ широкимъ охватомъ. Художница смѣло берется за все и стремительно рѣшаетъ разнообразнѣйшія задачи: портретъ, пейзажъ, иллюстрацію, моды, фантастическія панно... В. М. Ходасевичъ, видимо, работаетъ очень быстро, что вредитъ ей чрезвычайно. Но такія оригинальныя работы, какъ портретъ М. Д. Бѣляева (хотя и тутъ не безъ фотографическаго ‚кривого зеркала‘), даютъ намъ право увѣривать въ ея талантѣ.

Наиболѣе зрѣлое дарованіе, болѣе мастеръ на этой выставкѣ—П. П. Кончаловскій. Изъ русскихъ послѣдователей Сезанна онъ всего сознательнѣе воспринялъ завѣты великаго учителя и всего вдумчивѣе отнесся къ вопросамъ фактуры и формы. Такъ же, какъ Машковъ, Кончаловскій выставилъ цѣлую серію своихъ работъ (отдѣльная комната), принадлежащихъ къ разнымъ періодамъ.<sup>2</sup> Здѣсь и давнишній—‚Бой быковъ‘ и жуткій, огромный, чудовищный портретъ Якулова—и работы современныя, болѣею частью натюрморты. Въ первыхъ—замѣтно увлеченіе Матиссомъ и, вѣроятно, Ванъ-Донгеномъ; въ послѣдующихъ—преобладаетъ

<sup>1</sup> ‚Аполлонъ‘, 1916, № 1, стр. 51.

<sup>2</sup> Къ сожалѣнію, нигдѣ въ каталогѣ не указаны годы написанія картинъ. На такихъ выставкахъ, имѣющихъ характеръ отчета за много лѣтъ, подобныя указанія необходимы.



А. Е. Каревъ. „Nature morte“ (масло).  
(Выставка „Миръ Искусства“ 1916).

A. Kareff. „Nature morte“ (huile).  
(Exposition „Mir Iskousstva“).

Сезаннъ; наконецъ, позднѣйшіе холсты Кончаловскаго показываютъ, что послѣ всѣхъ уроковъ Парижа имъ намѣченъ самостоятельный путь, и можно надѣяться, что этотъ путь поведетъ его не по линіи наименьшаго сопротивленія, не въ пустыни кубо-футуризма, а къ берегамъ невѣдомымъ и цвѣтущимъ.

Живопись Кончаловскаго была недавно охарактеризована въ „Аполлонѣ“, какъ „широкое, размахистое построеніе красочной формы“. Дѣйствительно, у Кончаловскаго форма неотдѣлима отъ краски. Онъ мыслить форму цвѣтной, цвѣтъ нуженъ ему не для радости глаза, а какъ элементъ формы. Въ этомъ отношеніи очень убѣ-



дательны его ‚Хлѣбы на синемъ‘ и ‚Хлѣбы на зеленомъ‘. Не менѣе удачны и натюрморты ‚Подносъ‘ и ‚Самоваръ‘ (на выставкѣ ‚Миръ Искусства‘), мастерски написанные, съ пониманіемъ качествъ масла, какъ матеріала, и живописнаго мазка. Пріятно отмѣтить въ этихъ работахъ отсутствіе подражанія корифеямъ французскаго постъ-импресіонизма, несмотря на проникнутость завѣтами ихъ и техническія заимствованія.<sup>1</sup> Кончаловскій остается своимъ, русскимъ, я бы сказалъ даже—москвичемъ, и недостатки его, не отмѣтить которые было бы несправедливо, еще усугубляютъ это впечатлѣніе. Я вполне согласенъ съ Тугендхольдомъ, сказавшимъ, въ статьѣ уже упоминавшейся: ‚Какъ ни предавъ Кончаловскій Сезанну, въ его живописи есть мѣстами что то сырое, дряблосѣ...

Мнѣ кажется опять таки, что этотъ упрекъ можетъ быть съ успѣхомъ распространенъ на большинство русскихъ художниковъ. Не ощущается ли здѣсь тотъ національный недостатокъ волевого начала, о которомъ столько разъ говорилось по отношенію къ нашимъ отечественнымъ нравамъ, къ общественной жизни, политикѣ и т. д.? Дряблость, рыхлость, разсыпчатость—органическій порокъ нашей живописи, унаслѣдованный отъ временъ дѣловскихъ, и борьба съ нимъ—первѣйшая обязанность критики.

Въ этомъ смыслѣ очень отраднымъ явленіемъ представляется мнѣ молодой художникъ, тоже участникъ выставки, А. Е. Каревъ. Я помню его первые дебюты (еще въ 1907 году на выставкѣ ‚Вѣнокъ‘),—съ тѣхъ поръ какое интересное превращеніе! Можетъ быть, рано еще говорить о Каревѣ, какъ объ опредѣлившемся мастерѣ, но не менѣе превосходны отъ этого выставленные имъ нынче натюрморты. Они поразили меня именно четкостью своей, суровой выдержанностью гаммы, опредѣленностью построенія и фактуры.

Неплохи также натюрморты В. В. Рождественскаго, на которыхъ сказывается влияніе Кончаловскаго (резвая и вдумчивая живопись, но непріятны мѣстами грязь и пыль въ краскахъ). Очень разнохарактерны не лишеныя таланта работы А. В. Грищенко: вся лѣстница ‚измовъ‘, начиная съ импресіонистскихъ пейзажей и кончая словно вырубленной изъ дерева, какъ фетиши дикарей, ‚Красной натурщицей‘ и мало убѣдительными ‚Элементами живописно-пластическаго футуризма‘.

<sup>1</sup> Къ сожалѣнію, этого нельзя сказать о другомъ талантливомъ сезаннистѣ, А. И. Мильманѣ, не нашедшемъ еще своего отношенія къ природѣ. Кромѣ того, художникъ сдѣлалъ все, чтобы убить свои пейзажи, вставивъ ихъ въ разноцвѣтныя рамы по принципу тождества цвѣта рамы преобладающему тону пейзажа, т. е. сдѣлавъ какъ разъ обратное тому, что отвѣчаетъ художественной логикѣ.



А. Е. Каревъ. „Мертвая природа“ (масло) („Выставка современной русской живописи“—1916 г.).

A. Kareff. *Nature morte* (huile). („Exposition de peinture russe moderne“).



*И. И. Машков. Женский портрет (масло). «Выставка современной русской живописи»—1916 г.).*

*E. Muchkoff. Portrait de femme (huile). («Exposition de peinture russe moderne»).*

Въ заключеніе мнѣ хочется вернуться къ коренному вопросу современной эволюціи формы, къ вопросу о судьбѣ постъ-импрессионизма, русскаго и не русскаго, въ связи съ тѣмъ перерожденіемъ его въ футуристскую пластику, которое знаменуетъ собою поистинѣ небывалый катаклизмъ въ искусствѣ. Съ призракомъ распространенія этого катаклизма на всѣ области художественнаго творчества, какъ ни какъ, нельзя не считаться<sup>1</sup>. Нельзя отмахиваться отъ него выкриками, вроде 'шарлатанство', 'юродство', 'бездарные потуги', 'хулиганство' и пр., тѣмъ болѣе, что катаклизмы въ искусствѣ, какъ и на земной поверхности, не происходятъ вдругъ ни съ того ни съ сего, а готовятся долгимъ процессомъ и подчиняются все тѣмъ же извѣчнымъ законамъ накопленія и превращенія силъ. Проблема въ томъ, насколько дѣйствіе этихъ силъ мощно и длительно: быть всемірному потоку или не быть?!

Предсказывать—вообще задача неблагоприятная, но въ данномъ случаѣ на громкія пророчества футуристовъ хочется отвѣтить доводами, законность которыхъ врядъ ли будутъ отрицать сами футуристы.

Современная культура чрезвычайно сложна. По разнымъ направленіямъ устремляется духовная энергія человѣчества, отъ старыхъ корней къ новымъ невѣдомымъ плодамъ. Искусство въ такія эпохи широко вѣтвится въ стороны, и намъ не дано знать, какая вѣтвь окажется плодоноснѣе. Задачъ много. Какая главная? Какое рѣшеніе безусловнѣе?

Конечно, очень естественно, что футуристъ, проповѣдующій футуризмъ, находитъ свое рѣшеніе единственно-возможнымъ, исключаяющимъ остальные, и предлагаетъ его, какъ спасительный выходъ къ искусству будущаго, ссылаясь на полную изжитость 'пасеистскихъ' видовъ живописи, якобы доказанную всѣми современными исканіями формы и всѣмъ смысломъ міровой культуры. На самомъ же дѣлѣ это рѣшеніе—только одно изъ возможныхъ, притомъ наиболѣе раціоналистичное. Оттого, вѣроятно, и столь соблазнительное логически. Противъ логики футуризма трудно спорить, ибо діалектически живопись недоказуема. Но въ силу этого художникамъ и не слѣдуетъ черезчуръ довѣряться логикѣ. Искусство развивается, превращается, приспособляется къ жизни путемъ ирраціональныхъ творческихъ актовъ, а не путемъ алгебраическихъ выкладокъ. Сколько бы ни доказывали футуристы, строящіе свои произведенія изъ жести, дерева и проволоки, что наивное 'пасеистское' изображеніе природы красками на холстѣ изжито, исчер-

---

<sup>1</sup> 'Музыка шумовъ', проповѣдуемая итальянскими послѣдователями Маринетти, наше литературное 'будетланство', футуристская скульптура на послѣднихъ парижскихъ салонахъ, журналы вроде англійскаго 'Vlaet' почти во всѣхъ европейскихъ центрахъ—все вмѣстѣ уже нельзя разсматривать, какъ случайное, преходящее явленіе. Только одного еще не достаетъ для полноты картины: футуристской архитектуры. Это утѣшительно, ибо не стануть же футуристы, завоевавъ землю, жить... въ пещерахъ.

папо и не соотвѣтствуетъ болѣе эстетическимъ потребностямъ, мы въ правѣ ждать отъ нихъ творческихъ побѣдъ, а не логическихъ доказательствъ.

Между тѣмъ, футуризмъ бѣднѣе всего творчествомъ, гениальными достиженіями. Едва возникнувъ, онъ обратился въ какой то спортъ, въ изобрѣтательное маіачество, въ самолюбивую погоню за успѣхомъ скандала. Какой же это выходъ для современныхъ художественныхъ поисковъ? Не вѣрнѣе ли заключить, что логика футуризма объясняется органическими болѣзнями вѣка, а не органическимъ ростомъ? Что у футуризма цвѣкіе корни въ современности, это, думается мнѣ, очевидно (не представляется ли намъ теперь проповѣдь футуристскаго кулака Маринетти и такъ поразившіе всѣхъ красочные взрывы, предметные хаосы, чудовищныя нагроможденія на холстахъ футуристовъ, за нѣсколько лѣтъ до войны, какимъ то предчувствіемъ грядущихъ разрушеній, грядущихъ насилій и динамитныхъ катастрофъ?). Но кто можетъ утверждать, что нѣтъ въ современности другихъ живописныхъ корней, которымъ суждено дать жизнь новымъ побѣгамъ, а имъ—зацвѣсти прекраснымъ, небывалымъ цвѣтомъ?

Футуризмъ—только одно изъ послѣдствій постъ-импресіонизма, чудовищная вѣтвь, лишенная, какъ я увѣренъ, листьевъ и цвѣтовъ... Но стволъ европейской живописи еще не высохъ! Ирраціональная потребность въ отображеніи прекраснаго Божьяго міра такъ же присуща человѣку XX столѣтія, какъ дикарю палеолита, и каждый талантъ теперь, какъ и прежде, можетъ сказать новое, неожиданно цвѣнное въ этой области человѣческаго тайнодѣйствія, не взирая ни на какія угрозы будущаго.

Футуристы, революціонеры во имя наступающаго царства машинъ, электричества, желѣзо-бетона и аэроплановъ, увлеченные техническими побѣдами ,новаго человѣка', не хотятъ считаться съ вѣчными основами творящаго духа. Мысли ихъ слишкомъ привязаны къ землѣ, къ вещественной стихіи жизни; слишкомъ упрямо отвернулись они отъ неба и далей неземныхъ. Возлюбивъ матерію и власть разума надъ природой превыше самой природы и божественнаго смысла ея, они создали кумиръ изъ праха и ,гроба поваленнаго'. Бѣдные слуги будущаго, они отлучили искусство отъ мудрости сердца и отъ пророчества любви и не знаютъ, что будущее, то будущее, для котораго только и стоитъ жить, грядетъ не для нихъ. Они—послѣдніе. Кругъ замкнулся. Живопись вернулась къ культу вещи, къ деревянному идолу и ,каменному вѣку'. Новый кругъ начнется не ими...

**В**есь постъ-импресіонизмъ, какъ мы видѣли, развивался подъ ,знакомъ' вещественности. Отказавшись отъ моральнаго содержанія, даже отъ того послѣдняго намека на благоговѣнную поэтизацію природы, которая была еще въ импресіонизмѣ, живопись XX вѣка сосредоточивается на физикѣ и механикѣ зрительныхъ явленій. Она забываетъ о своей древней родинѣ, объ искусствѣ священныхъ изобра-



М. А. Сарьянь. «Плоды» (темпера). (Выставка  
«Миръ Искусства» 1916 г.).

M. Saryan. «Fruits» (détrempe). (Exposition  
«Mir Iskousstva»).



Л. А. Бруни. „Елки“—рисунокъ свинцовымъ карандашемъ. (Выставка „Миръ Искусства“ 1916 г.).

L. Brouni. „Sapins“, mine de plomb. (Exposition „Mir Iskousstva“).

женій, которымъ была когда то, и матеріализуется все болѣе и болѣе. Понятіе ,чистой живописи' приобретаетъ постепенно смыслъ отвлеченнаго формотворчества. Сюжетъ, разсказъ, лирическое намѣреніе, настроеніе, словомъ—все, что можетъ косвенно напомнить о личныхъ переживаніяхъ художника, о любви его и ненависти, о надеждахъ и разочарованіяхъ, изгоняется изъ живописи, какъ ненужный и смѣшной придатокъ. Форма поглощаетъ окончательно духовность. Научный анализъ и синтезъ, вплоть до абстракцій геометріи, замѣняютъ всѣ высшія задачи художественнаго ясновидѣнія. Средство становится цѣлью.

Не надо быть пророкомъ, чтобы предвидѣть, что никакое искусство не можетъ застыть въ этой эстетикѣ физическаго и формальнаго воспріятія. Рано или поздно, оно должно сдѣлаться достойнымъ выразителемъ всего человѣка, всѣхъ міровъ, образующихъ его душу, всѣхъ стремленій, завѣщанныхъ ему культурой. Готтентотскій идолъ, можетъ быть, и выражаетъ всю темную мысль дикаря, но ,каменная баба' Пикассо только намекъ—геніальный, если хотите,—на возможности современнаго монументализма.

Матеріализація живописи въ нашъ вѣкъ—явленіе вполне понятное и даже необходимое, поскольку искусство, измельчавшее въ постыломъ эпигонствѣ, нуждалось въ исцѣленіи отъ лирическихъ гримасъ и мѣщанской сладости. Деятнадцатый вѣкъ наряду съ художественными жемчужинами завѣщалъ намъ такія горы художественныхъ отбросовъ, что нужны были героическія мѣры для противодѣйствія этой заразы. Живопись, вѣроятно, должна была ограничить свои задачи, сузить кругъ устремленій, почувствовать себя свободной и отъ гнета прославленныхъ именъ, и отъ дешевыхъ лавровъ толпы, для того чтобы бороться за чистоту своей совѣсти и за вѣрность живописнымъ основамъ. Съ этой точки зрѣнія нельзя отрицать крупнаго значенія постъ-импрессионистской лабораторіи. Весь вопросъ въ томъ, чтобы опыты ея и достиженія привели къ большимъ и безусловнымъ результатамъ... И тогда опять приблизится искусство къ жизни, преодолѣетъ перегородки кружковщины, сдѣлается понятнымъ для народныхъ множествъ, демократическимъ въ истинномъ смыслѣ. Оно вновь одухотворится, очеловѣчится и отвѣтитъ моральнымъ запросамъ. Ибо ,гласъ народа' никогда не помирится съ искусствомъ, только формальнымъ и въ себѣ замкнутымъ.

Въ живописномъ формотворчествѣ постъ-импрессионизма, не взирая на его временную поработченность матеріальностью, на всѣ упадочныя крайности его и футуристскіе тупики, есть хорошія зерна: они дадутъ всходы. Именно сюда, думается мнѣ, должно быть направлено наше вниманіе, при оцѣнкѣ современныхъ художественныхъ возможностей.

Это не значитъ, однако, что нѣтъ дорогъ къ будущему и въ иномъ направленіи... Эволюція міръ-искусничества, съ его замѣтнымъ уклономъ въ сторону прикладныхъ задачъ (театральныя постановки, иллюстрація, декоративныя панно), можетъ дать



рядъ новыхъ плодоносныхъ вѣтвей, устремленныхъ къ тѣмъ же вершинамъ большого, еще незнаемаго стила.

Непримиримое пока можетъ разрешиться въ единствѣ цѣли. Борьба и противорѣчія неизбѣжны. Но всѣ дороги ведутъ въ Римъ...

И если пути передовой живописи разошлись на нашихъ глазахъ, какъ двѣ линіи подь острымъ угломъ, то есть надежда, что эти линіи со временемъ будутъ сближаться и когда нибудь... встрѣтятся.