Б. Д. Григорьевъ. Портретъ Мейерхольда (масло—1916). (Собраніе А. А. Коровина въ Пгд.).

B. Grigorieff. Portrait de Meyerhold (huile (Collection A. Korovine, Pgd.

В. А. Серовъ. „Ифигенія" (масло). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгр.).

V. Seroff. „Iphigenie" (huile). (Collection A. Korovine, Pgd.).

А. Ѳ. Афанасьевъ. „Дьякъ сказалъ: Дурачье!" (темпера (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгр.).

A. Afanassieff. Illustration d'un poème d'Alexis Tolstoï (détrempe). (Collection A. Korovine, Pgd.).

Л. С. Бакстъ. Портретъ А. А. Коровина (подкрашенный рисунокъ). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

L. Bakst. Portrait de A. Korovine (dessin rehaussé). (Collection A. Korovine, Pgd.).

Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.

Collection A. Korovine, Pgd.

Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.

Collection A. Korovine, Pgd.

И. Е. Рѣпинъ. Эскизъ къ ‚Бурлакамъ' (масло).
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

E. Répine. Esquisse (huile).
(Collect. A. Korovine, Pgd.).

СОБРАНІЕ А. А. КОРОВИНА

Всеволодъ Воиновъ

ИЗЕРАННЪ не безъ основанія назвалъ музеи ‚темницами искусства‘. Попадая въ музей, картина и впрямь начинаетъ жить заглушенной жизнью, непремѣнно теряетъ что то въ своей яркости и трепетности, какъ бы растворяясь въ общей массѣ рядами повѣшенныхъ холстовъ...

Почти всякое частное собраніе въ этомъ смыслѣ имѣетъ преимущество передъ музеемъ. Въ обстановкѣ жилья произведенія искусства, храня на себѣ слѣдъ чьего то личнаго вкуса, чьихъ то ревнивыхъ заботъ и вниманія, сильнѣе волнуютъ насъ: здѣсь они исполняютъ свое прямое назначеніе—служить жизни, украшать ее въ самомъ высокомъ смыслѣ этого слова... Петроградское собраніе Александра Александровича Коровина, съ которымъ знакомитъ наша статья,—счастливый примѣръ колекціонерскаго энтузіазма, чуждаго всякой позы; это живой организмъ, развивающійся, совершенствующійся. Чувствуется, что владѣлецъ, увлекаясь и горячо переживая ходъ современнаго искусства, весьма сознательно подходитъ къ задачамъ, которыя ставитъ эстетика нашего времени. Уже самый процесъ собиранія говоритъ намъ о томъ, что А. Коровинъ свободенъ отъ той узкой ревности и привязанности къ ‚вещи, какъ таковой‘, которая обычно заслоняетъ собою драгоцѣннѣйшее свойство собирателя—свободное, творческое отношеніе къ искусству и красотѣ. А. Коровинъ при всей опредѣленности и самостоятельности своего выбора способенъ безпристрастно, иногда даже почти безжалостно пересматривать свои собственныя оцѣнки, не боится отрывать отъ своей колекціи тѣ ея звенья, которыя послѣ извѣстнаго ‚стажа‘ получили въ его глазахъ иное значеніе, исключающее необходимость дальнѣйшаго ихъ пребыванія въ колекціи. Не касаясь раціональности такого метода, который не обезпеченъ, можетъ быть, отъ непоправимыхъ ошибокъ и разочарованій, мнѣ хотѣлось указать на глубокую его жизненность.

Въ колекціонерской практикѣ А. Коровина динамическое начало, пока что, беретъ верхъ надъ статикой, и это придаетъ его собранію весьма опредѣленный отпечатокъ личнаго вкуса. Мы дѣйствительно присутствуемъ при творческомъ процесѣ, при любопытномъ и поучительномъ общеніи владѣльца съ принадлежащими ему произведеніями. Быть можетъ, съ годами, когда это эволюціонное начало станетъ слабѣть, уступая мѣсто началу статическому, ‚музейному‘, собраніе А. Коровина будетъ иначе дѣйствовать на зрителя,—не будетъ уже волновать его такимъ

живымъ выборомъ, впечатлѣніями какой то экспериментальности и дерзости сопоставленій.

Собраніе А. Коровина обнимаетъ, главнымъ образомъ, живопись послѣднихъ десятилѣтій, начиная приблизительно съ періода первыхъ выставокъ ‚Міра Искусства‘. Представляя довольно полно многихъ художниковъ этой группы, собраніе заключаетъ и работы мастеровъ, стоящихъ въ сторонѣ отъ нея. А. Коровинъ видимо останавливался на всемъ, что носитъ печать красоты и творческаго подъема; обладая способностью находить подлинно творческое у такихъ художниковъ-антиподовъ, какъ Сомовъ и К. Коровинъ, Афанасьевъ и Врубель, Нестеровъ и Сапуновъ, Богаевскій и Малявинъ и т. д., онъ не боялся самыхъ, казалось бы, рискованныхъ сопоставленій. Эта культурная терпимость, далекая отъ ‚погони за именами‘, соединена въ немъ съ исключительной способностью выбора. И потому легко миришься съ разнохарактерностью собранія, съ тѣмъ, что мы такъ любимъ называть ‚отсутствіемъ стиля‘. Вмѣстѣ съ А. Коровинымъ, невольно начинаешь спокойнѣе и безпристрастнѣе подходить къ самымъ противоположнымъ мастерамъ, привыкаешь брать отъ каждаго то положительное, что онъ даетъ, и не требовать того, чего у него нѣтъ.

Собраніе А. Коровина—довольно пестрое и разнообразное; нѣкоторые художники замѣтно преобладаютъ количественно, давая общій фонъ, другіе, представленные однимъ, двумя произведеніями, какъ бы случайно вкрапленные въ него, придаютъ остроту и блескъ основной, ‚эволюціонной‘ мысли собирателя. Весь этотъ матеріалъ, правда, не всегда равномѣрный и полный, позволяетъ намъ прослѣдить качанія маятника искусства отъ художественнаго credo передвижничества вплоть до бурныхъ выступленій недавнихъ дней...

Въ сущности, художественныя исканія и стремленія послѣднихъ десятилѣтій—лишь знаки глубокаго внутренняго кризиса, переживаемаго творчествомъ. Идеологія передвижничества завела живопись въ тупикъ: не говоря уже о томъ, что искусство сдѣлалось служанкою публицистики, оно, въ смыслѣ эстетическомъ, подпало подъ власть природнаго хаоса и случайности, утративъ драгоцѣннѣйшее свойство творческаго подвига — волевое устремленіе къ космической организованности, къ преображенію чувственнаго міра въ символы иной реальности. Пути, выводящіе изъ этого тупика, проложены различными теченіями, изъ коихъ наиболѣе могучими были импресіонизмъ и ретроспективизмъ. Художники, оторвавшись отъ ‚бездны запустѣнія‘, пристально вглядѣлись въ отошедшую даль, пожелали протянуть къ прошлому прочныя связующія нити; въ то же время они обратились къ чисто живописному изученію зрительныхъ законовъ свѣта и цвѣта. Не менѣе важнымъ было движеніе узко-индивидуалистическое, стремившееся создавать новыя цѣнности, внѣ связи съ прошлыми достиженіями, исходя лишь изъ эмоціональныхъ побужденій души, всемѣрно огражденной отъ внѣшнихъ вліяній.

И. Е. Репинъ. Этюдъ къ картинѣ „Въ кафе" (масло). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

E. Répine. Etude pour le tableau „Le café" (huile). (Collection A. Korovine, Pgd.).

И. Е. Рѣпинъ. „Восточный воинъ" (акварель— 1877 г.). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

E. Rèpine. „Guerrier oriental" (aquarelle). (Collect. A. Korovine, Pgd.).

Въ собраніи А. Коровина эти главнѣйшія и сопутствующія имъ смѣшанныя теченія показаны довольно поучительно, но далеко не оставлены безъ вниманія и художники предшествующаго, старшаго поколѣнія, произведенія которыхъ какъ бы вводятъ насъ въ кругъ безконечнаго и вѣчно новаго спора ‚отцовъ и дѣтей'. Несомнѣнно, виднѣйшее мѣсто среди такихъ художниковъ отведено въ собраніи И. Е. Рѣпину. И, конечно, не случайно представленъ онъ преимущественно съ интимной стороны, въ эскизахъ и этюдахъ, обнаруживающихъ главную силу рѣпинскаго искусства—его мастерство.

Живопись Рѣпина, взятая внѣ его проповѣдничества, со стороны чисто живописныхъ достиженій, блестяще подтверждаетъ, что, въ сущности, направленіе въ искусствѣ далеко не имѣетъ рѣшающаго значенія.

Вліяя или задерживающимъ или, наоборотъ, побудительнымъ образомъ на творческую сторону искусства, направленіе, само по себѣ, еще не позволяетъ намъ произнести ‚приговоръ' надъ художникомъ, такъ какъ у истиннаго художника его вдохновеніе, его преображающая сущность должны безудержно прорваться, независимо отъ ошибочности исходной точки, отъ тѣхъ побочныхъ искусству задачъ, которыя онъ могъ себѣ поставить.

Въ этомъ смыслѣ собраніе А. Коровина, освѣщая, главнымъ образомъ, рѣпинское мастерство, удачно отъединяетъ эту цѣннѣйшую грань его творческой личности и—вмѣстѣ—даетъ ключъ къ уясненію развитія взгляда на мастерство у послѣдующаго поколѣнія художниковъ. Но собраніе характеризуетъ и другія стороны Рѣпина; на этомъ первомъ же примѣрѣ обнаруживается блестящее умѣніе А. Коровина четко обрисовывать художника сопоставленіемъ даже немногихъ его работъ. Въ данномъ случаѣ, знакомясь всего лишь съ пятью произведеніями Рѣпина, мы можемъ любоваться свѣжестью его раннихъ работъ (1870 годы) и спокойнымъ мастерствомъ послѣднихъ лѣтъ, узнавать его, какъ живописца и рисовальщика, техника и композитора, наконецъ, какъ портретиста-психолога.

Прежде всего и неизмѣнно, Рѣпинъ—живописецъ, мастеръ свѣтотѣни. Это все объясняетъ. За что бы онъ ни взялся, онъ всегда остается вѣрнымъ основной линіи своего натуралистическаго пониманія пространства и формы, онъ неизмѣнно преданъ случайностямъ ‚даннаго міра', возведеннымъ въ категорію высшей реальности. Достаточно взглянуть на его рисунокъ, варіантъ ‚Убіенія Грознымъ сына', чтобы понять, насколько чувство живописи у него преобладаетъ надъ пониманіемъ задачъ рисунка, какъ такового. Въ этомъ случаѣ, какъ и въ большинствѣ своихъ набросковъ, Рѣпинъ прежде всего заботится о пространственномъ, чисто живописномъ впечатлѣніи, не задаваясь архитектоникой, взаимной поддержкой композиціонныхъ элементовъ. Поэтому то эскизъ страдаетъ излишнею многорѣчивостью: производимое имъ впечатлѣніе вмѣсто ‚собранности' и лаконичности даетъ распыленность, уводящую насъ изъ области непосредственныхъ воспріятій въ область рефлексіи. Логика композиціи опкоится не на зрительно-чувственномъ

актѣ, а на подчиненіи психологизму живописнаго разсказа, лежащему внѣ подлинно художественнаго отношенія къ композиціи.

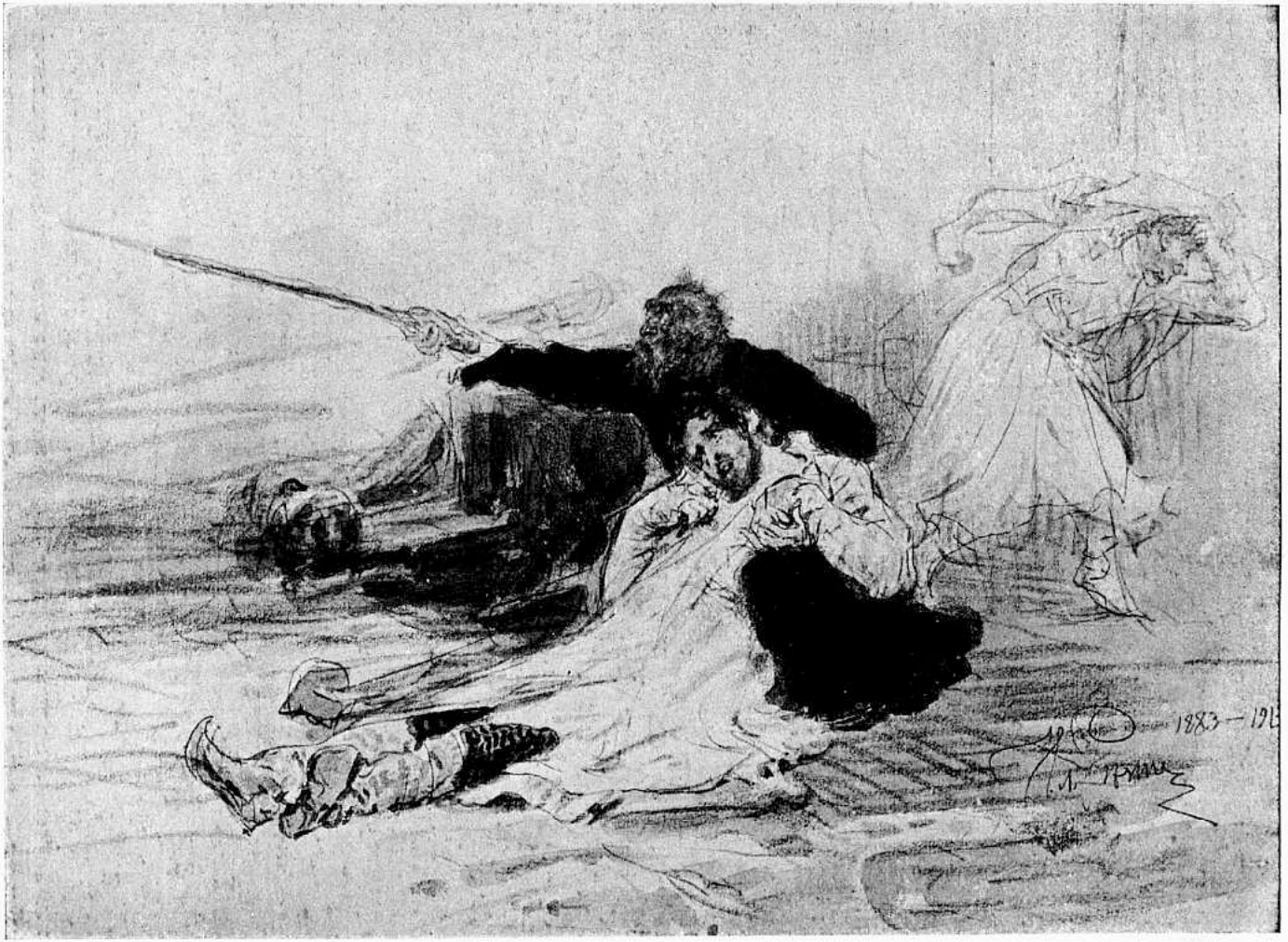
Такое подчиненное положеніе, въ которое поставлена главнѣйшая задача художника-творца, а именно композиція, позволяетъ намъ назвать послѣднюю психологической по ея намѣреніямъ и случайной по ея сущности. Служебная роль композиціи у Рѣпина несомнѣнна; мы можемъ преклониться передъ его прозорливостью, какъ психолога, но должны признать, что въ высшемъ, чисто творческомъ смыслѣ композиція сводится у него къ элементамъ случайности, даваемой повседневностью, а не выявлена, какъ чудо творческой воли.

Оцѣнивая этотъ варіантъ извѣстной рѣпинской картины со стороны психологической, слѣдуетъ признать, что онъ свидѣтельствуетъ о той большой вдумчивости и изобрѣтательности, съ какой Рѣпинъ вскрываетъ внутренній смыслъ и драматизмъ личныхъ переживаній. Черезъ тридцать лѣтъ, судя по надписи на рисункѣ (‚1883—1913‘), художникъ возвращается къ захватившей его въ молодости темѣ и разрабатываетъ ее совершенно по новому: Грозный въ пароксизмѣ ужаса и безумія кричитъ—‚Убили сына,‘ зоветъ на помощь; направо виднѣется кто то, убѣгающій въ испугѣ. Рѣпинъ и здѣсь остался вѣренъ себѣ, излюбленному ‚психологическому‘ развитію исторической темы. Насъ захватываетъ проникновенность разсказа, живописный анализъ жуткой личной драмы, но мы чувствуемъ, что этотъ главнѣйшій, руководящій импульсъ рѣпинскаго искусства поглотилъ цѣликомъ заботу о равновѣсіи композиціи, о той художественной структурѣ произведенія, которая выдвигается послѣдующимъ поколѣніемъ художниковъ.

Обращаясь къ остальнымъ работамъ Рѣпина въ собраніи, мы знакомимся и съ другими сторонами его искусства. Тонкая акварель ‚Восточный воинъ‘ (1877 года), написанная въ духѣ Фортуни, котораго такъ любитъ Рѣпинъ, замѣчательные этюды головъ для картины ‚Въ кафе‘ и этюдъ къ ‚Бурлакамъ‘—обнаруживаютъ силу рѣпинскаго реализма, какого то безпритязательнаго, всепоглощеннаго общенія художника съ натурою. Удивительна техника его акварели—и могучая, и тонкая въ одно время; не менѣе сильна корпусная живопись этюда головъ, такихъ простыхъ и спокойныхъ, полныхъ жизненности.

Если искусство И. Е. Рѣпина, взятое какъ наиболѣе талантливое выраженіе идеаловъ старшаго поколѣнія нашихъ реалистовъ, характеризовано въ собраніи съ достаточной выпуклостью, то творчество такихъ крупныхъ и подлинныхъ мастеровъ того же поколѣнія, какъ, напримѣръ, В. И. Суриковъ (одинъ рисунокъ) и Н. Н. Ге (одинъ этюдъ [1]), представлены очень скромно. Еще болѣе случайными, какъ бы держащимися въ сторонѣ гостями, кажутся среди шумнаго и разноголосаго сонма новѣйшихъ произведеній—скромный и тонкій женскій

[1] Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ‘ 1913 г., № 10.



И. Е. Рѣпинъ. Эскизъ къ картинѣ ‚Іоаннъ Грозный убиваетъ сына' (карандашъ и акварель—1913). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд

E. Répine. ‚Jean le Terrible assassinant son fils' esquisse (crayon et aquarelle). (Collection A. Korovine, Pgd.).

портретъ Варнека, превосходный этюдъ Александра Иванова и выразительная карикатура Орловскаго.

Художники болѣе молодые, преемственно связанные съ предыдущей групой и, можетъ быть, частью лишь усвоившіе кое какія завоеванія ‚новой живописи‘—показаны также въ очень сжатой характеристикѣ.

Здѣсь слѣдуетъ поставить на первое мѣсто А. Афанасьева,—несомнѣнно крупнаго художника, несправедливо оставленнаго въ тѣни. Много въ его произведеніяхъ отъ россійскаго разгильдяйства и безпечности, добродушнаго подтруниванія надъ самимъ собой. Но всегда много въ нихъ оригинальнаго, выразительнаго и положительнаго въ живописномъ отношеніи. Въ собраніи А. Коровина имѣются двѣ картины Афанасьева, названныя строфами изъ стихотворенія гр. А. Толстого ‚У приказныхъ воротъ‘. Несомнѣнно, что работа художника надъ его столь популярной серіей илюстрацій къ ‚Коньку-Горбунку‘ наложила и на эти картины отпечатокъ карикатурности, нѣкоего дешеваго гиперболизма; но при всемъ томъ въ ‚анекдотѣ‘ Афанасьева есть какой то скромный и прочувствованный лаконизмъ. И не только эта искренность и любовь художника къ родинѣ, чей уродливый, но по своему вѣрный ликъ онъ отразилъ въ ‚кривомъ зеркалѣ‘ своихъ акварелей, привлекаетъ къ нему вниманіе. Взгляните на смятенное движеніе голодной толпы у ‚приказныхъ воротъ‘—сколько здѣсь настоящаго пониманія композиціонной задачи, какъ тонко почувствована въ этихъ одноэтажныхъ, ‚пришибленныхъ‘ избахъ такая же придавленность, разсползшаяся равнинность русской души; и замѣтьте—никакихъ ‚пѣтушковъ‘ и декоративныхъ вычуръ, столь любезныхъ сердцу ‚народниковъ‘; для Афанасьева суть художественной правды—не во внѣшнихъ признакахъ ‚народности‘ или ‚эпохи‘, а въ ясномъ и простомъ выраженіи основной мысли и въ отбрасываніи мѣшающихъ подробностей.

Это качество художника становится особенно яснымъ, если сравнить другую картину его ‚Дурачье, сказалъ дьякъ‘—съ находящейся въ собраніи картиной С. Иванова ‚Въ приказной избѣ‘. Тема—одна, но насколько простота художественнаго языка афанасьевской картины дѣлаетъ ее утонченнѣе картины С. Иванова, съ ея ‚болтливостью‘, перегруженіемъ навязчивыми деталями, подчеркиваніями, а главное—илюстраціонной приблизительностью.

Безъ сомнѣнія, въ подходѣ Афанасьева къ натурѣ и въ трактовкѣ быта старины есть доля ироніи и гримасы; думается, что это — надломъ любви, какая то влюбленность въ уродство, въ вѣковѣчную сѣрость, къ которымъ художникъ прикованъ навсегда... Что то есть въ его произведеніяхъ отъ лубка, но лубка, понятаго не какъ стиль живописи, а какъ внутренняя сущность россійской дѣйствительности; я сказалъ бы, что это лубокъ р е а л и з о в а н н ы й, какая то новая грань ‚ретроспективизма‘ (беру это слово въ широкомъ смыслѣ, конечно).

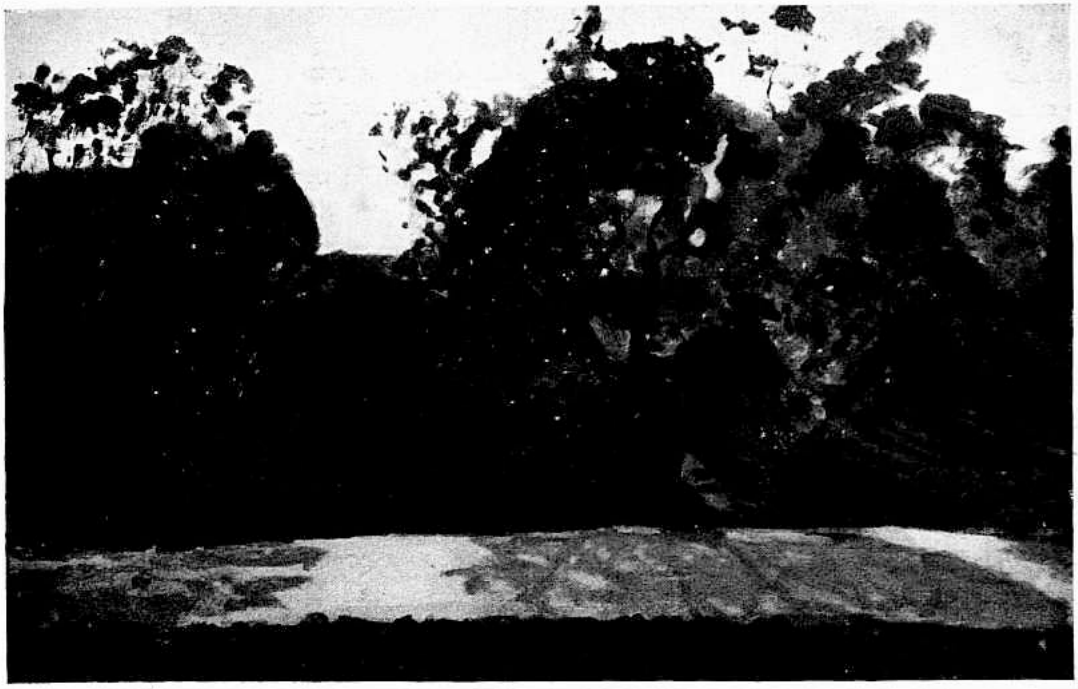
Рябушкинъ, Сергѣй Коровинъ—сколько дарованій, сломленныхъ, сбитыхъ съ пути условіями среды, отсутствіемъ необходимой культуры. Надоѣли намъ эти навяз-

чивыя жалобы, но невольно опять и опять къ нимъ возвращаешься. Видишь въ собраніи такіе технически виртуозные этюды, какъ ‚Мужикъ въ тулупѣ' Сергѣя Коровина или фотографическіе по своей концепціи ‚Семью купца' и ‚Вечеръ въ деревнѣ' Рябушкина, и поражаешься растерянности, трагической безпомощности ихъ творчества. Не художникъ владѣетъ искусствомъ, а искусство имъ. Изумительный, я сказалъ бы, ‚унижающій душу' технизмъ коровинскаго этюда, что это, какъ не предѣлъ порабощенія живописца видимостью, вѣрнѣе поверхностью видимаго. Здѣсь, какъ и въ сырыхъ, формальныхъ картинахъ Рябушкина не чувствуешь убѣжденія художника въ необходимости для него самого такого творчества. Пугаетъ это опустошеніе души, рабство ея у случайностей жизни и натуры, у чего то безнадежно конечнаго и смертнаго. А вѣдь и тотъ и другой были люди безусловно одаренные, у которыхъ среди хаоса порабощеннаго творчества, сверкали искры подлиннаго вдохновенія и мастерства. [1] Обладай они извѣстной долей внутренней дисциплины, устремленія къ творческому преображенію, къ духовному прорыву за грани ‚видимости' и ‚данности', — быть можетъ, они не завяли бы такъ обидно и безплодно.

Надо отдать должное эстетическому такту А. Коровина, начинающаго характеристику современнаго реалистическаго пейзажа съ Левитана. Три небольшихъ левитановскихъ этюда, изъ которыхъ два относятся къ раннему періоду, являются, хотя и очень скромными, но достаточно характерными выразителями творчества этого выдающагося лирика въ живописи. Простыя, безъ всякой парадной красивости и ‚интересности', ‚Пашня' и ‚Деревня' хотя и отмѣчены еще передвижнической привязанностью къ излишнимъ мелочамъ, но уже по самому отсутствію выбора ‚сюжета' могутъ служить примѣромъ исканія художественной правды въ предѣлахъ чисто живописныхъ заданій. Зато небольшой этюдъ ‚Лунная ночь' показываетъ намъ Левитана созрѣвшаго, познавшаго свой путь живописнаго лиризма и упрощенія. Этюдъ этотъ прекрасенъ по обобщенности мазка и тона, по простотѣ рисунка и формъ, неизмельченныхъ, собранныхъ воедино.

Творчество Левитана, проникшее какъ бы въ самую душу скромнаго русскаго пейзажа, научившее видѣть красоту какихъ нибудь будничныхъ чахлыхъ кустарниковъ и такого же ‚чахлаго' сѣраго неба,—наложило слѣдъ на искусство цѣлаго ряда пейзажистовъ, независимо отъ того, задавались ли они новыми, слегка только намѣчавшимися у Левитана, импресіонистскими задачами, или нѣтъ. Достаточно взглянуть, хотя бы въ томъ же коровинскомъ собраніи, на пейзажи Архипова, Виноградова, Жуковскаго, Туржанскаго, Фокина, Петровичева, М. Иванова, чтобы съ очевидностью убѣдиться, какъ въ каждой изъ этихъ картинъ отразилась, въ той или иной степени, левитановская благоговѣйная влюбленность въ русскую

[1] Въ собраніи имѣется отличный этюдъ стоговъ Сергѣя Коровина, написанный удивительно просто и проникновенно.



К. А. Сомовъ. Этюдъ. *C. Somoff. Etude.*

природу, острое и живое сочувствіе ея ‚радостямъ и печалямъ‘. Многіе художники ушли впередъ отъ живописной техники Левитана, но всѣхъ ихъ ранила его любовь, его лирика. Это мы можемъ разглядѣть подъ размашистой хлесткостью Архипова, виртуозничаніемъ К. Коровина, тяжелою землистостью Петровичева или Туржанскаго и подъ грустнымъ мерцаніемъ зимнихъ сумерекъ Фокина...

Центромъ собранія, по количеству картинъ и по полнотѣ очерка, несомнѣнно является група ‚Міра Искусства‘ и среди нея центральной фигурой, пожалуй, Константинъ Сомовъ. Намъ кажется вполнѣ правильнымъ, что собиратель сдѣлалъ нѣкое эстетическое удареніе на этомъ художникѣ, который наиболѣе ярко раскрылъ въ своемъ искусствѣ основные лозунги художниковъ его групы и объединилъ общіе съ ними достоинства и недостатки.

Сущность первоначальнаго и основного движенія міръ-искусниковъ заключалась въ протестѣ, съ одной стороны, противъ живописной безпринципности передвижничества, а съ другой—противъ ложно понятаго поверхностнаго національнизма въ искусствѣ. Идейно этотъ протестъ вылился въ ‚ретроспективную мечтательность‘, въ устремленность къ романтикѣ прошлаго съ его милыми курьезами, наивною мудростью и вполнѣ опредѣленными формами стиля; практически—въ дѣятельное

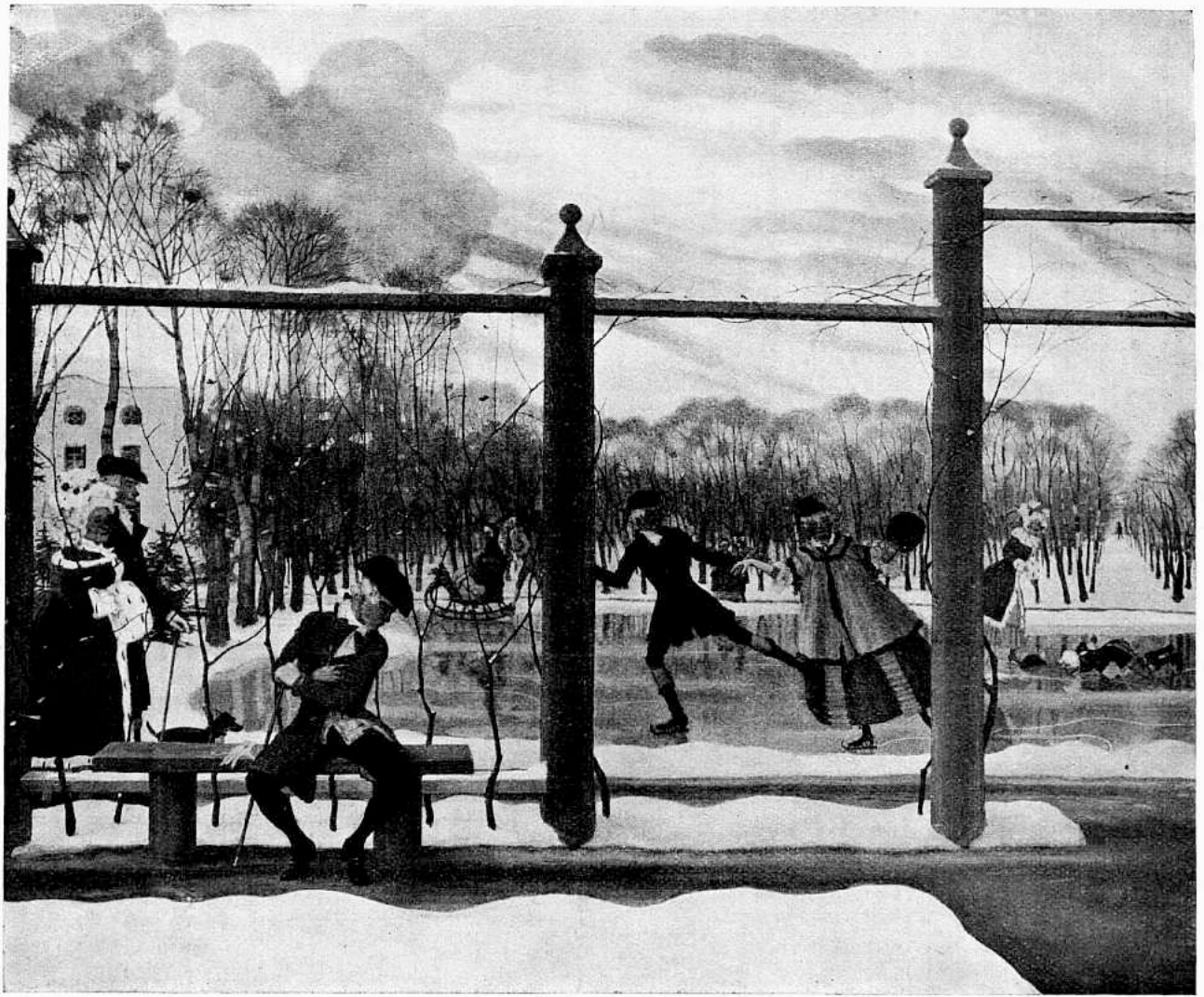
изученіе старины и возстановленіе съ нею традиціонной связи, а также въ усвоеніе самой утонченности старинной техники.

Сама исходная точка творчества міръ-искусничества заключала въ себѣ неизбѣжность ‚позы' и ‚маски', и ни на комъ эта маска не обнаружилась такъ явно, неснимаемо, какъ на томъ же Сомовѣ. Искусство его, за исключеніемъ, развѣ, работъ этюднаго характера, нѣкоторыхъ портретовъ и ‚рабочихъ' рисунковъ, — сплошь поза, жеманство и маска, но въ прорѣзахъ этой маски горятъ жуткіе огни глазъ, какой то неутомимый, безудержный эротизмъ, наряженный въ пышныя одежды стиля облюбованной художникомъ эпохи.

Эротика Сомова—въ острыхъ экстазахъ ‚головной' страсти. Не потому ли такія тонкія произведенія, какъ ‚Дама въ экстазѣ', несмотря на нарядъ стиля, слишкомъ физіологичны и слишкомъ расказаны, чтобы не качаться на опасной грани, гдѣ искусство и ‚фотографія' опять неожиданно и трагически встрѣчаются. Если эта грань такъ ощущается въ этомъ произведеніи, повторяю, тонкомъ и художественномъ, то неизбѣженъ ея уклонъ изъ сферы искусства въ ‚разсказъ', въ область чувственную въ узкомъ смыслѣ. Вотъ эта то черта преходящаго, ‚слишкомъ человѣческаго' совершенно непредвидѣнно устанавливаетъ связь искусства ‚мечтателей' съ творчествомъ ихъ антиподовъ-натуралистовъ. Врядъ ли приходится доказывать, что намѣренія художника, искусно скрытыя подъ личиною стиля и ретроспективизма, по производимому ими элементарнѣйшему физіологическому и психологическому эфекту, въ сущности, недалеко ушли отъ подобныхъ же эфектовъ (конечно, лежащихъ въ иной области чувствъ)—школы натуралистовъ-психологовъ. Мы далеки, конечно, отъ мысли, что ‚рискованные сюжеты' были чужды искусству добраго стараго времени,—оно также обращалось къ нимъ. Но есть тонкая и глубокая разница въ подходѣ къ этимъ сюжетамъ у художниковъ минувшихъ эпохъ и у нашихъ, въ частности—у Сомова. Въ то время, какъ ‚старики' при всей рискованности темы, умѣли оставаться въ сферѣ нѣкоего художественнаго преображенія—въ насъ преобладаетъ это злосчастное ‚совсѣмъ какъ въ натурѣ'.

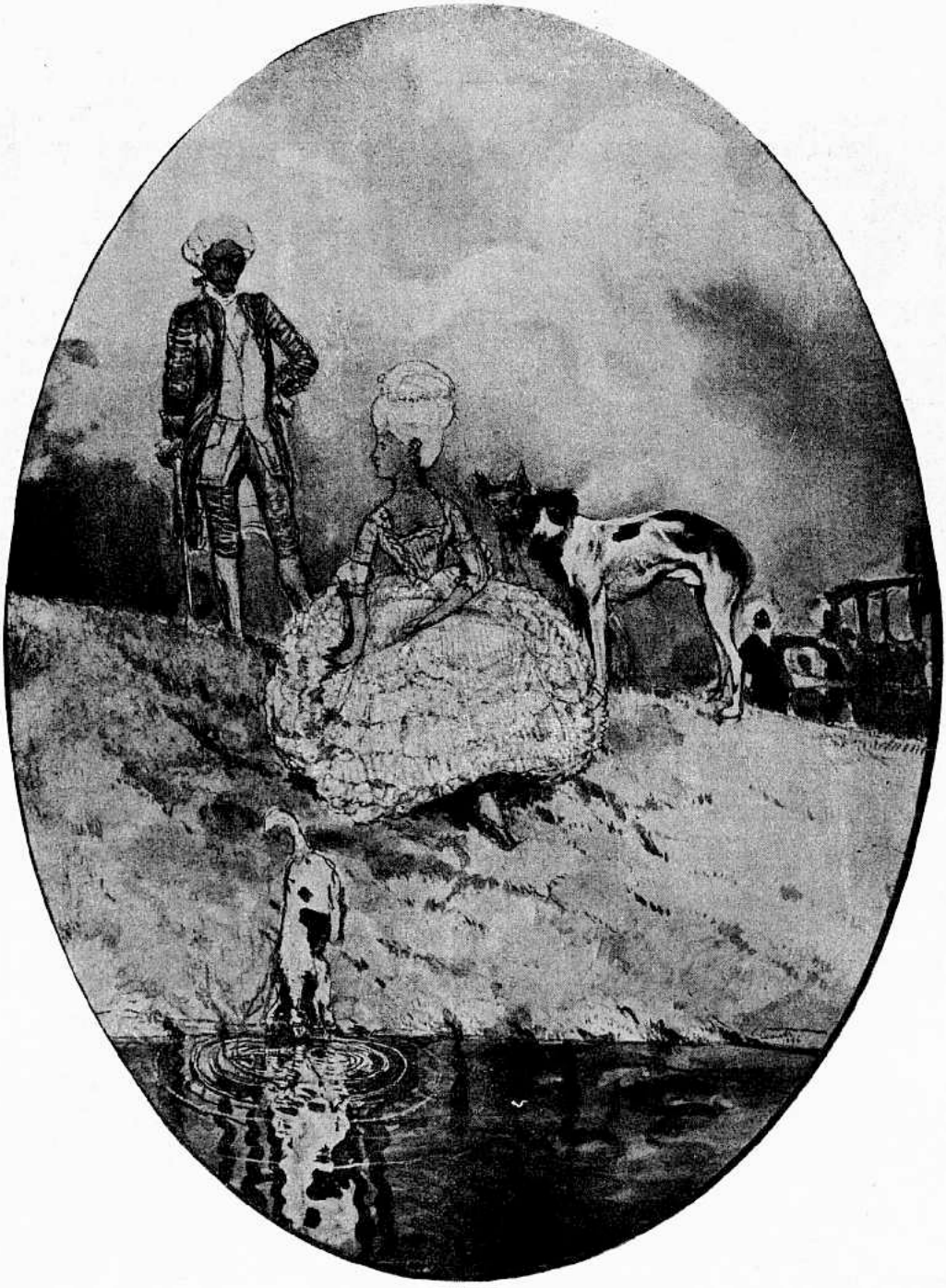
Было бы странно также утверждать, что эротика, будучи замѣтною особенностью сомовскаго искусства, — его исчерпываетъ; въ ней мы склонны видѣть скорѣе тематическую основу творчества художника, которая заинтересовала насъ прежде всего тѣмъ, что вмѣстѣ съ обостреннымъ эротизмомъ содержанія въ произведеніяхъ Сомова фатально начинаетъ преобладать натурализмъ, выводящій ихъ за тотъ предѣлъ, гдѣ художникъ становится виднѣе своего искусства. Основной особенностью сомовскаго искусства скорѣе слѣдуетъ признать ту неизмѣнную долю рефлексіи, которая овѣваетъ созданные имъ образы холодомъ иронія въ ущербъ пафосу. Въ колекціи А. Коровина имѣется картина ‚Осмѣянный поцѣлуй', [1] но не осмѣяны ли самимъ художникомъ всѣ, вообще, поцѣлуи и

[1] Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ' 1910 г. № 4.



К. А. Сомовъ. ‚Катокъ' (масло—1916). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

C. Somoff. ‚Patinage' (huile). (Collection A. Korovine, Pgd.).



К. А. Сомовъ. „Прогулка" (акварель)
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.

Somoff.,Promenade' (aquarelle).
Collection A. Korovine, Pgd.).

К. А. Сомовъ. Пейзажъ. *C. Somoff. Paysage.*

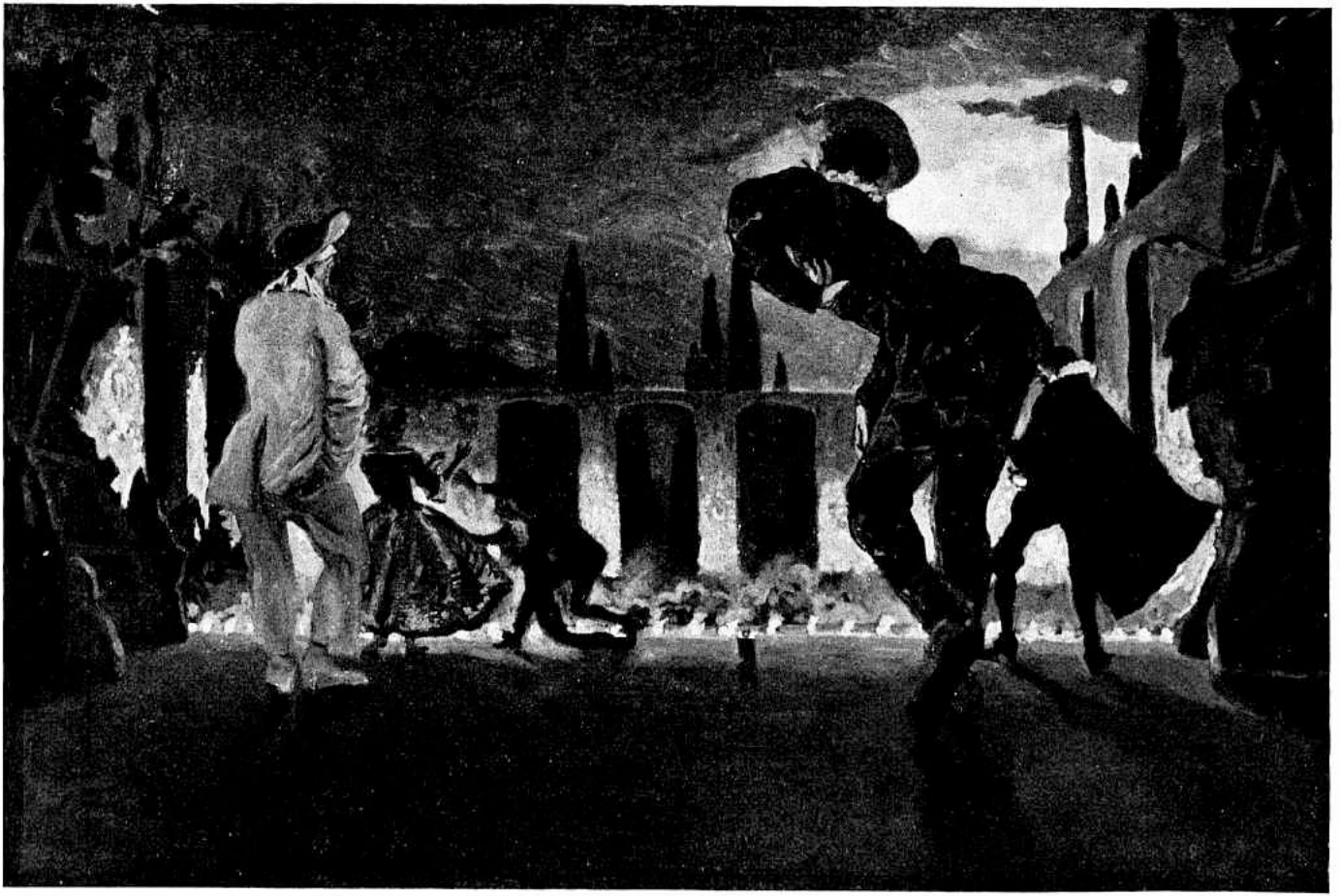
объятія? Какъ будто онъ постоянно, съ упорнымъ любопытствомъ, подсматриваетъ и передаетъ въ живописномъ анекдотѣ курьезное жеманство и ‚глупое‘ самозабвеніе влюбленныхъ или же интимную развязность людей, слишкомъ долго сдерживавшихся въ рамкахъ приличія и этикета. Иногда эти анекдоты граничатъ съ шаржемъ и буфонствомъ, какъ напримѣръ воспроизведенный нами ‚Катокъ‘, иногда просто дразнятъ безцеремонной шалостью.

Всѣ стороны искусства Сомова весьма полно и разнообразно освѣщены въ собраніи, что позволяетъ съ достаточной опредѣленностью судить о граняхъ его художественной личности. Обозрѣвая картины, рисунки, акварели и портреты Сомова, лишній разъ убѣждаешься, насколько въ немъ рисовальщикъ преобладаетъ надъ живописцемъ. При взглядѣ на его произведенія создается совершенно неотступное впечатлѣніе, что картины его не ‚написаны‘, мало того, онъ какъ бы боится самой краски, и даже его колористическія дерзанія (напримѣръ, въ томъ же ‚Осмѣянномъ поцѣлуѣ‘ или ‚Каткѣ‘) кажутся какими то случайными и несгармонированными. Это тѣмъ болѣе удивительно, что рядомъ—его же работы съ натуры (нѣсколько пейзажей, облака, превосходный intérieur ‚На дачѣ‘) совсѣмъ

далеки отъ этого недостатка: въ нихъ есть и отличная связность и безусловная цѣльность. Указанная ‚раскрашенность‘ сомовскихъ произведеній, гладкая обработка поверхности картины, настолько обезличиваетъ фактурныя свойства масляныхъ или акварельныхъ красокъ, что, порою, положительно затрудняешься сразу сказать, чѣмъ именно написана данная картина. Эти пріемы сомовской живописи несомнѣнно являются плодомъ пристальнаго изученія техники старыхъ мастеровъ. Но здѣсь, какъ и въ другихъ сторонахъ его ретроспективизма, насъ не удовлетворяетъ какое то ‚скольженіе по поверхности‘—вмѣсто углубленія, привязанность къ деталямъ—вмѣсто ихъ синтеза и развитія. Такой подходъ, по нашему мнѣнію, представляется чисто формальнымъ, далекимъ отъ творческаго претворенія стиля, которое одно способно оплодотворить старыя формы, дать имъ жизнь. Особенно безпокоющими, нарочными становятся эти фактурныя особенности съ увеличеніемъ размѣровъ произведенія. Вотъ почему такія картины, какъ ‚Въ лѣсу‘, кажутся какъ бы безцѣльно, безъ достаточной мотивировки, увеличенными миніатюрами, и наоборотъ—миніатюрныя произведенія К. А. Сомова пріобрѣтаютъ, благодаря ‚ювелирной‘ тонкости его техники, особую силу и значительность.

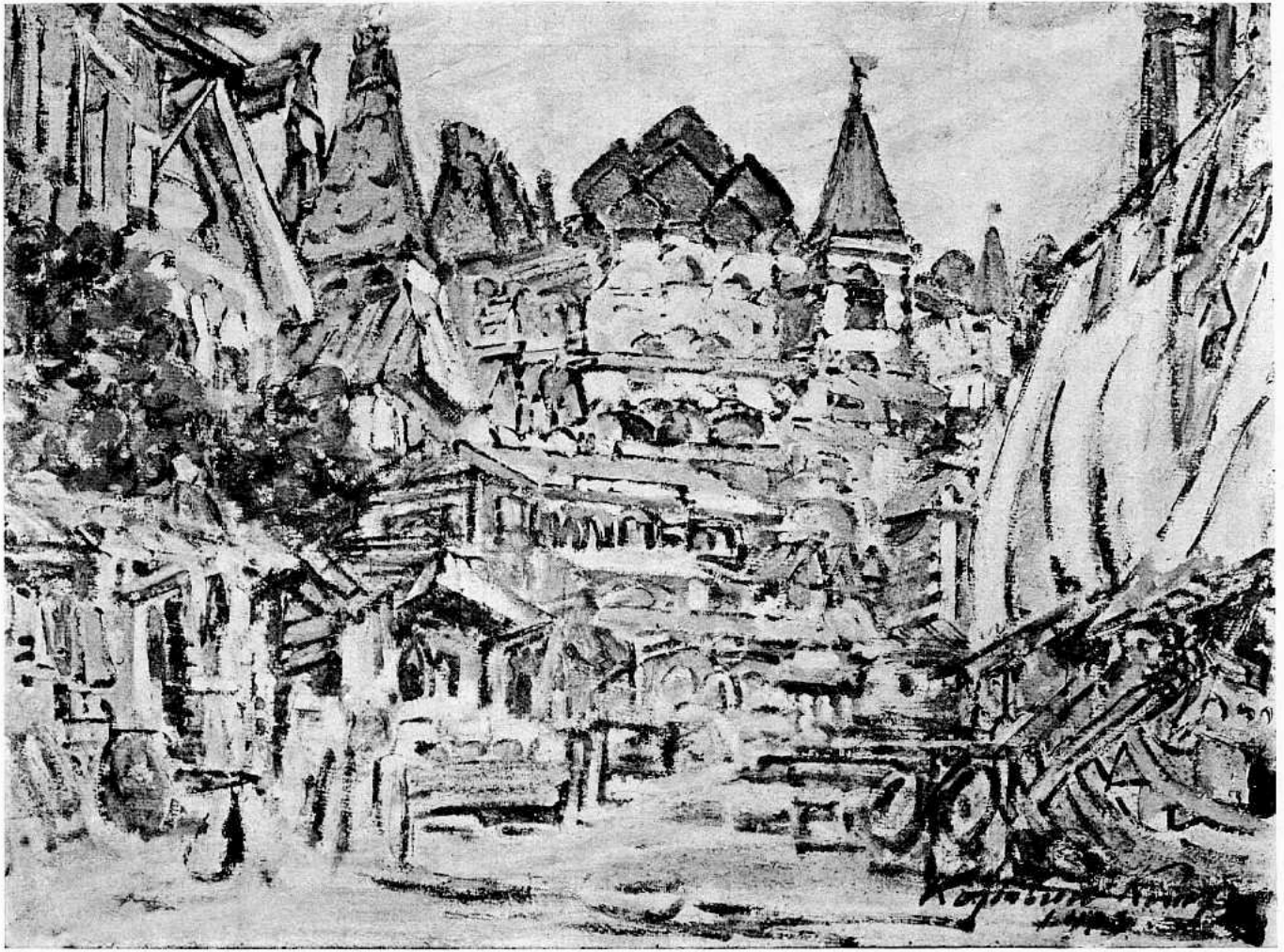
Касаясь рѣпинскаго мастерства и разсматривая его рисунки, мы видѣли, что въ основѣ ихъ лежитъ живописное начало; наоборотъ, обращаясь къ мастерству петроградской групы міръ-искусниковъ, и въ отдѣльности—К. А. Сомова, мы сталкиваемся съ кореннымъ различіемъ ихъ отношенія къ мастерству. Въ уголъ зданія ставится рисунокъ, линія. Если вдуматься въ такое перемѣщеніе центра тяжести изъ области живописной въ графическую и вскрыть смыслъ этой эволюціи, то придется прійти къ совершенно, казалось бы, неожиданному выводу.

Рисунокъ, линія, графика—особенно въ чистѣйшемъ и строжайшемъ своемъ проявленіи—подходя прежде всего къ гранямъ каждаго отдѣльнаго предмета, какъ бы изолируетъ его идею, и въ этомъ смыслѣ преобладаніе графичности въ произведеніи всегда знаменуетъ повышеніе въ немъ элемента мысли. Наоборотъ, живописный подходъ къ натурѣ, ея вещности и ощущенію пространства—выявляетъ непосредственное воспріятіе міра, а потому и перевѣсъ живописнаго начала раздуваетъ въ произведеніи пламя чувства. Такая постановка вопроса показываетъ намъ, сколь малое и далеко не рѣшающее значеніе имѣютъ наличіе или отсутствіе въ произведеніи ‚тенденціи‘, ‚идейности‘, для того чтобы причислить его или не причислить къ разряду творческихъ, истинно художественныхъ. Оказывается, что творческая сущность лежитъ внѣ темы, ‚тенденціи‘—въ какихъ то тайникахъ духа, изъ которыхъ, независимо отъ внѣшней содержательности, могутъ стихійно вырываться блестки творческаго чуда. Въ созданіяхъ тѣхъ художниковъ, которые начертали на своемъ знамени лозунги самодовлѣющаго, чистаго искусства, которые, какъ чумы, чураются даже признака тенденціи и, Боже упаси, морализаціи, которые чутко впитали въ себя всѣ соки эстетической культуры,—можетъ внезапно всплыть наружу вся головная, ‚надуманная‘ основа ихъ искусства и обна-



А. Н. Бенуа. ‚Итальянская комедія' (масло).
(Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Benois. ‚Komédie italienne' (huile).
(Collection A. Corovine, Pgd.)



Константинъ Коровинъ. Эскизъ декораціи къ оперѣ ‚Садко' (темпера—1913). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

Constantin Korovine. Esquisse de décor pour l'opéra ‚Sadko' (détrempe). (Collection A. Korovine, Pgd.)

ружиться тщательно скрываемая призрачность тѣхъ тайниковъ духа, которые одни бы могли родить новый, преображенный міръ. Мы видимъ, такимъ образомъ, насколько возможно трагическое qui pro quo, при которомъ художникъ, опредѣленно тенденціозный, сознательно отвергающій всякія ‚эстетическія бредни', оказывается въ существѣ своемъ, несмотря ни на что, настоящимъ творцомъ живописныхъ цѣнностей, рождаемыхъ изъ цѣлинъ его духа, и напротивъ—художникъ, утонченнѣйшій эстетъ, обнаруживаетъ, что за его созданіями стоитъ лишь остро отточенная мысль, изощренная осознанность извѣстныхъ эстетическихъ вѣрованій и симпатій, и что нѣтъ въ нихъ того бродила чувства, которое дало бы его искусству всю полноту жизни. Если это глубокое противорѣчіе воли и природной возможности ясно самому художнику—это его личная трагедія; если же нѣтъ, то это—трагедія его творчества, слѣпого въ своей основѣ. Намъ кажется, что только установивъ принципіальную разницу и наличіе взаимнаго равновѣсія—съ одной стороны—между мыслью и чувствомъ, какъ объектомъ, какъ содержаніемъ произведенія въ узкомъ смыслѣ, и съ другой—между мыслью и цѣлокупностью духа, какъ импульсомъ и основою самого творчества, мы только и сможемъ опредѣлить ‚удѣльный вѣсъ' произведенія искусства.

Обращаясь въ томъ же коровинскомъ собраніи къ картинамъ и акварелямъ Александра Бенуа, помѣщающимся въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ работами Сомова, видишь и въ нихъ результаты углубленія въ искусство старыхъ мастеровъ, ту полноту и изощренность эстетической культуры, которой такъ не хватало художникамъ предшествовавшаго поколѣнія; вмѣстѣ съ тѣмъ чувствуешь обдуманность, постоянную самокритику и замкнутость въ формальныхъ отраженіяхъ и повтореніяхъ стилистическихъ достиженій минувшаго. Будто, встрѣтившись съ художникомъ, ведешь съ нимъ интереснѣйшую и поучительную бесѣду объ искусствѣ прошлаго... Именно съ этой стороны живопись А. Бенуа, развивая и углубляя высказываемыя имъ въ печати мысли объ искусствѣ, служитъ какъ бы ариѳметическимъ дополненіемъ къ его дѣятельности критика и историка искусства. Конечно, въ своемъ собственномъ творчествѣ художникъ болѣе опредѣленно и ограничительно обнаруживаетъ свои задушевныя симпатіи къ XVIII вѣку, къ эпохѣ бароко, чѣмъ онъ дѣлаетъ это при литературныхъ выступленіяхъ, гдѣ ему приходится объективировать и равно безпристрастно оцѣнивать эстетическія явленія, иногда совершенно разнородныя и другъ другу противорѣчащія... Но не этимъ только соединеніемъ художника и критика интересно творчество А. Бенуа, — оно значительно по своимъ внутреннимъ качествамъ и своей самостоятельной цѣнности. Если подходить къ произведеніямъ съ точки зрѣнія ихъ типичности для художественнаго облика автора, то, несомнѣнно, наиболѣе удовлетворяющими этому требованію будутъ три его версальскихъ этюда, ‚Парадъ при Павлѣ I' и ‚Купальня маркизы' [1].

[1] Воспроизведено въ ‚Аполлонѣ' 1909 г., № 3.

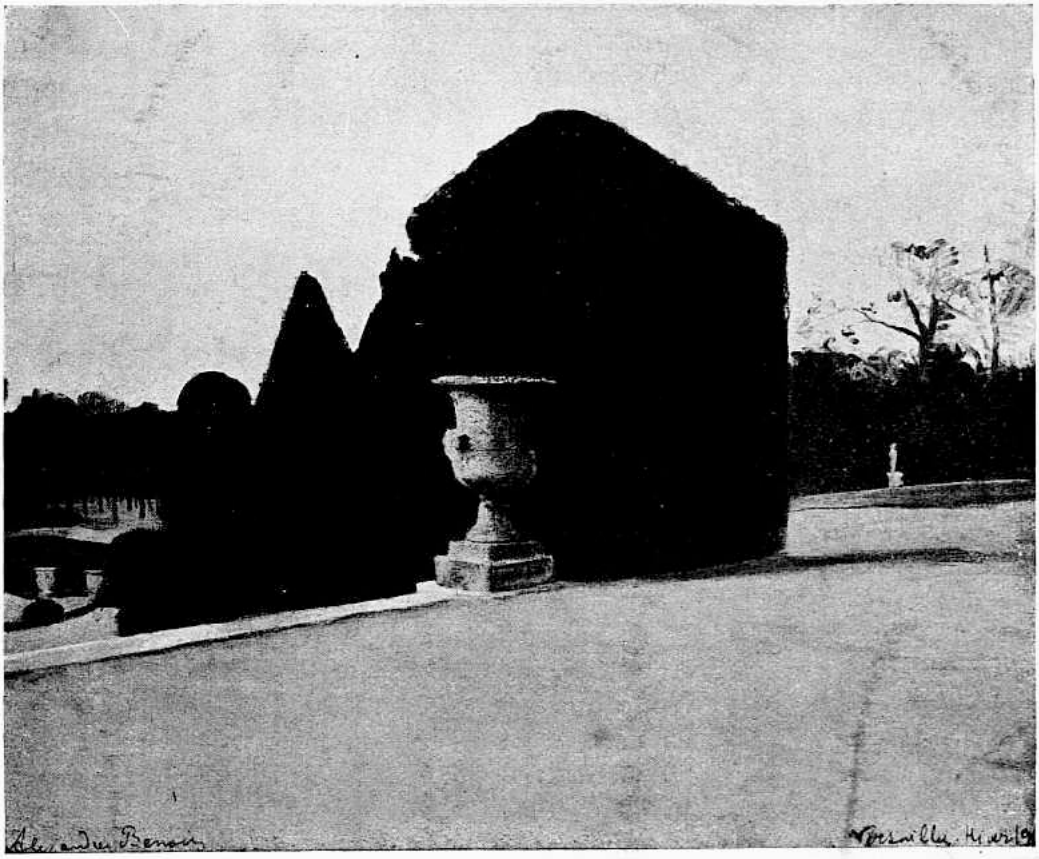
Скромная сѣровато-зеленоватая гамма версальскихъ гуашей А. Бенуа сближаетъ ихъ съ произведеніями В. А. Сѣрова, на которыя онѣ отчасти походятъ нѣкоторою упрощенностью рисунка и формы. Та же колористическая умѣренность отличаетъ и ‚Купальню маркизы', и ‚Парадъ при Павлѣ I', напоминая скорѣе илюминовку рисунка, чѣмъ живопись. Зато восхитительная ‚Итальянская комедія' показываетъ намъ, какимъ сильнымъ живописцемъ, мастеромъ свѣтотѣни и колорита можетъ быть А. Бенуа. Изумительно передана борьба трепещущаго свѣта плошекъ и огней илюминаціи съ окружающимъ мракомъ, и вся композиція проникнута необычною жизненностью. Сравнивая эту картину съ упомянутыми выше произведеніями, по своему красивыми и интересными, безъ колебаній отдаешь ей предпочтеніе, такъ какъ чувствуешь въ ней болѣе интенсивное, темпераментное проявленіе творческой воли. Художника зажгло уже само заданіе, та театральность, ‚искусственность' и фантастичность момента, которая позволила ему быть свободнымъ и смѣлымъ, дать нѣкоторый перевѣсъ чувственной интуиціи надъ сознательнымъ и слишкомъ ‚трезвымъ' созерцаніемъ натуры... При свѣтѣ облачнаго дня (‚Версаль)' или снѣжнаго тумана петербургской зимы (‚Парадъ при Павлѣ I'), или, наконецъ, у тѣнистаго водоема, съ купающеюся маркизою,—художникъ, можетъ быть, любуется нѣжными соотношеніями тоновъ и увлекается графическимъ разсказомъ; но при всемъ томъ чувствуется въ немъ доля какого то внутренняго х о л о д а, какой то отчужденности отъ поставленной задачи, — какъ будто днемъ глазъ художника не воспринимаетъ природу, какъ творческую сказку, а лишь какъ скучную, утомительную дѣйствительность съ ея назойливыми деталями. Наоборотъ, въ темнотѣ итальянской ночи, среди причудливо мерцающихъ огней уличнаго балагана, среди кривлянія и шутокъ актеровъ—въ художникѣ вдругъ просыпается истинное творческое воспріятіе жизни, и рождается живое, трепетное произведеніе. Можно сказать, что въ глазахъ его дѣйствительность ясная, такъ отчетливо видимая, мертвѣетъ, дѣлается чѣмъ то холодноватымъ или тепловатымъ,—а гримаса паяца, театральный блескъ и мишурность загораются яркимъ и неподдѣльнымъ пламенемъ жизни.

Творчество В. А. Сѣрова освѣщено, по преимуществу, со своей ‚будничной' стороны—въ рисункахъ и акваряляхъ, изъ которыхъ позволимъ себѣ отмѣтить сценку на восточномъ базарѣ, исполненную подъ вліяніемъ врубелевской техники, и характерную акварель ‚Московскій извозчикъ' [1]; типична также для сѣровскаго искусства по своей простотѣ и поэтичности довольно большая его картина ‚Ифигенія', выдержанная въ серебристой, нѣжной гаммѣ.

Четыре произведенія Рериха интересны сопоставленіемъ начала и вершины его дѣятельности. Эскизъ къ академической програмѣ ‚Сходятся старцы' свидѣтельствуетъ о томъ, что художникъ первоначально задавался передачею свѣтотѣни, безъ особо ярко выраженнаго стилизма, который въ полной мѣрѣ проявился лишь

[1] Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ' 1912 г. № 10.

впослѣдствіи, чему въ собраніи являются свидѣтелями гуаши: ‚Славяне на Днѣпрѣ‘, ‚Небесный бой‘[1] и ‚Иноземные гости‘. Картины эти—прекрасные образцы богатой, насыщенной яркими красками палитры Рериха, все болѣе и болѣе осознававшаго себя, съ годами, какъ колориста и композитора.



Александръ Бенуа. ‚Версаль‘. *Alexandre Benois. ‚Versailles‘.*

Собраніе позволяетъ намъ видѣть этапы развитія художественнаго дарованія и Л. С. Бакста. Если мы сравнимъ робкій и банальный подходъ къ натурѣ въ акварельномъ портретѣ художника Алексѣева или академичнаго ‚Рабочаго‘ (1899 г.)

[1] Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ‘ 1910 г., № 4.

со зрѣлымъ мастерствомъ его ‚Ливня‘ или ‚Женскаго портрета‘ [1], съ чеканнымъ рисункомъ-портретомъ А. А. Коровина или написаннымъ съ декоративной широтой ‚Ужиномъ‘, то намъ станетъ ясно, какъ быстро выросталъ и крѣпъ талантъ Бакста, какъ освобождался глазъ художника отъ порабощенія случайностью видимаго и шелъ къ творческому синтезу формъ, хотя и строго реальныхъ, но освѣщенныхъ единствомъ и убѣдительностью собственнаго стиля.

Работы прочихъ deorum majorum et minorum ‚Міра Искусства‘ рисуютъ намъ ихъ художественное обличіе гораздо бѣднѣе и одностороннѣе.

Такъ, прекрасный декоративный талантъ Е. Е. Лансере показанъ лишь двумя мало значительными акварелями: проектомъ декоративнаго фриза и ‚Данаей‘. Его же ‚Лѣсъ‘ и два рисунка петроградскихъ видовъ весьма скромно говорятъ о немъ, какъ о поэтѣ природы и города.

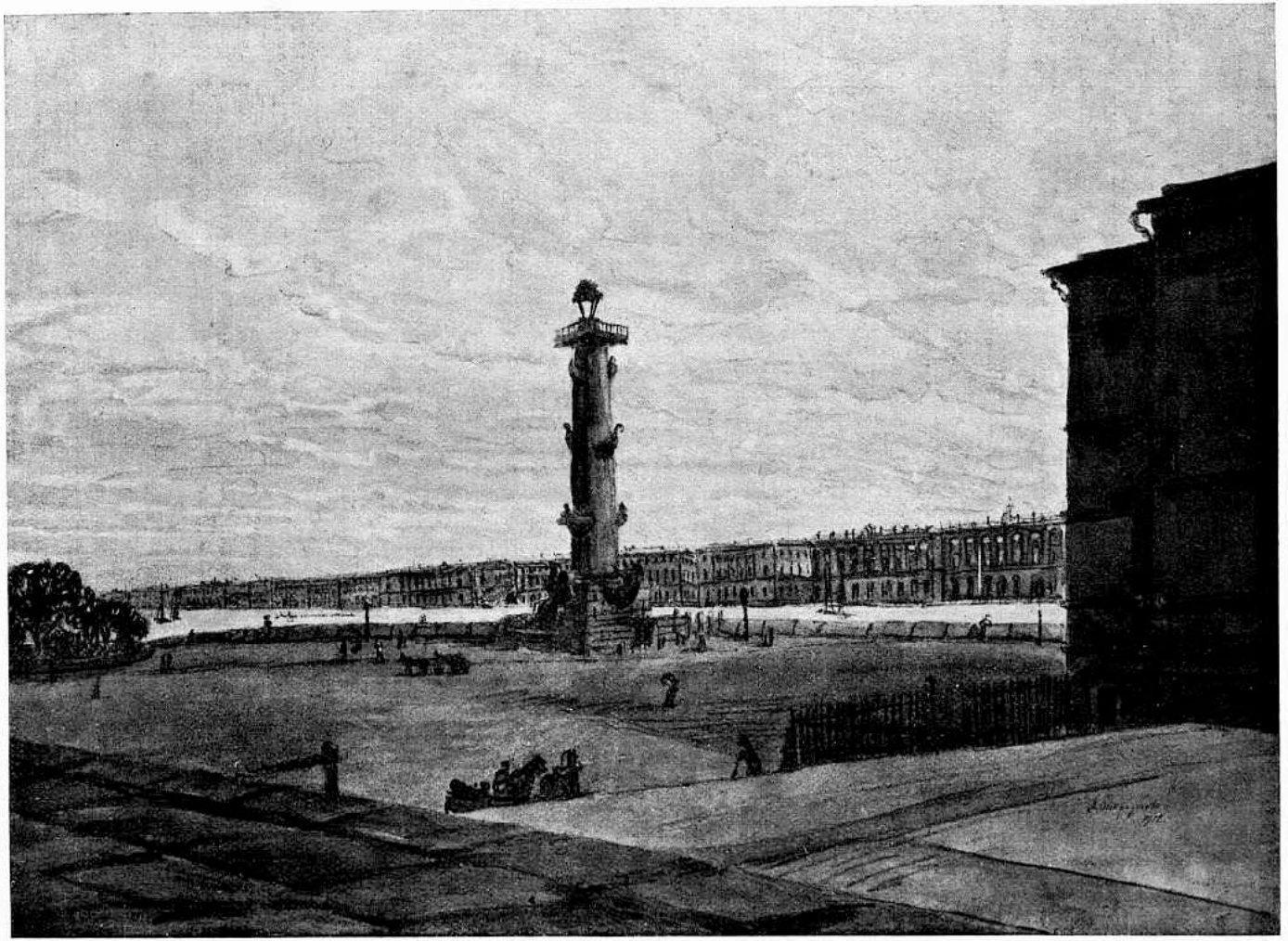
Съ той же только стороны мы можемъ судить объ искусствѣ М. В. Добужинскаго и А. П. Остроумовой-Лебедевой.

Два пейзажа и nature morte А. Ѳ. Гауша, пожалуй, исчерпывающимъ образомъ свидѣтельствуютъ о его симпатичномъ и скромномъ искусствѣ, такъ же, какъ цвѣтистая гуашь Б. М. Кустодіева ‚Праздникъ въ деревнѣ‘ [2] говоритъ о послѣднихъ стремленіяхъ художника къ красочности и веселой пестротѣ.

Нѣсколько умѣренное вниманіе удѣлено собирателемъ художницамъ ‚Міра Искусства‘: З. Е. Серебряковой, Е. С. Кругликовой, А. Э. Линдеманъ и Т. А. Луговской-Дягилевой, представленнымъ каждая однимъ-двумя незначительными произведеніями. А. Коровинъ не оставилъ безъ вниманія художниковъ, мысли которыхъ такъ или иначе направлены къ возсозданію связи съ національнымъ искусствомъ прошлаго; таковы братья А. М. и В. М. Васнецовы, М. В. Нестеровъ и отчасти С. В. Малютинъ. Большую картину М. В. Нестерова ‚Подъ благовѣстъ‘, такую скромную, такъ любовно и искренно скомпонованную, мы считаемъ однимъ изъ удачнѣйшихъ и тонкихъ его произведеній. Какъ интересно сопоставлены молодой, еще неоторвавшійся отъ природы и жизни мистицизмъ молодого послушника, погруженнаго въ свой молитвенникъ и разсѣянно играющаго сорваннымъ прутомъ,—съ мертвой, могильной мистикой старика-монаха, согнувшагося подъ тяжестью лѣтъ, молитвы и поста... Отбросивъ эту тематическую сторону произведенія, мы въ самой живописи нестеровской картины можемъ подмѣтить положительныя стороны: связность построенія, выдержанность общаго тона, напоминающаго, пожалуй, раннихъ импресіонистовъ (Мане), и въ то же время—подлинное чувство русскаго весенняго пейзажа. Въ этой композиціи Нестерова, какъ и въ другихъ его рисункахъ-этюдахъ—‚Св. Сергій съ медвѣдемъ‘ и ‚Св. Сергій за рыбной ловлей‘, совершенно нѣтъ стилистиче-

[1] Воспроизведенъ въ ‚Аполлонѣ‘ 1910 г., № 5.

[2] Воспроизведена въ ‚Аполлонѣ‘ 1910 г., № 12.



А. П. Остроумова-Лебедева. ‚Видъ на Неву со стороны Биржи' (акварель—1912). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Ostrooumova-Lébédéva. ‚Vue de la Néva' (aquarelle). (Collection A. Korovine, Pgd.).

А. П. Остроумова-Лебедева (акварель).
(Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Ostroumova-Lébédéva (aquarelle).
(Collection A. Korovine, Pgd.).

скаго подхода къ до-петровской эпохѣ, къ ея искусству: это просто мистическая, безкровная мечта о ‚тихой‘, подвижнической Руси.

С. В. Малютинъ въ своихъ четырехъ гуашахъ-илюстраціяхъ къ ‚Золотому пѣтушку‘ подходитъ къ прелестной наивности и цвѣтистой веселости русской сказки и тѣмъ освѣщаетъ еще одну грань народнаго духа. Въ малютинскомъ пониманіи русской сказки, нѣсколько вольномъ, живописномъ, гораздо больше интуитивности и поэтическаго прозрѣнія, чѣмъ, напримѣръ, въ находящемся въ томъ же коровинскомъ собраніи раскрашенномъ рисункѣ И. Я. Билибина ‚Сказка‘, оставляющемъ зрителя холоднымъ къ графическому ‚этнографизму‘, надуманности и кропотливой законченности, столь въ сущности чуждыхъ сказкѣ...

Коснувшись малютинскихъ гуашей, нельзя попутно не упомянуть трехъ другихъ его произведеній, совершенно далекихъ отъ ‚сказочныхъ‘ задачъ художника—это вполнѣ реалистическіе портреты его сына и дочери и ‚Паромъ‘. Картины эти, особенно ‚Паромъ‘, поддерживаютъ мнѣніе о Малютинѣ, какъ уравновѣшенномъ и серьезномъ живописцѣ.

Если традиціи петроградскихъ художниковъ ‚Міра Искусства‘ тяготѣли къ композиціоннымъ задачамъ и техникѣ старинныхъ мастеровъ, къ возрожденію стилистическихъ особенностей и идейныхъ интересовъ опредѣленныхъ, отошедшихъ въ болѣе или менѣе отдаленное прошлое эстетическихъ эпохъ, къ тому специфическому ‚ретроспективизму‘, который такъ ярко и лаконично опредѣлилъ ихъ художественную физіономію, то творчество московскихъ художниковъ, при наличіи извѣстной доли интереса къ искусству прошлаго, было, безусловно, отмѣчено совершенно другими симпатіями и стремленіями.

Преобладаніе рисунка и графическаго разсказа надъ живописью и порою почти рабское слѣдованіе стилистическимъ элементамъ старой живописи, какъ въ выборѣ темъ, такъ и въ воспріятіи самыхъ техническихъ ея особенностей, какъ мы уже отмѣчали выше, давали искусству петроградскихъ міръ-искусниковъ отпечатокъ извѣстной нарочности и холоднаго расчета,—въ то время какъ въ творчествѣ московскихъ художниковъ можно усмотрѣть, съ одной стороны, гораздо болѣе свободный, дѣйственный походъ къ отошедшему въ даль, заманчивому прошлому, а съ другой—болѣе смѣлыя исканія новыхъ формъ и новой техники, съ явнымъ предпочтеніемъ начала живописнаго началу графическому. Въ этомъ смыслѣ любопытно, напримѣръ, сопоставить произведенія В. Э. Борисова-Мусатова и К. А. Сомова. Картины Мусатова—это какіе то сны, интуитивныя грезы о быломъ, въ которыхъ, быть можетъ, есть множество погрѣшностей въ отношеніи бытовыхъ деталей,—по сравненію съ ними сомовскія композиціи кажутся археологическими трактатами, основанными на кропотномъ изслѣдованіи источниковъ. Это одна сторона; другая лежитъ уже въ области самаго мастерства. Картины Мусатова—это свѣтъ и трепетаніе жизни, достигнутые пріобщеніемъ къ живописнымъ завоеваніямъ Пюви-де-Шаванна. Одна, но дѣйствительно очаровательно-

ная акварель Мусатова, [1] находящаяся въ коллекціи А. Коровина, вполнѣ можетъ служить подтвержденіемъ только что сказаннаго.

Къ плеядѣ ‚московскихъ‘ по своему складу художниковъ слѣдуетъ отнести М. А. Врубеля, который также, обращаясь къ изученію и вдумчивой интерпретаціи стараго искусства, всегда горѣлъ въ поискахъ новыхъ техническихъ средствъ, задавался разрѣшеніемъ сложнѣйшихъ вопросовъ свѣтотѣни, формы и композиціи. Эта грандіозная по размѣрамъ и результатамъ работа основывалась у Врубеля не только на сознательномъ и расчитанномъ заранѣе намѣреніи, но гораздо глубже коренилась въ тончайшихъ переживаніяхъ его геніальнаго духа, охватывала цѣликомъ всю его сложную и загадочную натуру. Все, къ чему бы ни прикасался Врубель своимъ творчествомъ, загоралось чудомъ преображеннаго міра.

Въ составъ собранія входятъ всего три произведенія Врубеля, свидѣтельствующія о вѣчной, непререкаемой значительности его таланта. Большой портретъ ‚Дамы въ голубомъ‘, написанный съ подлинно-геніальнымъ трепетомъ большой художественной души, сразу вводитъ насъ въ истинное пониманіе того, что такое настоящая, чистая живопись свѣтотѣни. Трудное сочетаніе голубого тона съ коричневымъ проведено художникомъ съ поразительнымъ умѣніемъ и вкусомъ. Задача, о которую разбились бы всѣ старанія ‚средняго‘ художника, разрѣшена Врубелемъ поистинѣ чудесно и неподражаемо. Какъ изумительно выдержано равновѣсіе голубого свѣта съ воздушной легкостью тѣни, окутывающей бо́льшую часть картины. Особенно подкупаетъ въ этомъ портретѣ исключительная легкость, радостность подхода къ видимому и такое же его воплощеніе въ творческомъ образѣ. Глядя на это произведеніе, испытываешь какое то несказанно-бодрое чувство, словно дышишь воздухомъ горной вершины, впитываешь всю цѣлостность и прекрасное созвучіе художественнаго воспріятія и осуществленія, которыми горѣлъ могучій духъ Врубеля.

Незаконченная акварель ‚Садко‘, обнаруживая силу врубелевской композиціи, весьма любопытна именно своею незаконченностью. Здѣсь мы можемъ прослѣдить процессъ его работы, постепенный ходъ ‚чеканки‘ произведенія отъ тонкаго, легкаго и сразу уже выработаннаго рисунка вплоть до радужнаго сверканія изумительно сочетаемыхъ красокъ, того блеска драгоцѣнныхъ камней и перламутра, которымъ такъ поразительно владѣлъ Врубель.

Третье его произведеніе — акварельный набросокъ букета сирени, — какъ всегда красивое по своей красочной гармонизаціи, характерно для уясненія пониманія художникомъ формъ, тѣхъ молніеносныхъ изломовъ и таинственныхъ пересѣченій линій, изъ хаоса которыхъ натура встаетъ преображенной для какой то новой и прекрасной жизни.

[1] Воспроизведена, подъ названіемъ ‚Минувшее‘, въ Аполлонѣ 1909 г., № 2.

А. Я. Головинъ. ‚Декоративный пейзажъ' (темпера). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Golovine. ‚Paysage décoratif' (détrempe). (Collection A. Korovine, Pgd.).

А. Е. Яковлевъ. ‚Скрипачъ' (масло). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).
A. Iakovleff. ‚Le violoniste' (huile). (Collection A. Korovine, Pgd.).

Наиболѣе яркимъ выразителемъ именно живописныхъ принциповъ, давшимъ толчокъ къ самоопредѣленію многимъ изъ молодыхъ художниковъ, несомнѣнно является Константинъ Коровинъ; изъ его мастерской вышли такіе живописцы, какъ покойный Н. Н. Сапуновъ, А. В. Срединъ, С. Ю. Судейкинъ, В. И. Денисовъ, П. Кузнецовъ и др.; на ихъ искусство, столь порою различное, Константинъ Коровинъ повліялъ самымъ живымъ и благотворнымъ образомъ. Самъ весьма сильный мастеръ, одинъ изъ оригинальнѣйшихъ и яркихъ художественныхъ темпераментовъ, К. Коровинъ нисколько не поработилъ и не подчинилъ, въ узкомъ смыслѣ слова, своихъ учениковъ рецептамъ своего художества, не обезцвѣтилъ ихъ творческаго лика, а наоборотъ вдохнулъ въ нихъ пламень свободнаго самодовлѣющаго искусства. Свидѣтельствуютъ о томъ произведенія только что названныхъ художниковъ, столь разнообразныхъ, отмѣченныхъ такими индивидуальными чертами.

Возьмемъ хотя бы Н. Н. Сапунова и, въ частности, имѣющіяся въ собраніи двѣ яркія его работы: извѣстную ‚Карусель‘ [1] и ‚Проектъ дамскаго портрета‘. Достаточно всмотрѣться пристальнѣе въ эти картины, чтобы прійти къ убѣжденію въ сильнѣйшемъ и благотворнѣйшемъ вліяніи на Сапунова его учителя, отъ котораго онъ воспринялъ, развивъ по своему, всю широту его пониманія живописи, мощь его свѣтотѣни.

Изъ хаоса буйныхъ красочныхъ мазковъ въ произведеніи Сапунова родится нѣчто цѣлое и поразительно связное; онъ такой же, какъ и Константинъ Коровинъ, организаторъ хаоса. Когда охватываешь его ‚Карусель‘ общимъ взглядомъ, впитываешь ее сразу, не развлекаясь деталями (да еще вопросъ, можно ли ‚развлечься‘ ими), поражаешься именно силою общаго, удивительной спайкой этого произведенія. И въ этомъ Сапуновъ наслѣдовалъ коровинское свойство быть всегда ‚собраннымъ‘, единымъ въ каждомъ своемъ созданіи. И тотъ и другой неизмѣнно дѣйствуютъ на зрителя какъ бы всею поверхностью сразу, не позволяютъ ему развлекаться, а наоборотъ собираютъ всѣ ощущенія зрителя въ одинъ фокусъ, питаютъ его, какъ бы сказали біологи, экзосмотически... Нѣтъ словъ — образы ихъ разные, у Сапунова больше отвлеченной мечты, чѣмъ у его учителя, но ‚принципіальной‘ разницы нѣтъ.

Заведя рѣчь о Сапуновѣ, мы, уже тѣмъ самымъ, дали сжатую характеристику значенія и смысла коровинскаго искусства, которое въ собраніи обрисовано очень полно и многообразно. Такія картины, какъ его виртуозный ‚Nature morte‘ (1916), ‚Побережье въ Гурзуфѣ‘ или одинъ изъ эскизовъ къ ‚Русалкѣ‘, сдѣланный съ натуры, не взирая на всякія ‚послѣднія слова‘, останутся навсегда значительными и заставятъ считаться съ собою.

---

[1] Воспроизведена въ ‚Аполлонѣ‘, 1915, № 8—9.

Ни одинъ тонъ у К. Коровина не звучитъ фальшью отношеній; тона эти могутъ не соотвѣтствовать фотографической правдѣ натуры, но они всегда заключены въ такіе же интервалы, какъ въ ней; художникъ имѣетъ смѣлость ‚разыгрывать' натуру въ любой избранной имъ гаммѣ. Тѣ же живописныя достоинства отличаютъ и театральныя композиціи К. Коровина, которыхъ въ собраніи имѣется семь.

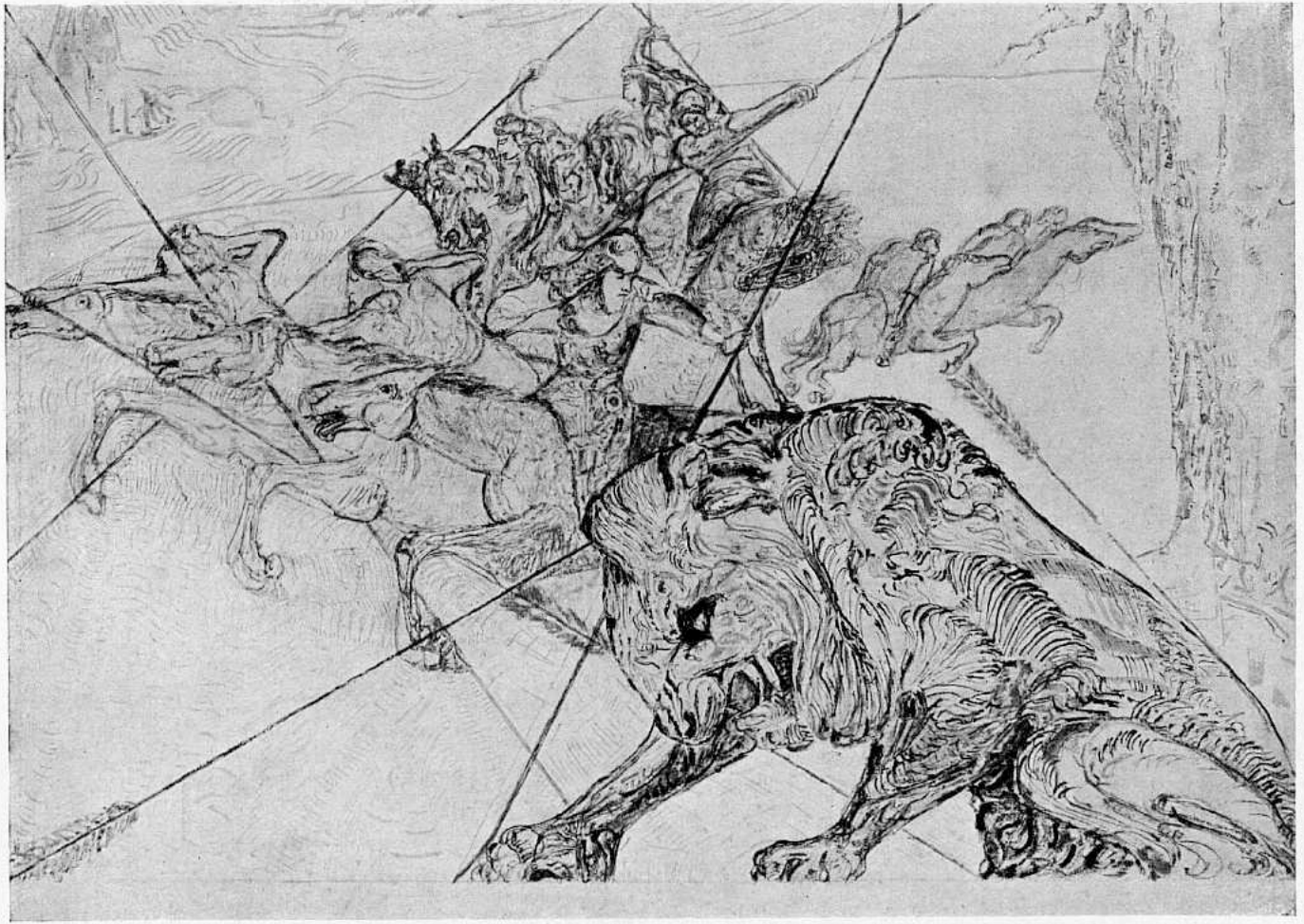
В. И. Денисовъ—художникъ загадочный, творчество котораго до сихъ поръ еще не нашло безпристрастной и достойной оцѣнки. Онъ также по существу вышелъ изъ нѣдръ коровинскаго искусства, къ которому онъ пріобщился въ началѣ и совершенно неожиданно и по новому подошелъ опять за послѣднее время.

Искусство В. Денисова охарактеризовано въ собраніи весьма полно. Здѣсь можно видѣть его отвлеченныя, мистическія композиціи, композиціи пейзажную, церковную и графическую и, наконецъ, работы съ натуры (пейзажъ и портретъ), причемъ всѣ эти работы относятся къ разнымъ періодамъ дѣятельности художника, позволяя прослѣдить эволюцію его взглядовъ и стремленій.

На пестромъ фонѣ художественной современности фигура В. И. Денисова выдѣляется яркимъ и незабываемымъ образомъ, и уже одно это пробуждаетъ большой интересъ къ его личности. Какъ живописецъ, Денисовъ является создателемъ совершенно неподражаемой свѣтотѣни. Стоитъ только взглянуть, напримѣръ, на его пейзажъ ‚Райки', чтобы понять, какъ изъ вихря переплетающихся, буйныхъ мазковъ рождается е д и н о е — свѣтотѣнь. Денисовъ тоже организаторъ хаоса. Задачи рисунка, формы, матеріала въ его искусствѣ отпадаютъ. Предметность зависитъ не отъ ограненія поверхностями или контурами, а отъ скольженія свѣта по массамъ и поверхностямъ. Это—чистая живопись, передающая пространство, пронизанное борьбою свѣта и тѣни. Музыкальная основа, заложенная въ глубинѣ стремленій Денисова, дѣлаетъ его исключительнымъ композиторомъ, а его искусство, въ цѣломъ, — подлинной фееріей.

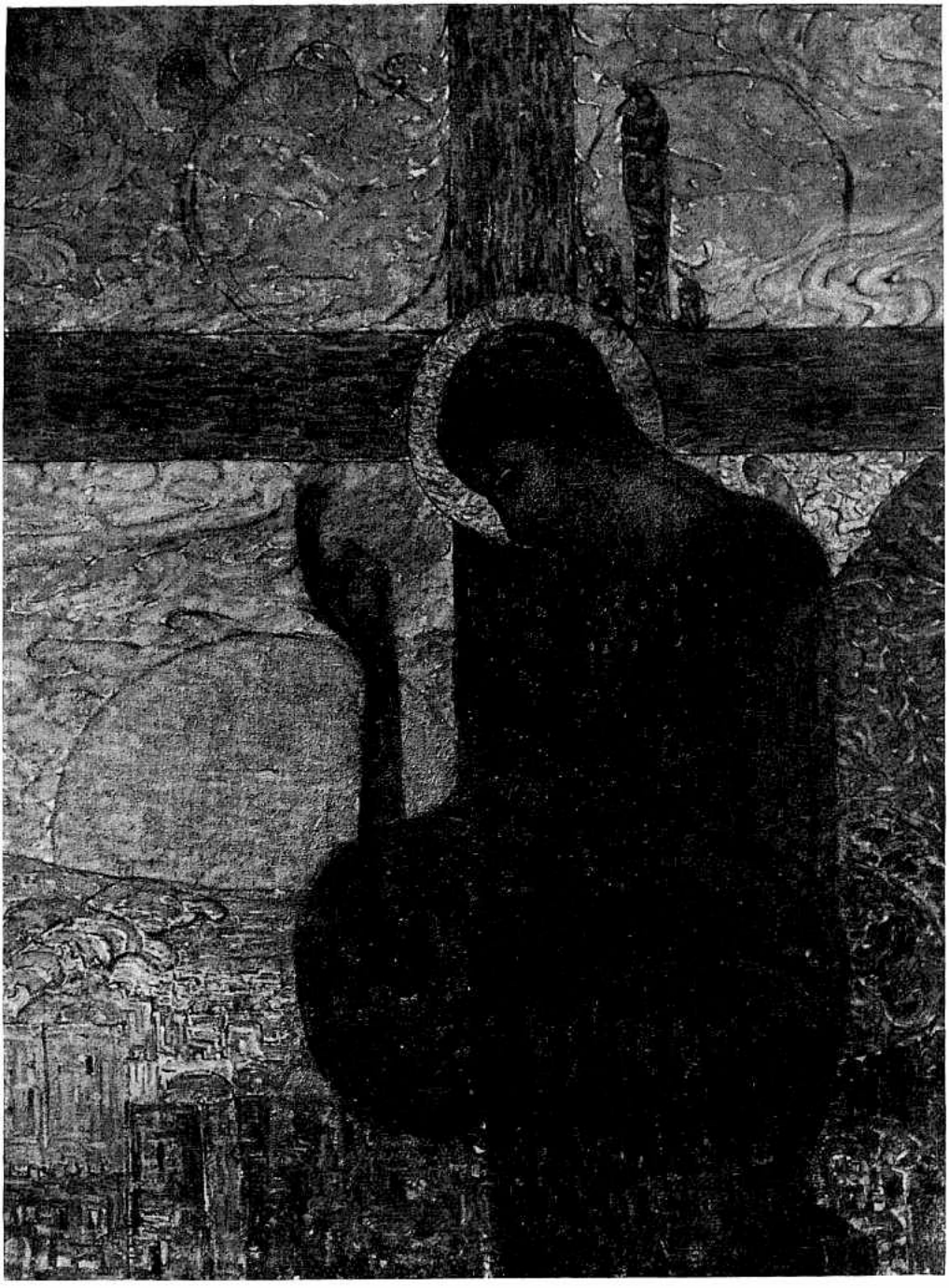
Въ своихъ композиціяхъ Денисовъ исходитъ то изъ борьбы линій, то изъ равновѣсія массъ или плоскостей. Двѣ большія его картины ‚Фуга въ живописи' и ‚Саломея', равно какъ и графическая композиція ‚Охота на льва', превосходно о томъ свидѣтельствуютъ. Романтическія грезы и мистическія видѣнія, столь мало въ комъ сейчасъ встрѣчающія сочувствіе, владѣютъ душою художника, къ которому жизнь всегда была обращена не сѣрой стороной обыденности, но своимъ таинственнымъ ликомъ. Греза о жизни рождаетъ фантастическую, ‚свободную' форму. Денисовъ дерзаетъ имѣть свою анатомію и свою перспективу. Онѣ вытекаютъ изъ общей идеи каждой композиціи, подчинены основному движенію.

Техника и колоритъ Денисова столь же богаты и разнообразны, какъ и его композиція; они или дождисто-радужны, распылены въ брызгахъ, сверкающихъ перламутромъ (‚Саломея', ‚Фуга въ живописи'), или звенятъ яркими созвучіями и дисонансами (‚Золотая осень'), или, наконецъ, замыкаются въ однотонность, нѣжную ‚бѣдность' скромныхъ красочныхъ сопоставленій (‚Джотто', панно ‚Разливъ Волги').



В. И. Денисовъ. ‚Охота на льва' (рисунокъ акварелью). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.

V. Dénissoff. ‚La chasse au lion' (dessin à l'aquarelle). (Collection A. Korovine, Pgd.).



В. И. Денисовъ. ‚Джотто' (масло).
(Собр. А. А. Коровина въ Пгр.).

V. Dénissoff. ‚Giotto' (huile). Collection A. Korovine Pgd.).

Денисова неразъ упрекали въ отсутствіи культуры; намъ эти упреки кажутся несправедливыми. Взглянемъ, напримѣръ, на его ‚Джотто'. Такъ оригинально и тонко подойти къ духу ранняго Ренессанса можетъ только человѣкъ, чутко воспринимающій сокровенный смыслъ вселенской культуры. Правда, это—не рабское слѣдованіе ‚элементамъ' стиля, его формальной основѣ, а живое проникновеніе въ самую душу стиля, въ свободной и самостоятельной интерпретаціи. Здѣсь стиль преломляется въ призмѣ опредѣленнаго художественнаго темперамента, рождается для новой жизни, совершенно такъ же, какъ для такой же жизни возрождается художникомъ и видимая имъ реальность. Мнѣ кажется, что у насъ слишкомъ привыкли подмѣнять понятіе ‚культуры'—культивированіемъ какого нибудь освященнаго традиціями направленія, замкнутость въ принципахъ опредѣленнаго, узко понятаго стиля. Наоборотъ, я скорѣе склоненъ видѣть именно тончайшую культурность въ этомъ живомъ, дѣятельномъ откликѣ художника на вселенское творчество.

Въ своихъ работахъ съ натуры, какъ и въ своихъ композиціяхъ, Денисовъ не перестаетъ быть тѣмъ же мечтателемъ и визіонеромъ, расширяющимъ понятіе реальности, въ смыслѣ распространенія ея на область глубокихъ внутреннихъ переживаній.

По двумъ большимъ композиціямъ Денисова ‚Фуга въ живописи' и ‚Саломея' можно видѣть, какой красивый слѣдъ оставило въ душѣ художника творчество Врубеля, которому онъ посвятилъ цѣлый циклъ своихъ мистическихъ композицій.

С. Ю. Судейкинъ, упомянутый нами, какъ художникъ, вышедшій изъ школы Константина Коровина, представляется намъ также живописцемъ по преимуществу. Въ творчествѣ своемъ, главнымъ образомъ въ пониманіи композиціи и формъ, онъ совершенно освободился отъ искусства своего учителя, но несомнѣнно заложенное въ него послѣднимъ чувство живописнаго и пониманіе задачъ свѣтотѣни въ немъ не заглохли.

Своими симпатіями онъ, отчасти, примыкаетъ къ младшему поколѣнію ‚ретроспективистовъ', съ явнымъ предпочтеніемъ очаровательной наивности лубка, подчеркиванія того восточнаго, ‚азіатскаго' элемента, который придалъ западно-европейскому искусству, перенесенному на русскую почву, своеобразный характеръ милой непосредственности, быть можетъ, гораздо болѣе близкой нашему сердцу, чѣмъ четкая законченность и чистота опредѣленнаго ‚культурнаго' стиля.

Судейкина у насъ принято сопоставлять съ Сомовымъ, считать его продолжателемъ миссіи послѣдняго. Намъ такая точка зрѣнія кажется нѣсколько поверхностной; мы глубже смотримъ на значеніе судейкинскаго искусства и видимъ коренное и даже почти непримиримое его отличіе отъ искусства Сомова. Судейкинъ, совершенно такъ же, какъ Мусатовъ, о которомъ мы говорили выше, болѣе ‚вольно' и индивидуально подходитъ къ прошлому; онъ—истинный поэтъ этого прошлаго, его гораздо менѣе заботитъ точность и документальность, и прежде

всего увлекаетъ греза о красотѣ былого, о которомъ онъ разсказываетъ очаровательныя сказки.

Изъ произведеній Судейкина, въ этомъ смыслѣ, особенно привлекательны его лунный ‚Балетъ‘ и ‚Поэтъ‘ [1]. ‚Балетъ‘, будучи болѣе раннимъ произведеніемъ, выдержанъ въ нѣжныхъ и блеклыхъ тонахъ, тогда какъ въ ‚Поэтѣ‘ мы, такъ же какъ и у Денисова, видимъ повышеніе красочнаго тона, бо́льшую его интенсивность. Проектъ декораціи для ‚Изнанки жизни‘ говоритъ о многихъ точкахъ соприкосновенія Судейкина, въ пониманіи декоративности, техническихъ пріемовъ и колорита, съ такими же работами Сапунова, съ которымъ ему приходилось немало работать вмѣстѣ, причемъ художники, конечно, вліяли другъ на друга.

Большой ‚Класическій пейзажъ‘ и акварельный ‚Тропическій пейзажъ‘ К. Ѳ. Богаевскаго вполнѣ достойно выясняютъ его творчество. Пейзажныя фантазіи его, несомнѣнно, останутся высокими образцами. Онѣ насыщены поэзіей и изобрѣтательной продуманностью композиціи, всегда замкнутой въ отличнѣйшей согласованности формъ и красокъ.

Скромный, держащійся въ тѣни талантъ художника-стилиста, подходящаго къ природѣ черезъ искусство великихъ мастеровъ ‚класическаго‘ пейзажа, уводитъ насъ въ поэтическую грезу о прекрасномъ и величественномъ мірѣ.

Двѣ акварели художника В. Д. Шитикова, выдерживающаго свои пейзажи въ нѣжной, свѣтлой гаммѣ, увлеченнаго, подобно Богаевскому, поэтичностью и красивостью природы, позволяютъ намъ, до нѣкоторой степени, сближать ихъ творчество и считать Шитикова продолжателемъ ‚класическаго‘ направленія въ пейзажѣ. Кстати отмѣтимъ, что данъ этому направленію, и притомъ совсѣмъ по своему, отдали такіе, напримѣръ, художники, какъ В. И. Денисовъ и Крымовъ; объ отсутствіи послѣдняго въ собраніи приходится пожалѣть, такъ какъ безъ него не получается полной картины устремленія нашего времени къ ‚класическимъ‘ построеніямъ въ пейзажѣ.

Болѣе или менѣе обособленную групу художниковъ-индивидуалистовъ составляютъ П. В. Кузнецовъ, Н. Д. Миліоти и П. С. Уткинъ. Здѣсь мы видимъ рядъ ихъ работъ, отмѣченныхъ туманными намѣреніями, какъ по содержанію, такъ и по живописнымъ задачамъ; это тѣ ихъ произведенія, которыя относятся, правда, къ довольно мимолетному, но все же оставившему яркій слѣдъ въ художественной жизни нашего времени явленію, нашедшему себѣ наиболѣе рельефное выраженіе на выставкахъ ‚Голубая роза‘ и ‚Вѣнокъ‘.

Такія произведенія, какъ ‚Бѣлый фонтанъ‘ П. Кузнецова, ‚Здѣсь онъ живетъ и любитъ, здѣсь онъ умираетъ‘ Уткина, или ‚Мадонна‘ и ‚Вечерній праздникъ‘ Н. Миліоти, являются, именно, образцами того особаго искусства нѣжныхъ, внутреннихъ переживаній, неопредѣленныхъ сновидѣній, которое даетъ намъ

[1] Воспроизведены въ ‚Аполлонѣ‘ 1911 г., № 8.

Ф. А. Малявинъ. „Вѣрка" (масло). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгр.).

F. Maliavine. „Jeune paysanne" (huile). (Collect. A. Korovine, Pgd.).

Ф. А. Малявинъ. ‚Баба' (свинцовый карандашъ).
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

F. Maliavine. ‚Une paysanne' (mine de plomb).
(Collect. A. Korovine, Pgd.).

какую то ‚эмбріональную' или даже ирраціональную жизнь. Трудно подходить къ такимъ явленіямъ съ мѣрками обычныхъ требованій. Можно любоваться ими, какъ прекрасными снами, сотканными изъ полуреальныхъ образовъ, возникающихъ въ мечтахъ художника. Всѣ они отмѣчены превосходными красочными сочетаніями, столь же нѣжными и легкими, какъ они сами.

Эти красивыя фантазіи были одно время общимъ ‚увлеченіемъ' москвичей, смѣнившимся затѣмъ болѣе ‚земными' радостями, любованіемъ красотою натуры, на которое эти раннія мечты, несомнѣнно, наложили извѣстную печать нѣжной задумчивости... П. Кузнецовъ, паралельно живописнымъ исканіямъ Матисса, увлекся Востокомъ, его радостною опредѣленностью формъ и красокъ, и черезъ искусство Востока пришелъ къ любованію земнымъ міромъ. Вѣхами на этомъ творческомъ пути являются, въ собраніи А. Коровина, прекрасная ‚Степь', гдѣ художнику удалось удивительно просто и сжато передать ея ширь и тишину, и меланхолическій ‚Гаремъ'. О такомъ же уходѣ отъ мистически неопредѣленныхъ построеній къ міру реальному говоритъ красивая темпера П. С. Уткина ‚Гладіолусы.'

Въ нашемъ обзорѣ московскихъ живописцевъ, мастеровъ свѣтотѣни, мы сознательно пропустили Ф. А. Малявина и сдѣлали это потому, что творческій его habitus рѣзко отличается отъ искусства перечисленныхъ нами художниковъ. Уходя корнями своими въ рѣпинскую академію, творчество Малявина отмѣчено какимъ то упрямымъ долбленіемъ въ одну точку, не только въ смыслѣ пресловутой, облюбованной имъ темы, но и въ отношеніи живописныхъ его пріемовъ.

Три большія варіаціи малявинской темы: ‚Вѣрка', ‚Пляшущая дѣвка' и ‚Двѣ дѣвки', такъ же какъ и ‚живописный' его рисунокъ ‚Баба', исчерпывающе говорятъ о его мастерствѣ. Яркія, ‚танцующія' краски образуютъ нарядный коверъ; художникъ влюбленъ въ эту вихревую цвѣтистость русской деревни и всюду ее подчеркиваетъ, совершенно пренебрегая всякими композиціонными задачами. Въ противовѣсъ этому ситцевому хаосу онъ всегда выдѣляетъ лица, выписанныя заглаженною, эмалевою фактурою. То же самое и въ рисункахъ,—лица выработаны заботливо и тонко, съ превосходною передачею пространственнаго чувства, а все остальное, въ видѣ контраста, намѣчено несущимися въ веселой пляскѣ ударами карандаша. Не знаю, въ силу ли замѣчаемаго общаго стремленія возродить и ‚оправдать' черную краску, но послѣднія работы Малявина отличаются неизмѣнною чернотою, загаръ малявинскихъ дѣвокъ и бабъ не бронза, а чугунъ, дѣлающій ихъ иногда похожими на негритянокъ. Быть можетъ, въ этомъ въ художникѣ безсознательно (?) сказалось модное тяготѣніе отъ хлорознаго и тепличнаго анемизма европейскаго города къ экзотикѣ, къ опаленному солнцемъ югу, которое въ свое время заставило Гогена бѣжать изъ Парижа на Таити. Это станетъ еще болѣе яснымъ, если сравнишь эти три картины Малявина съ его первыми пляшущими бабами, особенно съ академическою програмою. Кажется, будто онъ ушелъ съ залитой потокомъ яркихъ лучей деревенской улицы въ курную избу...

Наиболѣе ‚шумныя‘ и дерзкія выступленія послѣдняго времени пока еще не нашли себѣ мѣста въ собраніи А. Коровина. Но первые шаги къ тому уже сдѣланы собирателемъ.

Въ перечнѣ художниковъ мы видимъ громкія имена Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларіонова и Д. Д. Бурлюка, но даже и ихъ творчество представлено компромисно—съ явнымъ стремленіемъ поставить въ связь съ предыдущимъ и оставить въ тѣни именно то, что такъ или иначе ‚нашумѣло‘, заставило говорить о себѣ. Такъ, мы видимъ здѣсь двѣ раннія работы М. Ф. Ларіонова, характерныя по своему штриховому мазку и красивому зеленому тону; два довольно близкихъ по характеру произведенія Н. С. Гончаровой ‚Бѣленіе холста‘ и красивый тетраптихъ ‚Сборъ яблоковъ‘; два реалистическихъ пейзажа Д. Д. Бурлюка, написанные имъ въ прошломъ году; все это не только не пугаетъ, но кажется даже вполнѣ среднимъ; нѣтъ ни ‚лучизма‘ или вывѣсочнаго стиля Ларіонова, ни футуризма и кубизма Бурлюка, ни ‚всечества‘ Гончаровой.

Рядъ произведеній художественной молодежи, во многомъ еще не опредѣлившейся, находящейся въ періодѣ броженія, свидѣтельствуетъ о чрезвычайно любопытномъ фактѣ. То коренное различіе между петроградскими и московскими художниками, на которое мы указывали въ своемъ мѣстѣ, обнаруживается и у этой молодежи. Москва неуклонно остается живописной, Петроградъ тяготѣетъ къ рисунку, чеканной формѣ.

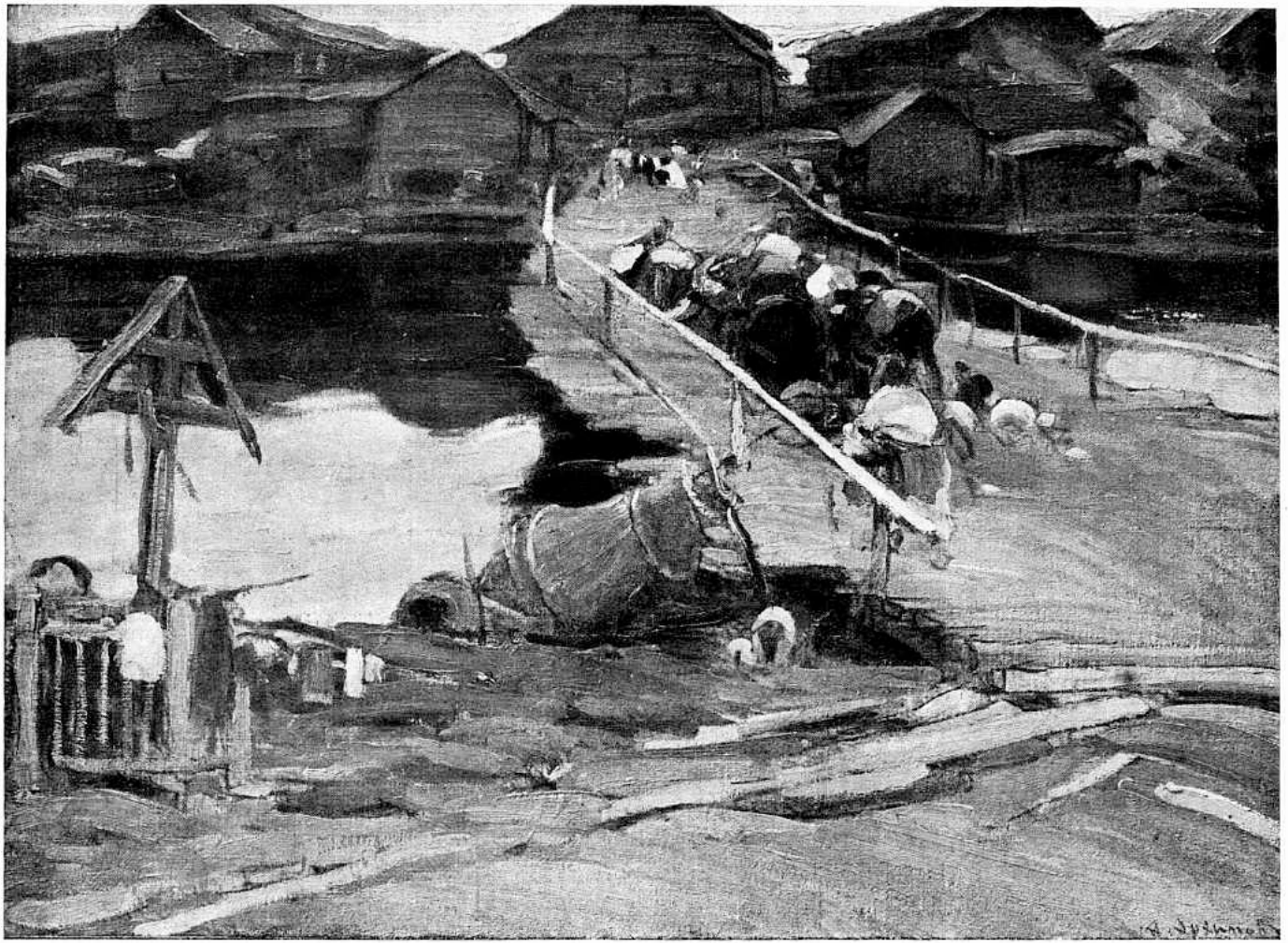
Гончарова, не взирая на плакатность раскраски своихъ работъ, все таки обнаруживаетъ истинный живописный темпераментъ; то же слѣдуетъ сказать о Ларіоновѣ и Бурлюкѣ.

Другое дѣло петроградцы, какъ, напримѣръ, Б. Д. Григорьевъ, А. Е. Яковлевъ, В. И. Шухаевъ, Н. И. Альтманъ или В. М. Ходасевичъ. Какъ бы ни казались они индивидуально различными, ихъ объединяетъ общая привязанность къ формѣ, преобладаніе рисунка надъ живописью.

‚Нео-академизмъ‘ А. Е. Яковлева и В. И. Шухаева охарактеризованъ одною картиною перваго и рисункомъ сангиною второго. Яковлевскій ‚Скрипачъ‘ носитъ отпечатокъ нѣкой гримасы, ужимки; художникъ, что называется, ‚словечка въ простотѣ не скажетъ‘. Непріятно поражаютъ реминисценціи самаго различнаго свойства, отъ Джотто и раннихъ нѣмецкихъ художниковъ (Кранаха) вплоть до кубизма (поглядите на правую руку со смычкомъ, на силуетъ фигуры). Безусловный мастеръ, уже опредѣлившійся и законченный, какъ никто, пожалуй, сейчасъ владѣющій всею ‚кухнею‘ своего искусства,—Яковлевъ стоитъ на скользкомъ и неблагодарномъ пути эклектизма, порою почти граничащаго съ поддѣлкой... Непріятенъ именно этотъ внѣшній, поверхностный подходъ къ стилю, еще болѣе назойливый, чѣмъ отмѣчавшійся нами у Сомова. Какъ холодны, разсудочны и далеки отъ раннихъ примитивовъ и отъ кубизма задачи Яковлева. Насколько больше насъ трогаетъ и волнуетъ продуманная вѣра и искренность денисовскаго

С. В. Ивановъ. „Въ приказной избѣ" (масло).
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгр.).

S. Ivanoff. „L'ancienne justice" (huile).
(Collection A. Korovine, Pgd.).



А. Е. Архиповъ. „Мостъ" (масло). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Arkhipoff. „Le pont" (huile). (Collection A. Korovine, Pgd.).

‚Джотто‘, такъ ‚невыдержаннаго‘ формально, по сравненію съ мастерствомъ и ‚культурностью‘ Яковлева.

Хорошо представленъ Б. Д. Григорьевъ, художникъ, полный еще движенія и молодого задора. Рисунки его, четкіе, сильные, синтетически сжатые, успѣли уже прославиться и, дѣйствительно, они не только ‚выдерживаютъ сравненіе‘ съ рисунками Яковлева или Шухаева, но несомнѣнно превосходятъ ихъ по вложенному въ нихъ чувству жизни и какой то непогрѣшимой увѣренности, легкости... Особенно замѣтно въ нихъ, что чѣмъ художникъ непосредственнѣе подходитъ къ видимому, чѣмъ быстрѣе запечатлѣваетъ его,—тѣмъ выше сила ихъ выразительности и какого то непонятнаго мастерства. И наоборотъ, стоитъ художнику задуматься, ‚постараться‘, тотчасъ же это ведетъ къ пониженію сказанныхъ достоинствъ. Живопись Б. Григорьева, такая неровная по своимъ результатамъ, почти несоизмѣрима съ его рисунками. Соотношенія цвѣта и свѣта совершенно еще не осознаны, для живописи своей онъ не нашелъ еще такихъ же яркихъ своихъ законовъ, какъ въ рисункѣ. И въ живописныхъ его работахъ самодовлѣетъ рисунокъ, сила котораго и ‚григорьевская‘ его острота все же ослабѣваютъ въ большомъ масштабѣ.

Сильнѣе прочихъ—большой двойной портретъ В. Э. Мейерхольда, очень интересно задуманный и довольно живо и непосредственно выполненный. Замѣчательна въ этомъ портретѣ прекрасно удавшаяся художнику его ‚психологичность‘. Кто слѣдилъ за всѣми исканіями и ‚теоретическими махинаціями‘ В. Э. Мейерхольда, того должно поразить, какъ рѣзко и наглядно передалъ Григорьевъ самую сущность интересной фигуры нашего театральнаго модерниста. Портретъ этотъ, не менѣе малявинскихъ бабъ, символиченъ. Въ немъ отразились гримасы современнаго духа, какой то надломъ его, заставившіе кошмарамъ русской дѣйствительности предпочесть кошмары ‚балаганчика‘.

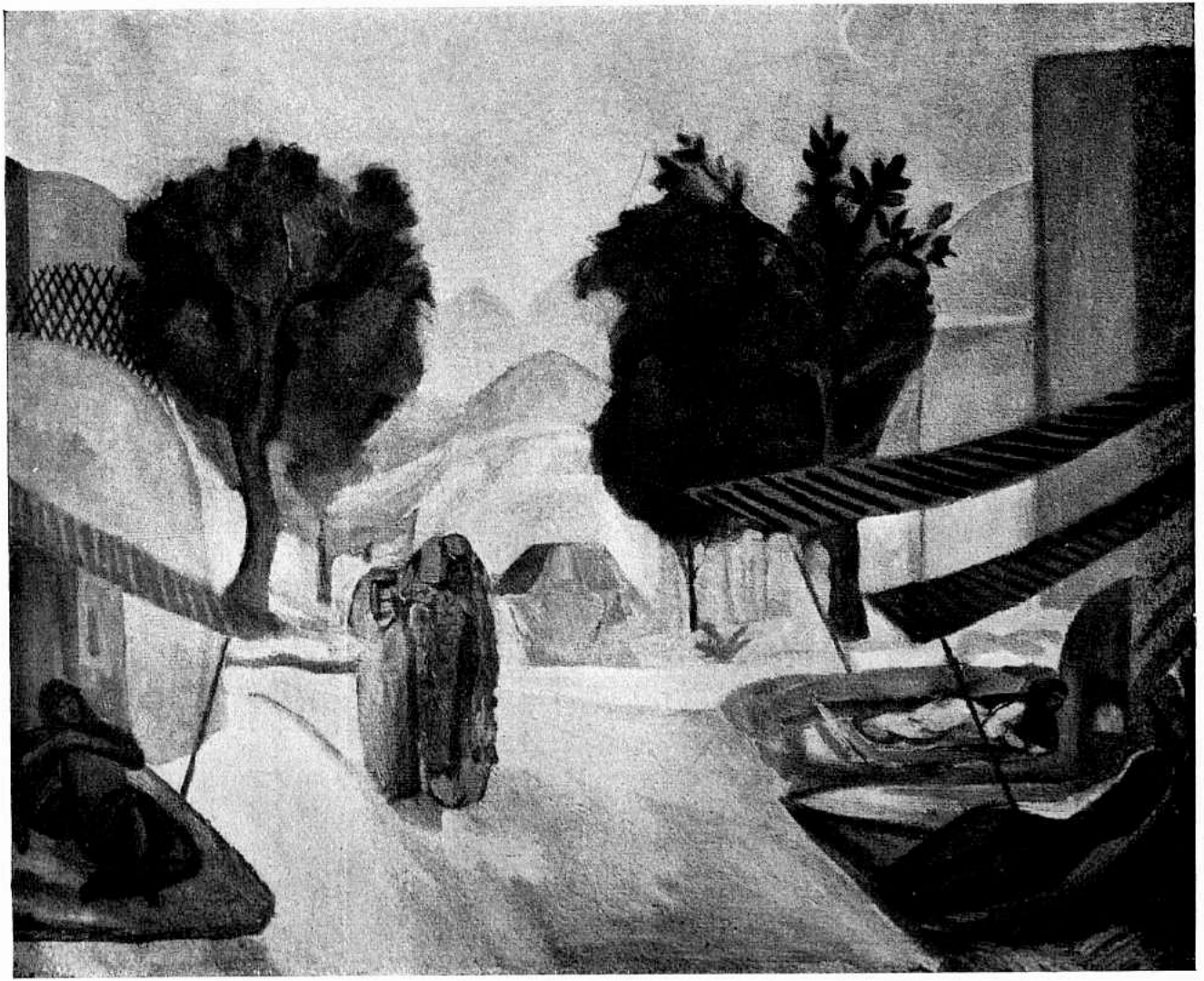
Григорьевъ—еще въ будущемъ, его замыслы и исканія бродятъ въ немъ, какъ молодое вино; не лучшій ли это залогъ дальнѣйшаго движенія, развитія и, конечно, успѣховъ?

Совсѣмъ недавно поступили въ собраніе ‚Автопортретъ‘ Н. Альтмана и его рисунокъ-портретъ. Хорошій мастеръ, тонко чувствующій форму и рисунокъ, Н. Альтманъ представляется намъ, пока, художникомъ компромисса. Живопись его мы назвали бы салонною популяризаціею кубизма; его кубизмъ, какъ ни нелѣпо это звучитъ, ‚скользитъ по поверхности‘, а не пронизываетъ форму; онъ до того ‚красивъ‘ и общедоступенъ, что его можно пустить въ любую гостиную, и онъ никого не испугаетъ. Переставъ быть набатомъ, ‚вызовомъ‘, кубизмъ въ произведеніяхъ Альтмана наполовину утратилъ свою жизненную остроту—изъ цѣли сталъ средствомъ, однимъ изъ пріемовъ живописи...

Въ одно время съ произведеніями Альтмана поступили въ собраніе двѣ работы г-жи В. М. Ходасевичъ—‚Портретъ барышенъ‘ и ‚Этюдъ композиціи‘. Въ произве-

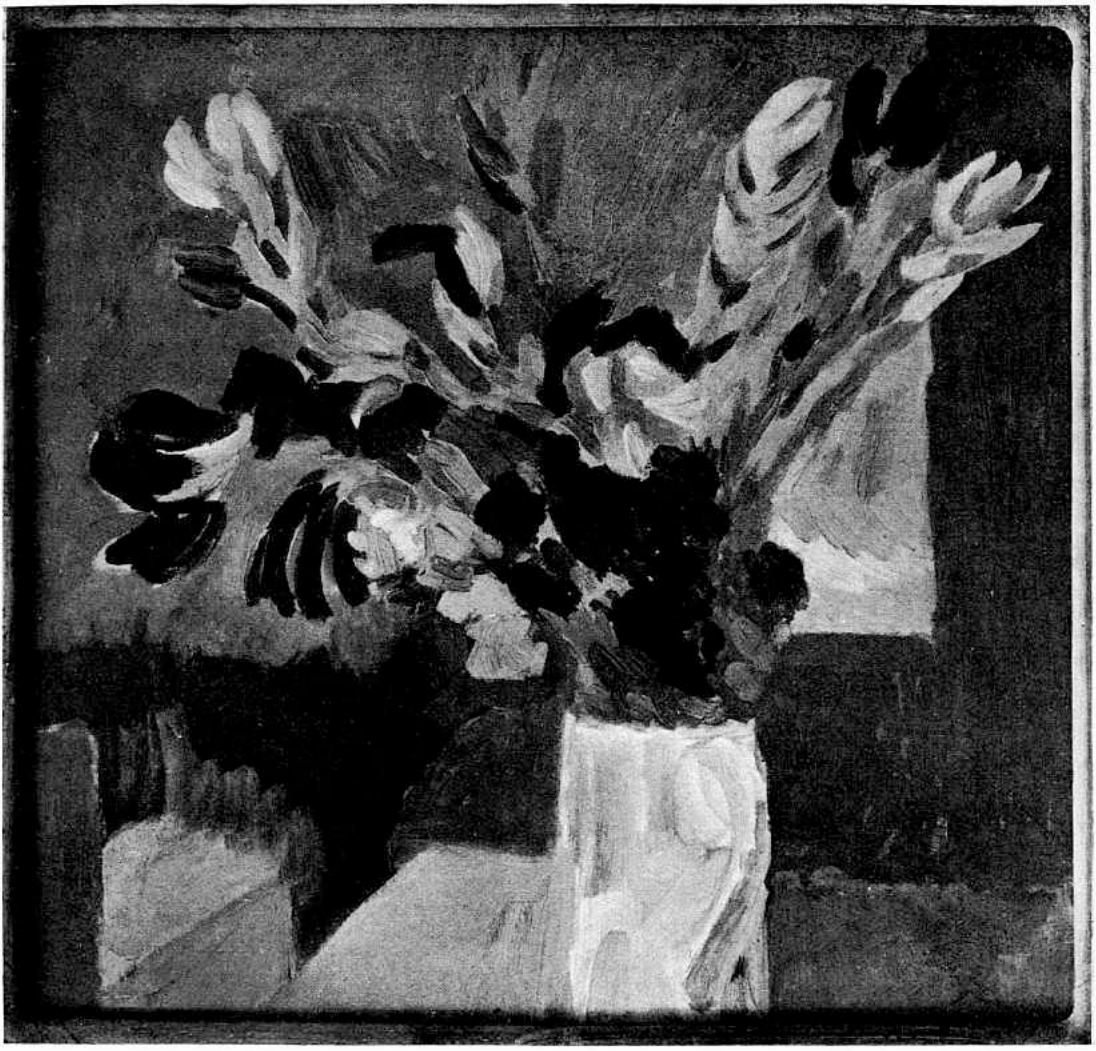
деніяхъ этихъ, не лишенныхъ умѣнія и вкуса, чувствуется множество какихъ то посторонних вліяній, тутъ и Сезаннъ, и Сарьянъ, и даже А. Яковлевъ, и во всемъ этомъ много... петроградской разсудительности.

Упоминаніемъ о нѣсколькихъ хорошихъ образцахъ скульптуры двухъ нашихъ мастеровъ, С. Т. Коненкова и А. Т. Матвѣева, мы закончимъ нашъ обзоръ. Выразительна и психологична мраморная голова коненковскаго ‚Мыслителя'. Двѣ деревянныхъ головы ‚Мальчика' и ‚Татарина' (воспроизведенъ въ ‚АполлонѢ' 1913 г., № 8) и, особенно, восхитительный по своей простотѣ мраморный ‚Юноша' А. Матвѣева—отличные образцы искусства этого замѣчательнаго русскаго скульптора. Если намъ не удалось коснуться работъ нѣкоторыхъ художниковъ, имена которыхъ читатель найдетъ въ перечнѣ, приложенномъ къ статьѣ, то объясняется это главнымъ образомъ тѣмъ, что они или бѣдно, или недостаточно характерно показаны въ собраніи.



Павелъ Кузнецовъ. ‚Гаремъ' (темпера).
(Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

Paul Kouznetzoff. ‚Harem' (détrempe).
(Collection A. Korovine, Pgd.).



П. С. Уткинъ. ‚Гладіолусы' (темпера). (Собр. А. А. Коровина, въ Пгд.).

P. Outkine. ‚Glaïeuls' (détrempe). (Collection A. Korovine, Pgd.).

СОБРАНІЕ А. А. КОРОВИНА

Н. И. Альтманъ. ‚Женскій портретъ' (рис., масло). ‚Автопортретъ' (масло).

Б. И. Анисфельдъ. Эскизъ декораціи къ балету ‚Шехеразада' (гуашь).

А. Е. Архиповъ. ‚Мостъ' (масло). ‚Свѣти' (масло).

А. Ѳ. Афанасьевъ. ‚У приказныхъ воротъ собирался народъ' (темп.). ‚Дьякъ сказалъ: дурачье!' (темп.).

Л. С. Бакстъ. Декорація къ ‚Ипполиту' (акв.). ‚Рабочій' (паст.). ‚Ливень' (гуашь). ‚Портретъ А. А. Коровина' (рис.—1906). ‚Женскій портретъ' (масло). ‚Ужинъ' (масло). ‚Илюстрація къ ночному Петербургу' (гуашь). ‚Портретъ художника Алексѣева' (акв.—1899).

Александръ Бенуа. ‚Парадъ при Павлѣ I' (гуашь—1907). ‚Купальня маркизы' (гуашь—1906). ‚Версаль' (гуашь — 1905). ‚Версаль' (гуашь—1906). ‚Версаль' (гуашь—1906). ‚Версаль' (гуашь). ‚Итальянская комедія' (масло). 4 рисунка подкрашенной тушью къ ‚Мѣдному Всаднику'.

И. Я. Билибинъ. ‚Сказка' (перо съ аквар.).

К. Ѳ. Богаевскій. ‚Класическій пейзажъ' (масло). ‚Тропическій пейзажъ' (акв.).

В. Э. Борисовъ-Мусатовъ. ‚Минувшее' (темп.).

Д. Д. Бурлюкъ. ‚Улица въ Уфѣ' (масло). ‚Поселокъ' (масло).

Бѣляшинъ. ‚Ночь въ Петроградѣ' (масло).

А. Г. Варнекъ. ‚Женскій портретъ' (масло).

А. М. Васнецовъ. ‚Старая Москва' (подкр. рис.). ‚Старая Москва' (акв.).

В. М. Васнецовъ. ‚Купава' (акв.).

С. А. Виноградовъ. ‚Овины' (масло).

М. А. Врубель. ‚Дама въ голубомъ' (масло). ‚Садко' (неок. акв.). ‚Сирень' (акв.).

А. Ѳ. Гаушъ. ‚Nature morte' (масло). ‚Пейзажъ' (масло). ‚Пейзажъ' (масло).

Н. Н. Ге. ‚Голова Іоанна Крестителя' (масло).

А. Я. Головинъ. ‚Декоративный пейзажъ' (темп.).

Н. С. Гончарова. ‚Бѣленіе холста' (масло). Сборъ плодовъ' (тетрантихъ) (масло).

Борисъ Д. Григорьевъ. ‚Алупка' (темп.). ‚Алупка' (темп.). ‚Nature morte' (масло). ‚Мать' (масло). ‚Портретъ В. Э. Мейерхольда' (масло). ‚Цвѣты' (панно) (масло). 7 рисунковъ карандашемъ.

В. И. Денисовъ. ‚Фуга въ живописи' (масло—1908). ‚Саломея' (масло—1908). ‚Разливъ Волги' (панно) (масло—1898). ‚Джотто' (масло—1904). ‚Райки' (масло). ‚Церковный мотивъ' (гуашь—1901). ‚Охота на льва' (рис.—1910). ‚Золотая осень' (масло—1916). Эскизъ портрета А. А. Коровина (масло—1917).

М. В. Добужинскій. ‚Петроградъ' (масло). ‚Казанскій Соборъ' (акв.). ‚Въ ротахъ' (акв.). ‚Деревня' (акв.).

С. Ю. Жуковскій. ‚Зимняя дорога' (масло).

А. А. Ивановъ. Этюдъ головы мальчика (для ‚Явленія Христа народу') (масло).

М. М. Ивановъ. ‚Въ Пензѣ' (масло—1908).

С. В. Ивановъ. ‚Въ Приказной избѣ' (масло).

Н. К. Калмаковъ. ‚Тропическое' (гуашь). ‚Ужасъ' (гуашь). ‚Китаянка' (гуашь).

Е. А. Киселева. ‚Портретъ Щеголева' (пастель).

Кириллова. ‚Цвѣты' (гуашь). ‚Цвѣты' (гуашь).

К. А. Коровинъ. ‚Nature morte' (масло—1916). ‚Сѣверный пейзажъ' (масло—1905). ‚Гурзуфъ' (масло). ‚Гурзуфъ' (масло). Этюдъ декораціи къ ‚Русалкѣ' (масло). Этюдъ декораціи къ ‚Донъ-Жуану' (темп.). Этюдъ декораціи

къ ‚Донъ-Жуану‘ (темп.). Этюдъ декораціи къ ‚Садко‘ (палата) (темп.). Этюдъ декораціи къ ‚Садко‘ (площадь) (темп.). Этюдъ декораціи къ ‚Коньку-Горбунку‘ (темп.). Этюдъ декораціи къ ‚Коньку-Горбунку‘ (палата) (темп.—1912).

С. А. Коровинъ. ‚Этюдъ мужика‘ (масло). ‚Этюдъ стога‘ (масло).

С. Т. Коненковъ. ‚Мыслитель‘ (мраморъ).

Е. С. Кругликова. ‚Розы‘ (масло).

Пав. В. Кузнецовъ. ‚Гаремъ‘ (масло). ‚Степь‘ (темп.). ‚Бѣлый фонтанъ‘ (темп.).

Н. И. Кульбинъ. Пейзажъ (акв.).

Б. М. Кустодіевъ. ‚Праздникъ въ деревнѣ‘ (темп.).

П. Б. Ламбинъ. ‚Декоративный пейзажъ‘ (акварель).

Е. Е. Лансере. Эскизъ къ панно (темп.). ‚Даная‘ (темп.). ‚Казанскій Соборъ‘ (темп.). ‚Сенатская площадь‘ (рис. перомъ и акв.). ‚Лѣсъ‘ (масло).

М. Ѳ. Ларіоновъ. ‚Зеленый пейзажъ‘ (масло). ‚Яблони въ цвѣту‘ (масло).

М. П. Латри. ‚Именины бабушки‘ (темп.).

И. И. Левитанъ. ‚Деревня‘ (масло). ‚Пашня‘ (масло). ‚Лунная ночь‘ (масло).

А. Э. Линдеманъ. ‚Игра въ жмурки‘ (гуашь).

Т. А. Луговская-Дягилева. ‚Мать‘ (гуашь).

А. Т. Матвѣевъ. ‚Юноша‘ (мраморъ). ‚Голова мальчика‘ (дер.). ‚Голова‘ (дер.).

С. В. Малютинъ. 4 иллюстраціи къ ‚Сказкѣ о Золотомъ Пѣтушкѣ‘ (гуашь). ‚Портретъ сына‘ (паст.). ‚Портретъ дочери‘ (паст.). ‚Паромъ‘ (масло).

Ф. А. Малявинъ. ‚Портретъ К. А. Сомова‘ (масло). ‚Вѣрка‘ (масло). ‚Пляшущая дѣвка‘ (масло). ‚Баба‘ (рис.). ‚Двѣ дѣвки‘ (масло).

Н. Д. Миліоти. ‚Мадонна‘ (масло). ‚Вечерній праздникъ‘ (масло).

Миссъ (А. В. Ремизова). ‚Арлекинада‘ (гуашь). 2 рисунка акв.

П. С. Наумовъ. ‚Амуръ и Психея‘ (масло). ‚Дѣвушки съ фазанами‘ (темп.). ‚Дѣвушки съ фруктами‘ (темп.).

М. В. Нестеровъ. ‚Подъ благовѣстъ‘ (Уфа) (масло—1895). ‚Св. Сергій‘ (рис.). ‚Св. Сергій съ медвѣдемъ‘ (акв.—1891). ‚Жены Мироносицы‘ (акв.). ‚Портретъ жены‘ (рис.—1903). ‚Святой‘ (акварель).

А. О. Орловскій. ‚Карикатура‘ (рис. и гуашь—1809).

А. П. Остроумова-Лебедева. ‚Площадь Биржи‘ (акв.—1912). ‚Амстердамъ‘ (акв.—1916).

П. И. Петровичевъ. ‚На Окѣ‘ (масло). ‚Березы‘ (масло). ‚Задворки‘ (масло).

К. С. Петровъ-Водкинъ. ‚Chez Caillet‘ (масло).

Пироговъ. ‚Покупка лошади‘ (масло).

Н. К. Рерихъ. ‚Славяне на Днѣпрѣ‘ (темп. и паст.). ‚Небесный бой‘ (темп. и паст.). Эскизъ къ картинѣ ‚Сходятся старцы‘ (масло). ‚Иноземные гости‘ (масло).

И. Е. Рѣпинъ. ‚Портретъ Н. Б. Сѣверовой-Нордманъ‘ (масло). Этюдъ головы къ картинѣ ‚Въ кафе‘ (масло). Этюдъ къ ‚Бурлакамъ‘ (масло—1870). Эскизъ къ картинѣ ‚Іоаннъ Грозный убиваетъ сына‘ (кар. и акв.—1883-1913). ‚Восточный воинъ‘ (акв.—1877).

А. П. Рябушкинъ. ‚Семья купца‘ (масло). ‚Вечеръ въ деревнѣ‘ (масло). ‚Богоматерь‘ (темп.).

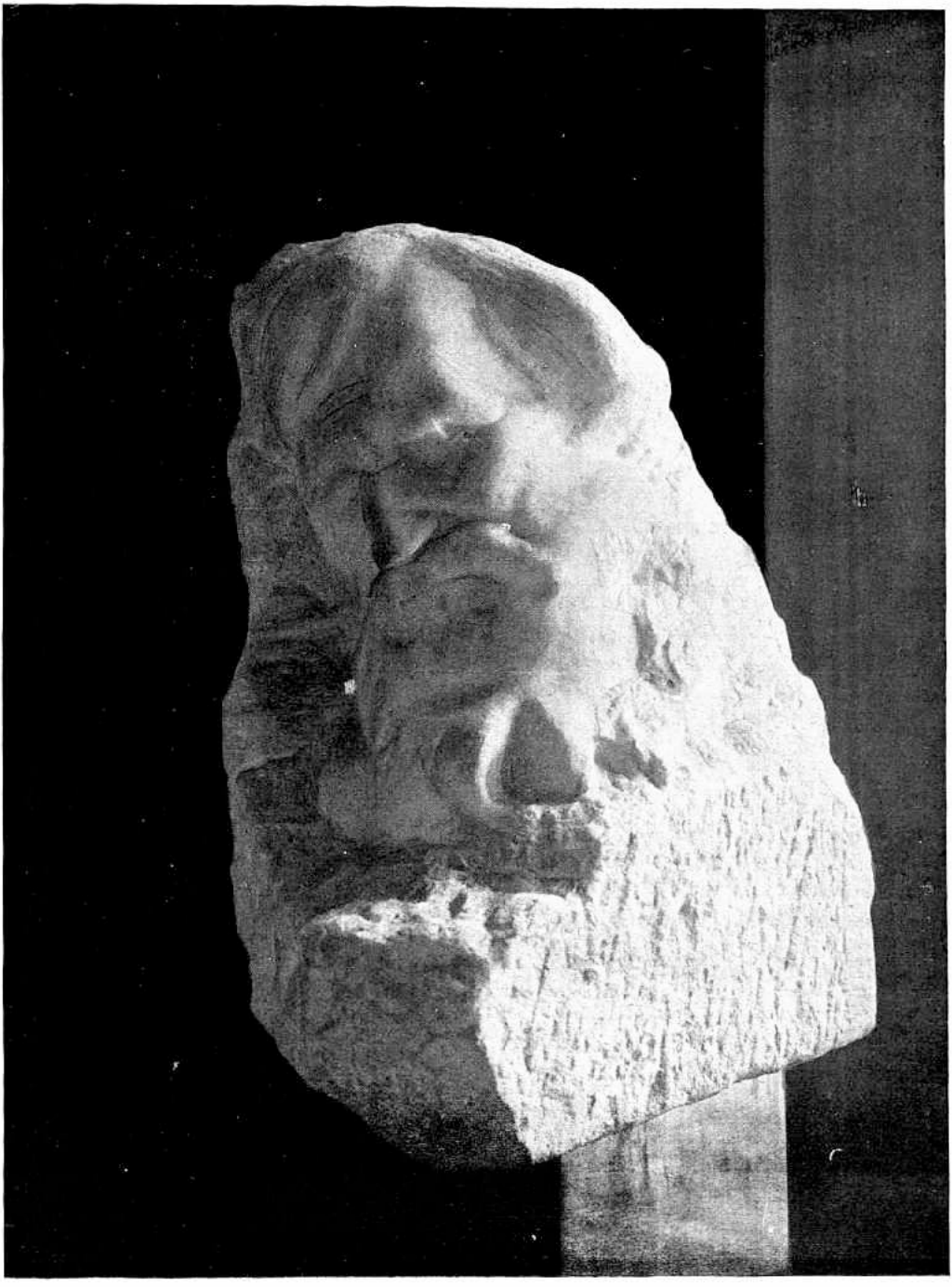
Н. Н. Сапуновъ. ‚Карусель‘ (темп.). Эскизъ женскаго портрета (темп.).

З. Е. Серебрякова. ‚Горный пейзажъ‘ (гуашь). ‚Горный пейзажъ‘ (Лучи солнца) (гуашь).

К. А. Сомовъ. ‚Спящій Адонисъ‘ (акв.). ‚Катокъ‘ (Зима) (масло). ‚Осмѣянный поцѣлуй‘ (масло). ‚Осень‘ (акв.). ‚Весна‘ (акв.). ‚На террасѣ‘ (акв.). ‚Въ лѣсу‘ (масло). ‚Облака‘ (паст.). ‚На дачѣ‘ (intérieur) (акв.). ‚Въ паркѣ‘ (акв.). ‚Въ экстазѣ‘ (акв.—1909). ‚Поцѣлуй‘ (рис.). ‚Фейерверкъ‘ (гуашь). ‚На полѣ‘ (подкр. рис.—1897). ‚Чортъ‘ (акв.). ‚Голова дѣвушки‘ (цв. рис.—1895). 4 пейзажа (масло). ‚Въ Павловскѣ‘ (акв.). ‚Роденъ съ женой‘ (рис.—1896). ‚Портретъ‘ (рис.—1910). ‚Автопортретъ‘ (акв.—1895). ‚Женскій портретъ‘ (масло—1913). ‚Прогулка‘ (акв.—1896).

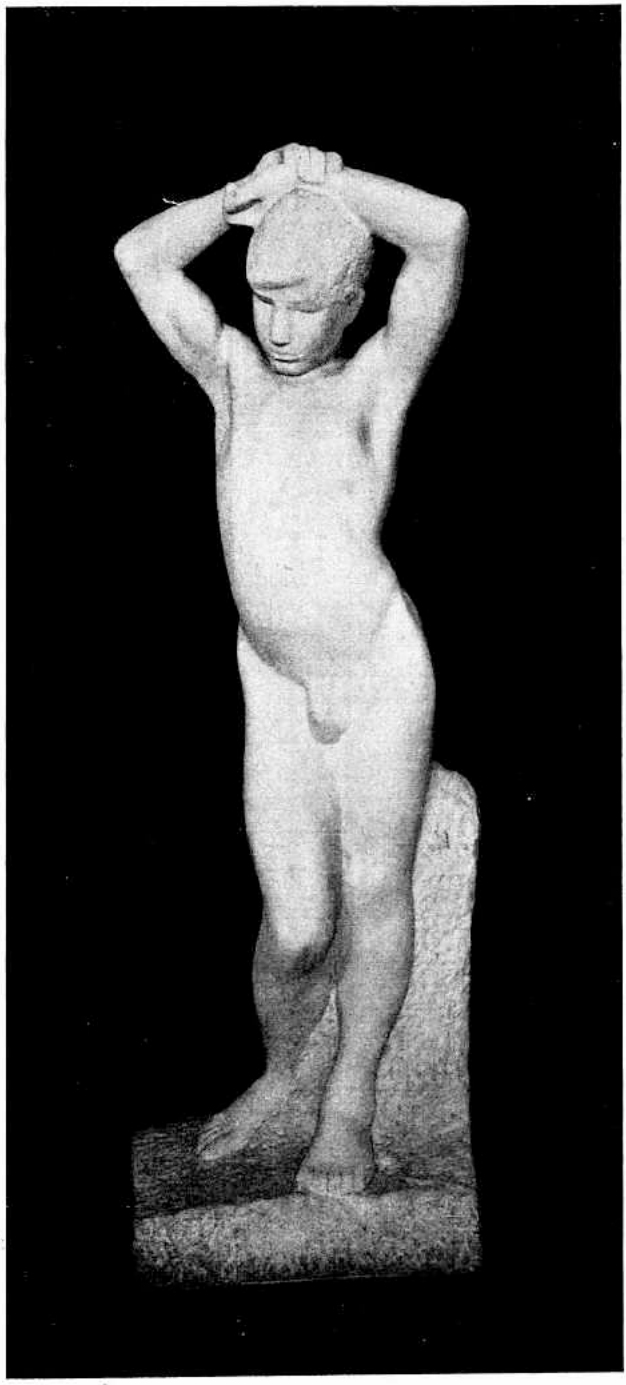
А. В. Средининъ. ‚Балъ у Фамусова‘ (масло). ‚Intérieur‘ (акв.).

С. Ю. Судейкинъ. Декораціи къ ‚Изнанкѣ



С. Т. Коненковъ. ‚Мыслитель' (мраморъ).
(Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

S. Konenkoff. ‚Le penseur' (marbre).
(Collection A. Korovine, Pgd.).



А. Т. Матвѣевъ. „Юноша" (мраморъ). (Собраніе А. А. Коровина, въ Пгд.).

A. Matvéïeff. „Adolescent" (marbre). (Collection A. Korovine, Pgd.).

жизни' (темп.). ‚Балетъ' (масло). ‚Поэтъ' (масло). ‚Nature morte' (масло). ‚Масленица' (4 акварели).

В. И. Суриковъ. ‚Головы монголовъ' (рис).

В. А. Сѣровъ. ‚Ифигенія' (масло). ‚Московскій дворникъ' (акв.). ‚Московскій лихачъ' (акв.—1908). ‚Натурщица' (рис.). ‚Негръ' (рис.). ‚На базарѣ' (рис.—1898).

Л. В. Туржанскій. ‚На Мурманѣ' (масло). ‚Весенній пейзажъ' (масло).

П. С. Уткинъ. ‚Гладіолусы' (темп.). ‚Здѣсь онъ живетъ и любитъ, здѣсь онъ умираетъ' (акварель).

Н. М. Фокинъ. ‚Зима въ Финляндіи' (масло).

В. М. Ходасевичъ. ‚Портретъ барышенъ' (масло—1916). Эскизъ (темп.).

Н. К. Чурлянисъ. ‚Жертва' (темп.).

О. А. Шарлеманъ. ‚Праздникъ инвалидовъ, (аквар.). ‚Выѣздъ Петра III на охоту' подкраш. (рис.).

В. Д. Шитиковъ. ‚Елка' (акв.). ‚Ивы' (акв.).

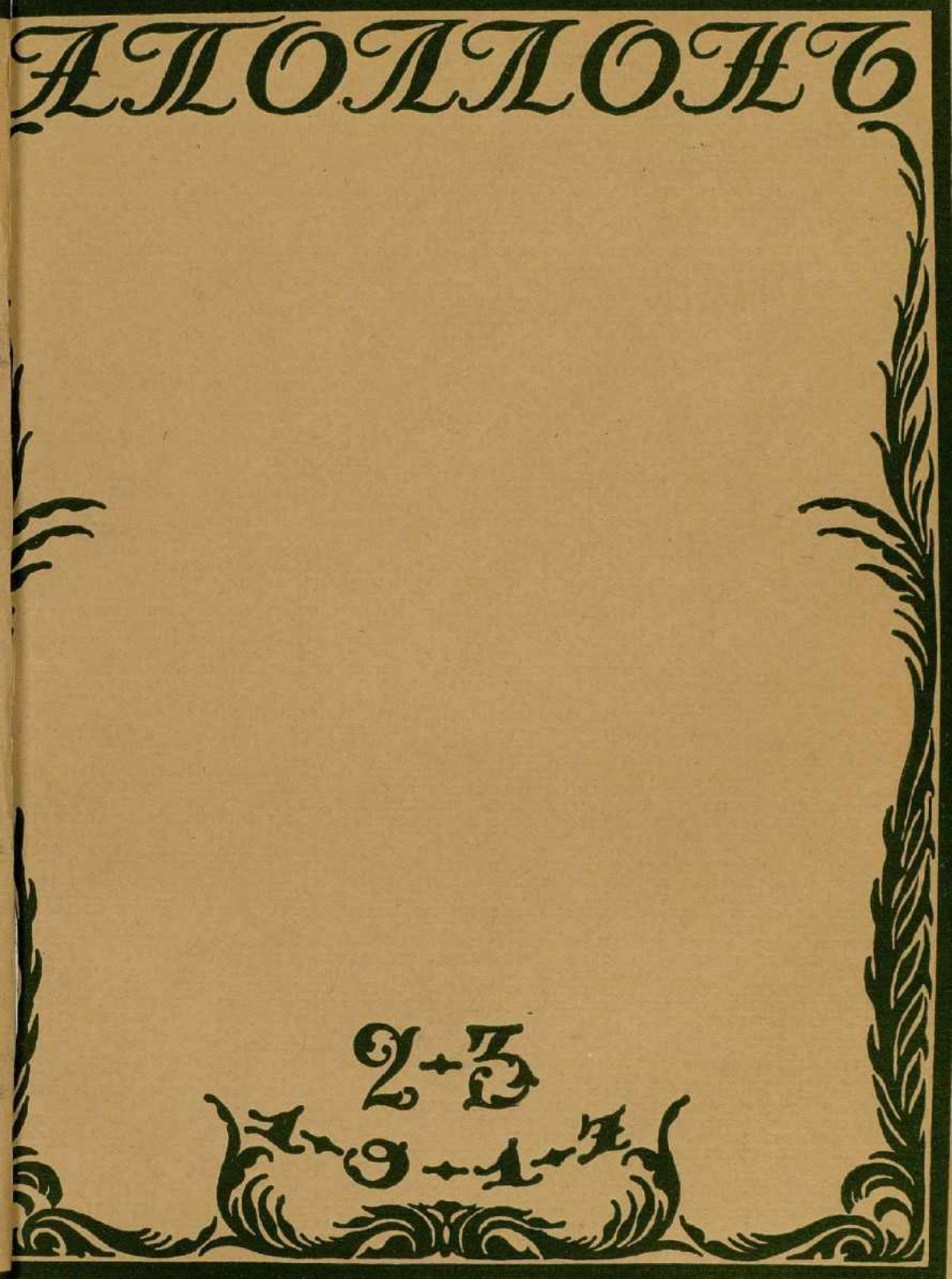
В. И. Шухаевъ. ‚Обезьяны' (рис. санг.).

К. Ѳ. Юонъ. ‚Базаръ' (гуашь).

А. Е. Яковлевъ. ‚Скрипачъ' (масло).

М. Н. Яковлевъ. ‚Розы' (масло).

В. А. Яковлевъ. ‚Семейный портретъ художника' (масло).


ΑΙΟΛΙΟΣ
2-3
4-9-1-7