РУССКОЕ ИСКУССТВО

№ 1923 г. 1

МОСКВА ПЕТЕРБУРГ

„РУССКОЕ ИСКУССТВО“

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

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

Состав сотрудников:

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

Ближайшее участие в журнале принимают:

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

Журнал выходит 6-ю выпусками в год в большом формате в 5—7 листов текста со многими воспроизведениями цветной и однотонной автотипии на отдельных листах

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

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

Издатель: Книгоиздательство «Творчество» Редактор: С. Абрамов

32
107

П32
107

ОДНОВРЕМЕННО С ИЗДАНИЕМ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

„РУССКОЕ ИСКУССТВО“

ПЕЧАТАЕТСЯ ОТДЕЛЬНО НА НЕМЕЦКОМ, ФРАНЦУЗСКОМ
И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

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

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

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

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

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

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

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «ТВОРЧЕСТВО»

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

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

32
107

Государственный Трест «Петропечать»
Типография
имени ИВАНА ФЕДОРОВА,
Звенигородская, 11

Петрооблит № 2050
Напечатано в количестве 3000 экз.

СОДЕРЖАНИЕ ПЕРВОГО НОМЕРА

I

ЖИВОПИСЬ

Мариэтта Шагинян: К. Петров-Водкин
П. П. Муратов: Последние работы Кончаловского
Н. Пунин: Обзор новейших течений в искусстве Петербурга

ГРАФИКА и ГРАВЮРА

М. Кузмин: Г. Нарбут. — Абрам Эфрос: В. Фаворский и современная ксилография

ТЕАТР и МУЗЫКА

Борис Лопатинский: Театр в Москве за годы революции
Евг. Браудо: Мечта и действительность

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

В. Воронов: Крестьянское искусство на выставке Российского Исторического Музея

ЛИТЕРАТУРА

О. Мандельштам: Буря и натиск

II

Музеи и Собрания: Румянцовский Музей. В Третьяковской Галлерее. Цветковская Галлерея
Выставки: По московским выставкам
Музыка и Балет: Музыкальная хроника. Московские новаторы танца
Древне-Русское Искусство. Реставрация памятников древне-русской живописи
Художественная Промышленность: Выставка Художественной Промышленности в Москве
Русское Искусство заграницей: Русская Художественная Выставка в Берлине
Художественная жизнь провинции: Письмо из Туркестана. Положение искусства в Крыму. Искусство на Севере
Библиография: Юрий Анненков. А. В. Бакушинский и др.

СОДЕРЖАНИЕ ВТОРОГО НОМЕРА

I

ЖИВОПИСЬ

Н. Храковский: Живопись Фалька
Абрам Эфрос: Павел Кузнецов
Н. Пунин: Выходы из кубизма

ДРЕВНЕ-РУССКОЕ ИСКУССТВО

Игорь Грабарь: Фрески Дмитровского Собора

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Я. Тугендхольд: Художественно-Промышленная Выставка в Москве
Э. Голлербах: Государственный Фарфоровый Завод

ТЕАТР И МУЗЫКА

А. Гвоздев: Театр, как таковой
Я. Тугендхольд: Декорации московских театров
С. Марголин: В стране Вахтангова

ЛИТЕРАТУРА

Евгений Замятин: Русская проза за три года
О. Мандельштам: Вульгата
Валентин Парнах: Новые возможности в русской версификации
Л. П. Гроссман: Стиль исповеди Ставрогина
М. Бабенчиков: Александр Блок

II

Музеи и Собрания: Эрмитаж. Русский Музей в Петрограде. Музей Новой Западной Живописи в Москве. Музей Игрушек в Москве

Выставки: Выставка Левицкого в Третьяков. галлерее. Выставка тринадцати

Театр, музыка и балет: Театральная хроника. Впечатления балетного сезона Музыкальная хроника

Художественная промышленность: Хроника

Русское Искусство заграницей: Хроника

Художественная жизнь провинции: Письма из Закавказья Художественная жизнь Украйны. Письма из Татр-Республики

Библиография: Отзывы о книгах

НАХОДИТСЯ В ПЕЧАТИ И ВЫЙДЕТ В СЛЕДУЮЩЕМ МЕСЯЦЕ

ОТ РЕДАКЦИИ

Никогда еще состояние нашего искусства не являло собой картины более спутанной. Биение современной художественной жизни столь же стремительно, как и самый темп нашего существования. В поэзии, театре, изобразительных искусствах — напряженная борьба групп, головокружительная смена знамен, отмирание одних форм, дозрелое нарождение и быстрая ломка других. В час подобного художественного многоязычия естествен вопрос, предъявляемый к журналу, который дерзает появиться на этом взволнованном море: с кем он, на какой «фронт» держит он свой курс, каково его направление?

Только теперь, к новому 1923 году, русская жизнь переходит к спокойному учету накопленного ею за «ударные» годы войны и революции опыта, к мирному и созидательному деланию. И если отвлечься от лихорадочной и скорее кажущейся интенсивности нашего художественного «сегодня», то станет очевидно, что лишь отныне наступает пора возрождения и для нашего искусства — пробуждения от летаргии одних, отказа от ошибок, проверки поисков и утверждения достигнутого для других. От лабораторной работы — к осуществлениям! Таков должен быть лозунг нового года. Вместе с тем, теперь приходит пора и для журнала, стоящего вне линии борьбы и поэтому претендующего более верно оценивать положение, журнала, который был бы некоим средоточием.

Вот почему, далекое от простого собирательства и эклектизма, «Русское Искусство» будет отображать наше современное художественное бытие в его целом, закреплять — как документы — наиболее яркие его явления, к какому бы из противоборствующихся станов они ни относились. Твердо стоя на почве признания нашей революционной современности, со всеми ее новаторскими порывами, и приглядываясь к буйным побегам ее молодого искусства — журнал, в то же время, будет беречь лучшие художественные страницы прошлого и по новому вчитываться в них. Вчитываться — в интересах той преемственности, без которой невозможна ни художественная культура, ни техническое мастерство.

В поле зрения журнала — искусства всех видов: слова, звука, движения, театра, но прежде всего — искусство изобразительное. Живопись нуждается в особенном внимании именно потому, что с ходом войны и революции она частью замерла, частью отклонилась в сторону научно-технических отвлеченностей или даже уступила место непосредственной обработке реальных материалов. Нисколько не отрицая ценности этих подсобных исканий в искусстве, мы все же полагаем,

что они отнюдь не могут заменить самого искусства живописи. В тревоге за его судьбу, мы зовем к здоровому возрождению картины. Она найдет свое радующее место в укладе творимой общественной жизни. И не случайно быть может, первый номер журнала открывается характеристикой двух представителей русской станковой живописи, являющихся и представителями столь властных ее традиций, как заветы древне-русской иконописи и уроки французского мастерства.

Усиленный интерес журнала к искусству живописи не означает неприятия им «производственных» принципов. Именно отказ от эстетизма самодовлеющей «конструктивности», именно правильное размежевание целей искусства и производства, повысит подлинную ценность наших «левых» исканий — их ценность для жизни, для той области, которая их ждет: художественной промышленности. Придавая огромное значение творческой самодеятельности масс и проникновению искусства в реальный быт, журнал направит свое внимание и по этому руслу. Он будет следить за всем, что делается для возрождения нашего народного творчества и развития художественной индустрии.

Но почему же в дни, когда Россия уже пробивает стену окружавшей ее духовной блокады, а в течениях мирового искусства все более обрисовывается некий общий поток, мы словно вновь обособляем самым названием нашего журнала — русское искусство?

Это название отнюдь не таит в себе «националистического» притязания — напротив, журнал полагает свою миссию именно в том, чтобы содействовать скорейшему преодолению замкнутости русского искусства и взаимодействию его с искусством Запада. Поэтому он будет осведомлять русского читателя о заграничной художественной жизни, но прежде всего — параллельным и специальным изданием на иностранных языках — знакомить Европу и Америку с искусством России, с художественными плодами нашей исторической эпохи. Русское искусство, именем которого журнал наш является в свет, не зарубежное, а подлинное, со всем его великим прошлым и мятущимся настоящим, должно, наконец, по праву занять достойное его место среди мировой художественной культуры.

К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН

(Эскизы к монографии)

Мариэтта Шагинян

I

Главный упрек, который делается Петрову-Водкину, это упрек в «теоретичности». Как всегда бывает, кто-то обмолвился, — понимая, что именно он хотел сказать; словцо укрепилось — и люди стали повторять его, уже вовсе не понимая, но тем настойчивее и убежденней. Отсюда — ходячая характеристика, с которой всерьез приходится считаться даже очень серьезным критикам (Ростиславов). Представленье, укрепившееся в умах большинства без проверки и без личного понимания, есть предрассудок. Пресловутая «теоретичность» Петрова-Водкина, хором повторяемая обывателями и затверженная профессионалами, есть именно такой предрассудок. Прежде чем подойти к разумению Петрова-Водкина, надлежит, следовательно, рассеять это «пред-разумение».

Почему оно сложилось?

Когда на смену привычным формам в искусстве возникают новые, они — неизбежно — приносят с собою и всякие орудия самозащиты. Между ними главное — слово, и потому, борясь за свое осуществленье, эти новые формы всегда порождают бесчисленные теоретические разговоры, манифесты, провозглашения; они воспитывают художественное самосознание. Так происходит при каждом формальном переломе.

В этом смысле, разумеется, винить Петрова-Водкина в «теоретичности» никак нельзя. Иначе оказалось-бы, что любой из современной молодежи, — из крайнего левого лагеря живописцев, — несравненно теоретичнее его, ибо каждый свой шаг эта молодежь начинает с манифеста, с провозглашения, иначе говоря, с теории, хотя-бы эта теория и сводилась к отрицанию теоретичности. Манифестационность всякого нового шага в искусстве — явление неизбежное и вполне положительное, поскольку человек не может действовать, не ставя проблем.

Но попрекающие Петрова-Водкина разумеют нечто более глубокое. Дело очевидно не в художественном манифесте, не в теоретическом осознании своей позиции, — а в привнесении элементов умственных, головных, «теоретических» в самый процесс работы, в надуманности творческого плана и выполнения.

Рассмотрим и это обвинение. Надо сказать, что оно очень почтенно. Его ставили всем художникам от Микель-Анджело до Дюрера, — всем, кто тяжко и медленно продумывал свои задачи. В России оно нашло даже некоторую отечественную символику, запечатленную Пушкиным, — в фигурах художника Божией милостью (Моцарта) и художника теоретического (Сальери).

Петров-Водкин относится своими противниками ко второй группе, — тяжелодумающих. Но история искусства говорит нам, что как-раз художники, прорабатывающие свой творческий путь сознанием, осмысляющие свою интуицию и умеющие извлекать из нее уроки, как раз эти художники являются наиболее чистыми в специфическом значении слова, то-есть именно они то и удерживаются наиболее тщательно в границах своего искусства.

Вот почему это происходит:

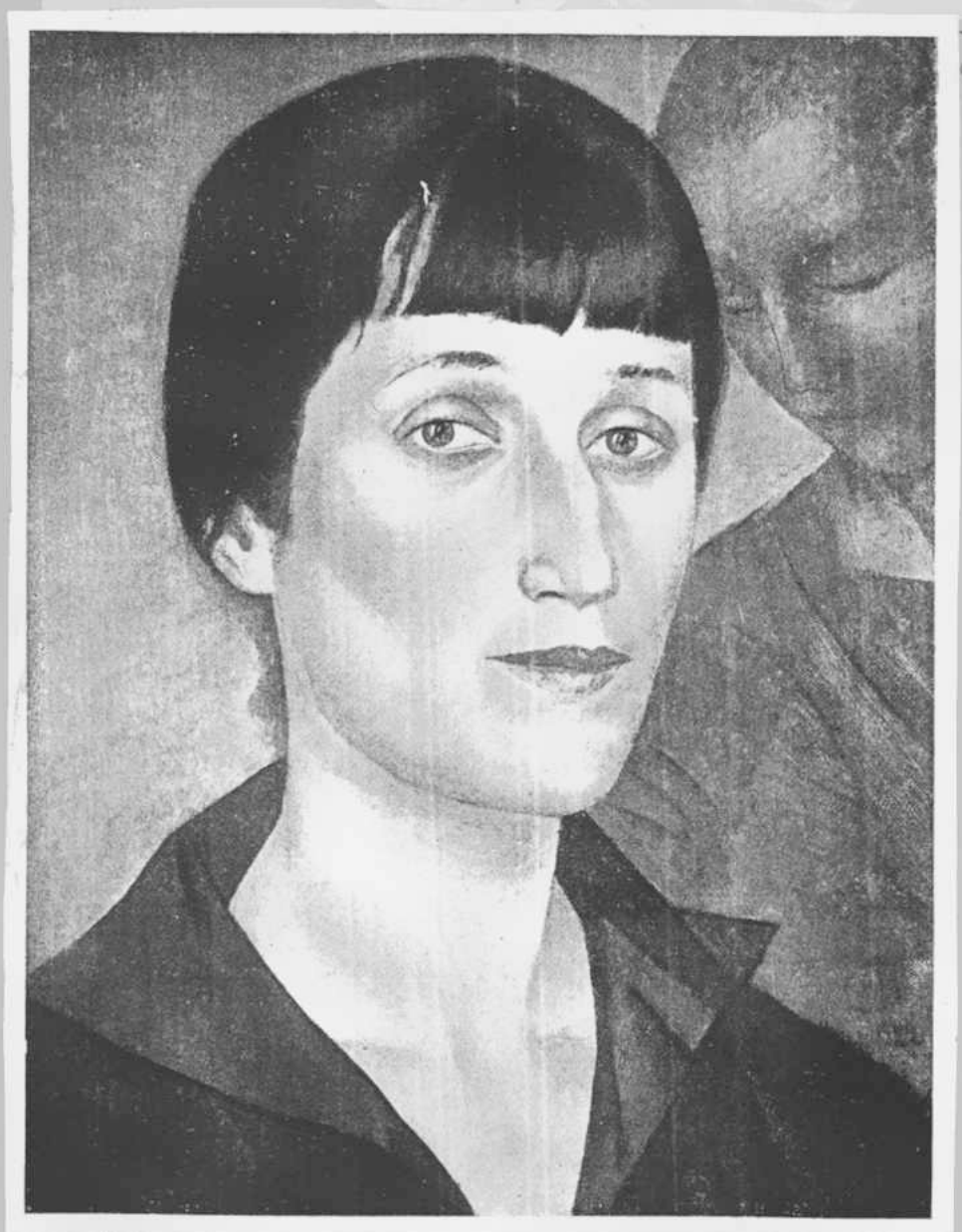
Осознание творческого процесса делает его из стихийного дара — зрячим мастерством. Зрячее мастерство, угадывая и указывая тайны художественного воздействия, — подводит художника к постижению законов. Постижение законов ведет к острому и точному чувству границ. И думающий художник всегда приходит к основным проблемам своего искусства, к проблемам формы. Между тем самое конкретное, самое специфическое, самое беспримесно-чистое в каждом данном искусстве есть именно форма.

Мы были свидетелями расцвета как-раз обратного направления в искусстве, некоторого манифеста стихийности, одержания, нутра во что бы то ни стало, — и эта искусственная свежесть приводит просто на просто к затушевке границ, к безответственному слитию форм в сложные ублюдки «синтетического искусства», а также к вреднейшему проникновению литературы в тематические задачи живописи, музыки, сцены.

Поэтому думающее и самосозерцающее себя искусство Петрова-Водкина, помимо его собственной непререкаемой ценности, играет еще и необходимую роль очистительной реакции, возврата к форме.

Итак, пресловутая «теоретичность» Петрова-Водкина есть лишь глубокое осознование проблем своего искусства (неизбежное после эпохи наивного натурализма); и вместо образа «головного», «надуманного» художника — перед нами возникает образ наиболее чистого и формально наиболее строгого и конкретного художника, каким и является Петров-Водкин по существу.

Я вспоминаю сейчас один любопытный эпизод, свидетельницей которого мне пришлось быть. В уютном голубом зале только-что «оттанцовала» Шопена София Бенедиктовна Ауэр. Козьма Сергеевич был одним из небольшого числа приглашенных зрителей. Он смотрел со свойственным ему углубленным вниманием «из под бровей» — и после танцев разговорился с Софьей Бенедиктовной. Основное, что отталкивало его от ритмо-пластики, был дилетантизм этого рода искусства, нестрогость его формальных границ и не «самоцельность».



К. Петров-Водкин
Портрет Анны Ахматовой

K. Pétroff-Vodkine
Portrait d'Anne Achmatoff

Почему Ауэр танцовала Шопена? Как можно переводить на материальный язык совершенно другого искусства сложную композиционную задачу, имеющую свою цель в самой себе? Не значит-ли это накладывать один художественный план на другой и одинаково сбивать их обоих, достигая какой-то мнимой и приблизительной слитности?

Помню, я тогда высказала мысль, что наиболее чистой и самостоятельной формой ритмо-пластики был-бы танец под свое собственное, тут-же импровизируемое пение, и Козьма Сергеевич тотчас же поддержал мою мысль.

Этот разговор очень показателен для Петрова-Водкина. Он свидетельствует лишний раз об исключительном художественном целомудрии мастера, который не только не позволяет себе чувственных раздражений от элементов других искусств — но даже и сознанием своим четко и ясно требует постоянного отмежевания целевых границ, для сохранения композиционной чистоты своего искусства.

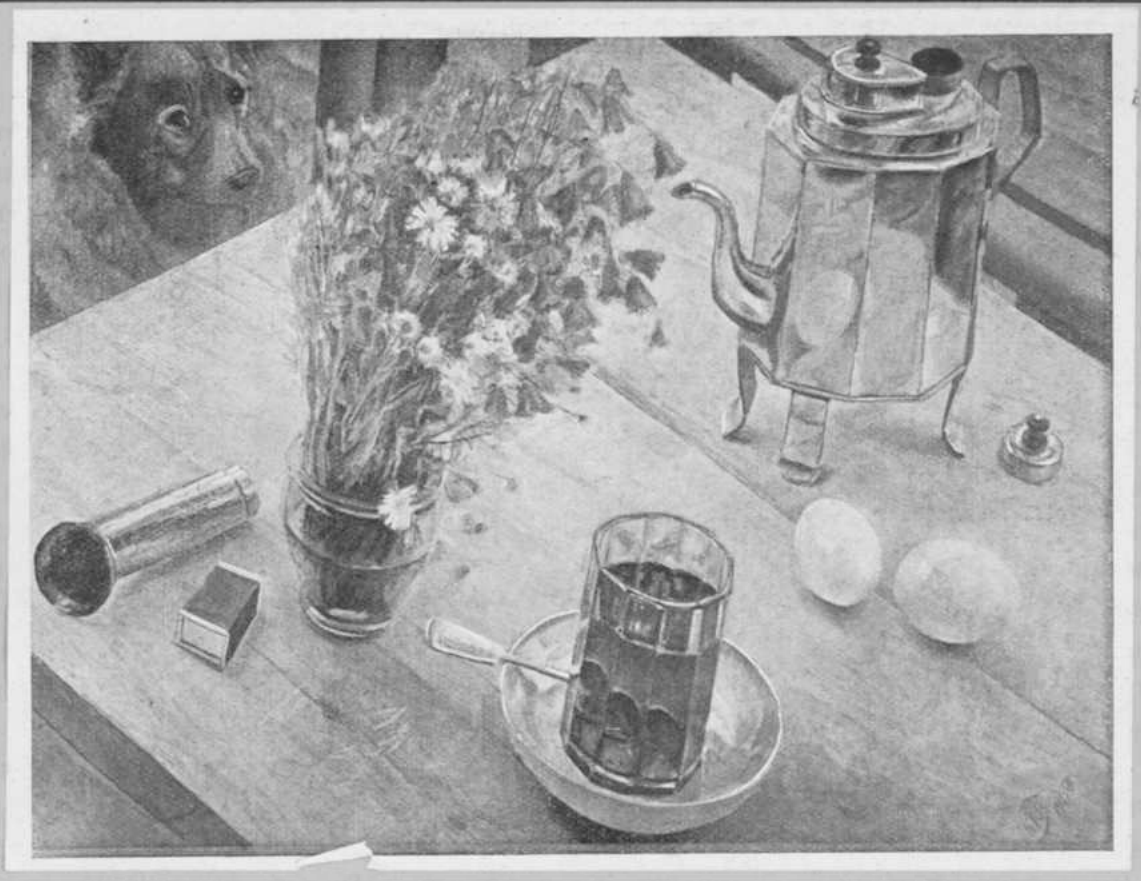
II

Художественные течения, группировавшиеся вокруг «Мира Искусства» в исторической перспективе, предстанут связанными с литературным течением, сперва носившим жаргонную кличку «декадентства», а позднее осознавшим себя, как «символизм». Роднила их не только одинаковая борьба за чистое искусство против литературщины натурализма. Их роднили и формальные приемы, которыми борьба эта велась.

Натурализм, плохо ли, хорошо ли, стремился все же дать монументальные формы, хотя и понимавшиеся им с чисто внешней поверхностной стороны; он задумывал большие полотна, обрамлял композиционные затеи внешней (чаще всего литературно-фабулярной) цельною формой, давал, одним словом, картину, цельный формальный предмет. А так как эту композиционную целость создавала не внутренняя художественная необходимость, а та задуманная литературная концепция, которая называлась «содержанием» картины, то понятно, что натурализм выродился в мнимые монументальные формы, в роковое раздвоение картины на мертвую формальную оболочку и вне живописи взятое содержание.

В борьбе с этим вырождением формы «Мир Искусства» неизбежно должен был замахнуться и на самый монументализм, на картину, как таковую. Так музыканты, борясь с формальною пустотою академических сонат своего времени, посягнули и на сонатную форму, как таковую. Всякое «борчество» начинается с подобного дальнобойного выстрела.

И мы видим, что «Мир Искусства» (подобно первым опытам символистов) резко перешел от больших композиций к ломке форм, к причудливому, интимному, фрагментарному, условному, частному, специфическому. Это выразилось в устремлении художников от живописи к графике, от живописного восприятия формы к рисуночному, линейному. Краска перестала быть первичным материалом художника, превратилась в «раскраску», в дополнение. Пышно развилась иллюстрация, орнаментика; началось острое искание стиля и работы над элементами исторических стилей. Повысились критерии, родился тот аристократизм вкуса, который неизбежно воспитывается всяким исканием «чистого искусства». Но здесь же лежало и начало падения: оторвавшись от монументальных форм, слишком задерживаясь на лабораторном моменте искания, мир-искусственники неизбежно должны были заболеть грехом эстетизма, то-есть сделаться уже неспособными к



К. Петров-Водкин
Утренний натюр морт

K. Pétroff-Vodkine
Nature morte le matin

созданию форм. Отсюда два пути: впавший в эстетизм окончательно стилизуется, дает тонкое и отвлеченное, продолжает служить вкусу, перестав служить творчеству; он стоит на-страже достигнутого художественного ранга, но бессилен дать большую форму. Не впавший или не окончательно впавший в эстетизм неизбежно «варваризуется», то-есть, как-то огрубляясь и потому опрощаясь, переходит к монументальным формам и вливается в классическое русло родного искусства. Так на наших глазах из тонких спецификаторов и вычурников Блок и Белый сделались монументалистами и классиками. А стильный и аристократичный Кузмин, например, остался хранителем завоеванного вкуса, arbiter'ом elegantiarum.

Тот же процесс можно встретить и в живописи. Последние выставки Мира Искусства ясно указывают на это раздвоение; все громче голоса о смерти живописи, об угасании краски, как таковой; рецензенты последней выставки в Петербурге, в 1922 году, единогласно спрашивали: где же картина, где живопись? (особенно характерна статья Денисова в «Жизни Искусства»). Но если в массе своей мир-искусственники ушли в «стиль» и графику, то отдельные представители этой группы, — и прежде всего Петров-Водкин, — решительно пробиваются к монументализму, намечая выход к большой форме и становясь классическими.

III

На упомянутой выставке Петров-Водкин дал несколько решающих полотен. Основным ферментом его творчества (формообразующим началом) всегда была краска. Последние картины мастера наводят на любопытную мысль о соотношении между «ясно-видением» краски и «статичностью» формы. Дело в том, что ясные и полные («насыщенные») краски Петрова-Водкина, чуждые и даже враждебные всякому цветовому хроматизму, оттеночной смене цветовых тональностей, переводящих постепенно одну краску в другую, — эти прямые, «перпендикулярные» к зрителю краски, неизбежно ведут к статическому положению предмета, к той стынущей неподвижности фигур, которая давно уже характерна для Петрова-Водкина. Но мы не отдавали себе до сих пор отчета в ее происхождении; нам она казалась элементом стиля (традиция определенного приема, рожденного из примитивизма и ставшего утонченным каноном, — подобно канонизуемой нынче бесперспективности), тогда как она является элементом формы, конструктивным и глубоко-индивидуальным началом искусства Петрова-Водкина. Отсюда — отпадение надоевших сравнений Петрова-Водкина с французскими импрессионалистами.

Источником статического чувства формы у Петрова-Водкина явилось солнце, стоящее экваториально, — солнце, перпендикулярное к земле, не дающее тени. Это солнце дало то «озарение», в котором открылась Петрову-Водкину чистая краска и в котором до него увидел форму Гоген. Но как по-разному они ее увидели! У Гогена форма, несмотря на бесстенность, все же динамична, фигуры движутся, волнуются, они ритмичны тем развязанным человеческим ритмом, который приводит к успокоению; его неподвижные пальмы и сложенные руки и ноги все же фиксируют единицу движения, за которой легко и просто чувствуется возможность раскрытия, качания, взмаха.

Петров-Водкин дал стынущую статику даже там, где изобразил предмет в движении. Все помнят круглые камни волн под ногами знаменитого коня Петрова-Водкина. Единица ритма взята в статическом усечении, не дышит, не ворочается, не требует продолжения, — она окаменела в самой себе. Каменеет всякая инерция, взятая им на полотно, — например, круги по воде, расходящиеся от брошенного предмета. Стынущая статика фиксируется в зрачке больших глаз, больших как на уцелевших древне-греческих и египетских портретах. Движение «вздернуто на дыбы», преодолено в странную форму чего-то, силящегося реализоваться «вневременно» — не приходит ли зрителю неизбежно на ум наше восприятие форм во сне?

Кто умеет видеть сны (а их далеко не всякий умеет видеть), тот знает исключительную, неповторимую на-яву остроту восприятия форм, во сне, именно потому, что эти формы даются в каком-то абсолютно чистом озарении, бесстен-

К. Петров-Водкин
Скрипка на окне

K. Pétroff-Vodkine
Violon sur la fenêtre

ном, незакатном, солнечном озарении спящего внутри нас собственного источника света (по Гёте глаз — второе солнце). Эти снящиеся чистые краски, уходящие формы, приподнятые однотонным светом конструкции, ясные, нежные, грустно-необычайные, так ранят наше восприятие своей неповторимой прелестью, что земные пейзажи кажутся после них грубо-чувственными и хаотическими.

Я думаю, что не ошибусь, если укажу на эту сонную ясность и четкость форм, даваемых в статическом озарении, у Петрова-Водкина. Недаром еще в начале своего творческого пути Петров-Водкин подходит к проблеме сна, давая на эту тему (разрешаемую живописно и конструктивно) свое знаменитое и так плохо понятое полотно «Сон» (1909—10 гг.).

IV

Человек спит и видит, что он двигается. Но поднимать руки и ноги не мускульной силой, а воображением духа — очень тяжело. Поэтому спящий человек тягостно ощущает движение, — как зарницу между неподвижной плотью и напряженной волей. Таким образом, движение спящего человека есть волевой, а не эмпирический факт.

Когда вы смотрите на последние картины Петрова-Водкина, эта иллюзия движения во сне приходит вам непременно на ум. Еще в прежних картинах (кроме «Сна» и «Купания красного коня») намечался выход в эмпирическое движение, хотя-бы путем условного стиля, передающего канон движения (например, «Изгнание из рая»). Но в том, что выставлено Петровым-Водкиным на последней выставке, этот выход уже отвергнут, эмпирика превратилась в иллюзию, и вас встречает не явная форма движения, а феномен воли.

Когда на лодочке раскачивается купальщик, и вода стоит вокруг зыбкого, острого тельца лодки («Купальщики»), то вам неспокойно от этого ритмически скованного и лишь вынуждаемого волей образа движения, так же неспокойно, как во сне, когда вы спасаетесь от врага и не можете спастись, хотите прыгнуть — и не поднимаете ног.

Но эта волевая пластика, передающаяся нам, как головокружительная неподвижность, есть основной и точнейший признак азиатизма. Из себя, усилием воли вызвать образ движения, заставить его течь на поле зрения, когда сам пребываешь в полной неподвижности, как-бы концентрически вращать вокруг себя свою мысль о движении, вот одна из типичнейших форм азиатского мышления. Она легла в основу формального построения даже музыкальных и словесных искусств, вызвав в музыке бесконечное чередование одних и тех-же циклов вокруг той-же музыкальной оси, до полного утомления уха (мелодии еврейские, персидские, китайские); а в поэзии атомическое следование мелких единиц (однострочий, двустиший) друг за другом, без объединяющей их сюжетной связи, с цикличностью ожерелья (газэлы, робайяты, касыды) — и с кристальной симметрией вместо органического соотношения частей.

Этот азиатизм ведет к особой форме духоносного сосредоточения там, где «волевой факт» является вместе с тем прямою задачей искусства, а именно: в портрете. Через Египет и Византию этот вид духоносной портретности загорелся в нашей иконописи. И мне думается, — иконописный портрет, — вот тот канон, к которому неизбежно придет Петров-Водкин, к которому он отчасти уже приходит. Там сосредоточение воли (волевой феномен), расширяя рамки индивидуальности («человеческого, слишком человеческого») — приводит ее, индивидуальность, в умаление и дает ей выход в чистую духовность, где земные грани ее бледнеют и стираются. Возникает духовный портрет, «икона». Земная прелесть тут вся сошла на нет, исхудала, обобщилась, но напряжение воли бросает вам из глаз запечатленного человека бессмертное бытие.

Таков портрет Анны Ахматовой, одна из вех на классическом пути Петрова-Водкина.

К. С. Петров-Водкин. Жаждущий воин

K. Pétroff-Vodkine. Guerrier altéré

ОБЗОР НОВЫХ ТЕЧЕНИЙ В ИСКУССТВЕ ПЕТЕРБУРГА [1]

Н. Пунин

Футуризм, как общее для нашего времени явление в искусстве — миф. В Петербурге, пожалуй, уже не найдешь ни одного футуриста (разве только на выставках «Мира Искусства»). «Левое искусство», поскольку под левым понимать какую-то приблизительную ориентацию на революционный материализм, тоже — миф. Общей группировки на материализм среди художников-новаторов нет. Новое искусство, т. е. искусство пост-импрессионистическое по форме (технике) и современное по содержанию шире понятий: футуризм и левое, и, что особенно важно, оно внутри себя сложено из элементов настолько противоречивых, что ни примирить их, ни даже найти какое-нибудь единство в этом новом искусстве нельзя. Единство техники — эта выраженная воля новых художников — которое, казалось, еще недавно объединяющим началом, разрушено; мы присутствуем при быстром и сокрушающем росте личностей, которые, как проросшие семена, с каждым днем становятся все более и более обособленными и индивидуализирующимися. В процессе этого роста новое искусство приходит, время от времени, к полному отрицанию тех начал формы, которые десять лет назад были, или представлялись, общими для всего отрезка нашего времени. Если все мы в большей или меньшей степени утверждали когда-то материал, как непреложное в художественном творчестве, то теперь есть формы (Малевич, Бруни), отвергающие значение материала, как единственного основания живописи. И так далее.

Я не хочу этим сказать, что в новом русском искусстве не осталось ни «материализма», ни «механизации», или страстного, но отраженного света, зажженного всемирным индустриализмом, точно так же не хочу утверждать в какой-либо степени гибель идеи коллективизма, — я знаю только, как не едино и противоречиво сейчас в стане у «новых» художников, и еще думаю, что вряд ли можно найти такое сознание, которое не то чтобы указало всему свое место, но даже восприняло и поняло-бы все происходящее.

В процессе относительной индивидуализации нового искусства, о котором я говорю, интересно то, что неожиданно то там, то здесь обнаруживаются такие традиции, которые никогда не значились в новом русском искусстве в период

[1] Многие положения этой статьи выработаны в совместной беседе с художником Н. Ф. Лапшиным.

его назревания, и, наоборот, то, что некогда казалось традицией, теперь может быть понято, как случайная зависимость. Прежде всего так именно произошло в отношении связи нового искусства с Парижем. Кто из русских художников не числит в своем прошлом, как момент озарения и света из «ниоткуда», Щукинскую галлерею? Числят все. Пять лет тому назад нельзя было начать говорить о русских «футуристах», не продумав предварительно, ну хотя-бы, французского кубизма, а теперь оказывается Париж так же относится к русскому искусству, как стрелка на рельсах к железнодорожному пути. Влияние русской иконы на Татлина неизмеримо больше, чем влияние на него Сезанна и Пикассо; тоже влияние Сезанна, Пикассо и Руссо на Бруни меньше, чем влияние А. Иванова; для Лебедева больше, чем Сезанн и Брак, значат русские народные картинки и т. д. Таким образом, действительно, форма, — грубо говоря — форма Брака-Пикассо, т. е. кубизм, — казавшаяся интернациональной формой нового поколения, сломана национальными, а затем и индивидуальными традициями, и теперь воспринимается только как стиль эпохи, эпохи с подвижными внутренними связями, обусловившими быстрое и легкое распространение черт этого стиля.

Что касается индивидуальных традиций, то в отношении их единство формы особенно призрачно. Индивидуальные традиции есть не что иное, как биография художника, поэтому естественно видеть наростание с годами этих традиций в ущерб единой форме. Если когда-то нам казалось, что личность художника, или, иначе, содержание современного творчества, исчерпывается бодрым, активным приятием мира и, в противоположность импрессионизму, не в случайности его, а как-бы в его сущности, — и этим ограничивается все, то теперь эта черта нового искусства кажется просто общим местом и пустым местом; в лучшем случае она также только черта стиля, сквозь который проростает сам художник во всем богатстве своего опыта; так что содержания в новом искусстве оказывается столько-же, сколько художников работает в новых формах. Нет единства формы, нет «направления», а есть художники.

В таком состоянии находится сейчас «новое искусство» Петербурга. Но это, именно, не больше, как его состояние. Не только самый термин «новое искусство», но и понимание художниками-новаторами своего дела, как некоторого общего дела, дает основание считаться с новым искусством, всетаки, как с циклом форм, и видеть в нем обособленную и достаточно богато развернутую культуру; и несомненно, что исторически оно так и будет рассматриваться; в этом смысле самостоятельность его мировой роли не будет, видимо, опорочена ничем; все дело сведется лишь к определению того, где и когда началось то, что мы теперь называем новым искусством, и когда оно кончится. При этом процесс той относительной индивидуализации, о котором говорю, вероятно, и останется только фазой, состоянием, в конце концов, естественным для всякого жизненного роста.

Есть художники новой формы, но нет единства формы, обязательного для более или менее широкого круга художников. Татлин и Малевич, которым, казалось одно время, дано было поделить земной шар, как двум стихиям нового времени, окружены сейчас целым рядом более молодых художников, работы которых никак не могут быть начисто сведены ни к татлиновским методам постижения, ни к рационалистической системе творчества Малевича. Тем не менее Татлин и Малевич остаются центральными фигурами нового русского искусства, — и в силу своих дарований, и потому что за ними сохраняется инициатива борьбы за новые формы.

Оба они вышли из кубизма (впрочем в творчестве Малевича «футуристический импульс» сыграл также большую роль) и вышли именно так, что сразу же оказались в противоречии с французскими художественными традициями — один особенностями своей профессиональной культуры, национальной русской культуры, другой смелостью, с какой эта профессиональная культура отрицалась.

Татлин, опознав методы кубизма, из всего многообразия возбудителей этого течения в живописи, преимущественно развил те, которые касались живописного качества, вообще качеств творческого напряжения живописца. Мастера и теоретики кубизма определяли способность, посредством которой мы воспринимаем качества, словом «вкус». Если-бы это слово можно было очистить от эстетического налета, столь характерного для романских традиций, оно не плохо передавало-бы то, что можно назвать тональностью татлиновского творчества, высотою его напряжения. Нельзя только упускать из вида, что «вкус» в Татлине относится к гораздо более глубоким вещам, чем внешние живописные качества, качества материала, что он касается прежде всего самого существа художественного постижения, и есть своего рода духовная внутренняя чистота, абсолютная и дисциплинирующая. Здесь дело не только в выборе, а главным образом в способности непрерывно отвечать на качества, вновь и вновь обнажаемые жизнью. Татлин как бы напоминает прибор, последовательно опускаемый в слои жизни для определения ее качеств. Все дело его жизни есть чистый опыт, совершенно свободный от какой-бы то ни было системы, схемы, или даже плана. В его работах ничего нельзя предсказать, из отрезка его творчества, уже существующего, нельзя сделать никаких построений [1].

И не потому, что в творческой жизни Татлина нет последовательности развития, а потому что развитие это идет в такой смычке с жизнью, что предсказывать его будущее значит предсказать самое жизнь. Эволюция Рембрандта, как бы человечен ни был этот страстный мастер, складывается из роста различ-

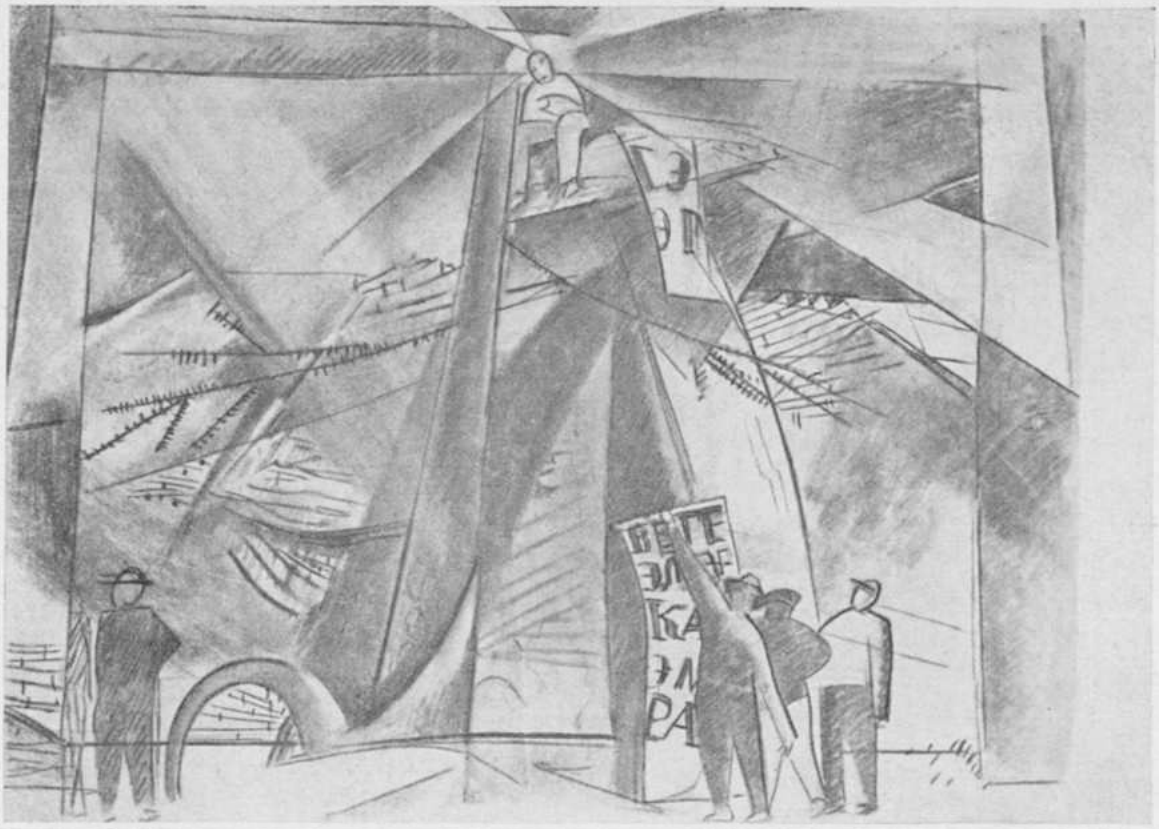
[1] Попытки такого рода делались не раз, и они никогда не оправдывались. Одно время на Татлина возлагали ответственность за систему так называемого индустриального конструктивизма, таким заемным блеском украсившего Берлинский журнал «Вещь», но я думаю, что единственными виновниками этого индустриального эстетического романтизма были недоучившиеся татлиновские ученики (к которым я, к сожалению, отношу и московского художника Родченко).

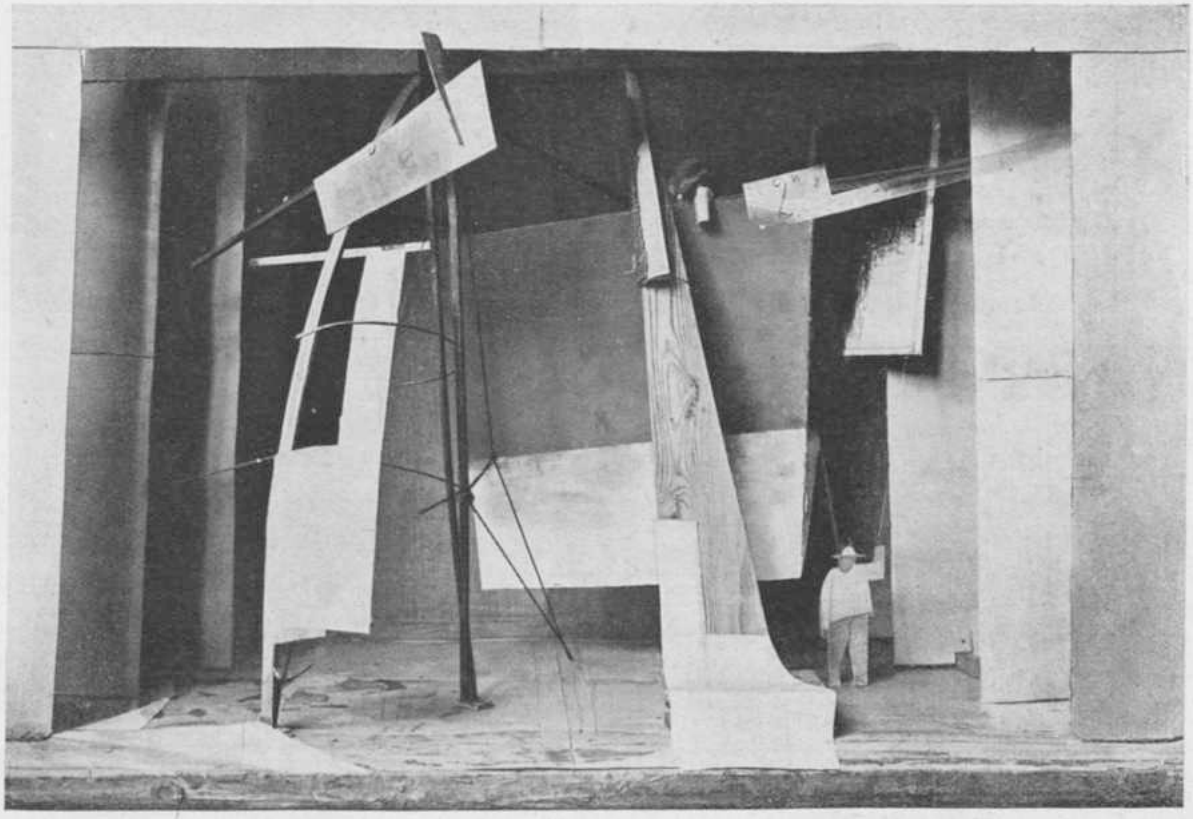
ных сторон его личности, при чем искусство является лишь отраженным светом этой личности; индивидуальная жизнь Рембрандта более типична и поэтому гораздо более известна, чем жизнь окружавшего его времени.

Эволюция Татлина, независимо от размеров фактических событий времени, есть развитие самой жизни в ее живописных элементах. Это не биография человека, а лента, на которой живописно-пластическая стихия жизни отмечала свои колебания, выравнивая великую поступательную прямую нашего поколения. Никакими способами нельзя узнать по памятникам старого искусства жизни, окружавшей художника; они едва отражали черты или формы быта; только после того, как Татлин внес чистоту внутренней культуры в творческое состояние художника, можно быть уверенным в документальной подлинности художественных произведений, в их тождественности самой жизни. Именно тождественности, потому что искусство уже не отражает жизнь или быт, а являясь частью ее, подобно всему живому, формирует мир. В том, что искусству придана роль формирующего начала — видим мы одно из наиболее важных завоеваний новых художников. Эта заслуга принадлежит Татлину и Малевичу.

Благодаря такому по существу совершенно новому пониманию искусства, художественная форма в короткое время в ряде последовательных работ различных мастеров настолько изменилась, что период от начала художественной деятельности Татлина и Малевича до сегодняшнего дня воспринимается, как одна из самых больших и глубоких революций в искусстве. Просто с внешней формальной стороны произведение искусства резко изменило свой облик; этим, может быть, и объясняется факт столь долгого и глухого непризнания молодых художников; даже теперь, когда в профессиональных кругах имена Татлина и Малевича произносятся в полном сознании их руководящей роли в русском искусстве, — масса недоумевает, или негодует. Не следует, конечно, забывать, что начало развернутой сейчас революции в области художественной формы относится ко времени более отдаленному, чем то, в какое начал свою деятельность и Татлин и Малевич. Сезанн, а затем кубизм, из которого, как указано, вышли оба художника, нанесли первые и, что касается кубизма, довольно решительные удары по старой форме. Но русские художники, и здесь уже прежде всего Татлин, внесли в эту тяжелую и небезопасную работу крепость и почти первобытную силу русской культуры и тем восстановили сбитое «символизмом» равновесие враждующих инициатив: романского эллинизма и тех вековых восточных традиций, которые всегда понимали искусство, как постижение качеств.

Кубизм разрушил старое понимание формы, как некоторой неделимой единицы в царстве живописного выявления; разломал предмет, показав, что форма слагается из элементов материала (цвета, в частности,) и пространства; последующей его задачей было собрать в синтетическую (интегрированную, как выражались кубисты),





В. Татлин
Эскиз декорации и макет к драматической поэме „Зангези" В. Хлебникова

V. Tat'ine
Esquisse de décoration et maquette du drame „Sanguésie" de V. Khlébnikoff

Лев Бруни
Портрет жены
Кролики

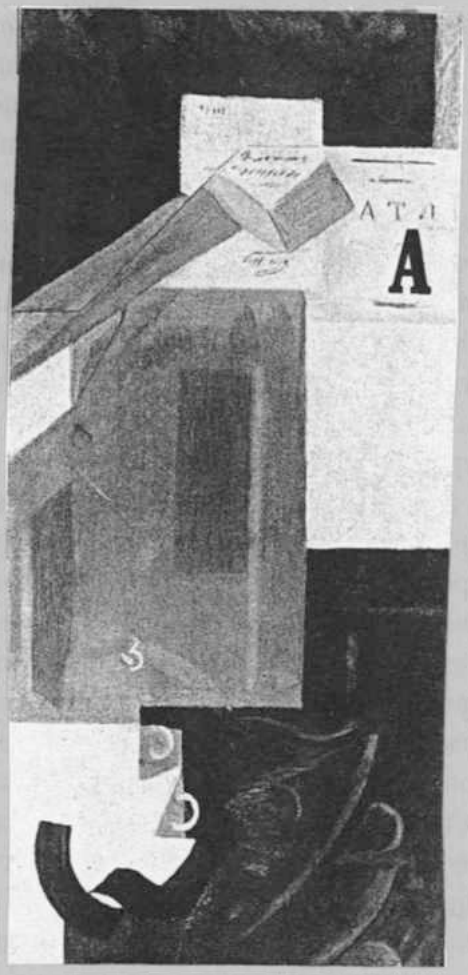
Léon Brouni
Portrait de sa femme
Lapins

новую форму обломки старых миров; эта задача выполняется художниками-кубистами и по сегодняшний день; она является предельным их достижением, самой чистой и напряженной их мыслью. Ни для Татлина, ни для Малевича такое, в конце концов, эстетическое разрешение впервые на протяжении многих веков поставленного вопроса не являлось делом; они справедливо усмотрели в этом продолжение старого, личного и лирического творчества; и каждый по-своему искали выхода.

Татлин провел этот выход на том глубоком чувстве качеств, о котором говорилось выше и которое не может быть определено иначе, как чистая живописная культура, т. е. фактически — на работе над материалами. Исследуя свойства материала, он подошел и к вопросу об его протяженности, внешне, как-бы развивая схему кубизма, по которой форма определялась, как отношение фактур к синтетической композиции (или точнее — конструкции) на плоскости. Место плоскостной синтетической композиции заняло в этом новом этапе на пути развития формы — такая конструктивная связь материалов, которая обусловлена их действительным, хотя и живописным, бытием в реальном пространстве — их реальной протяженностью. Для художника никогда не было тайной, что живописные поверхности имеют свои оси, которыми определяется их положение в плоском пространстве (принципы композиции по кругу, треугольнику и т. д.), но только после того, как были живописно исследованы сами материалы, а не только поверхности, оказалось возможным говорить о глубоком и органическом построении формы в пространстве: о конструкции в реальном пространстве. Работа над такой конструкцией и завершила путь Татлина от деформированного разрушенного предмета, через изучения материала, к новой вещи.

Новая вещь и вообще вещь с некоторых пор стала фетишем нашей художественной молодежи; в этом отношении многими допущены невероятные преувеличения: слова и работа Татлина поняты, как какая-то система индустриализма, как современная форма прикладничества. Для такого понимания Татлина у меня нет данных; «вещь», насколько я понимаю, есть только форма новой утилитарности и в новом искусстве занимает то же место, какое предмет занимал в старом. Такая замена обусловлена, именно стремлением нового искусства быть тождественным жизни, ибо сделанная вещь в такой же мере реальность в ряду всех тех реальностей, из которых слагается жизнь, в какой мере нереален (иллюзорен) предмет, изображенный на холсте. Придавать большее содержание пресловутой идее о вещи пока не представляется возможным.

Если Татлин через изучение материала вышел из кубизма к новой вещи, то путь Малевича во многом противоположен, и прежде всего противоположен методологически. Малевич не только никогда не исследовал качеств, т. е. не изучал материалов, но он не вносил в свое творческое состояние и той чистоты профессиональной культуры, благодаря которой искусство понимается как мироощущение, как постигающая, а не познающая деятельность. Творчество Мале-



Н. Лапшин
Портрет Н. Пунина

N. Lapchine
Portrait de N. Pounine

вича — мировоззрение, в котором действие интуиции всегда сопровождается некоторой системой, как-бы замыкающей опыт художника. Эта система во многом рационалистична в характере того западного рационализма, сияющим венцом которого есть и будет теория относительности со всеми ее острыми и прозрачными, но неприложимыми выводами. Если творчество Татлина — чистый опыт в недрах самой живописи-жизни, то Малевич — это снаряд, посланный человеческим духом в небытие, в чистую пустоту интуиции, где единственными реальностями являются отношения и связи. Строго говоря — и говоря вслед за самим художником — здесь уже кончается «царство живописи», и искусство вылетает в такие области, где нет ничего, кроме формы. Замечательно при этом то, что Малевич именно через кубизм нашел этот выход, казалось-бы невозможный в романо-эллинистических традициях. Ни один французский художник, вероятно, не мог бы встать на этот путь; он обусловлен предельной независимостью в отношении профессиональной живописно-материальной культуры. Надо было из всех элементов кубизма выбрать элемент пространства и при этом в возможно меньшей его материализации для того, чтобы с такой инерцией оторваться от истоков живописи. Говорю о пространстве лишь постольку, поскольку говорю о кубизме, ибо, как только Малевич вырвал пространство из системы кубистического построения, оно тотчас же получило смысл формы; но только не той интегрированной и наполненной живописным веществом формы, которая есть след пересечения материала с пространством, а чистой формой пространства, мыслимой и познаваемой живописным разумом.

Как ни характерно для системы Малевича отрицательное отношение к ремеслу живописи, тем не менее и его интуиция, и все его последующие рационалистические построения по своему происхождению живописны. Даже тогда, когда он утверждает первыми формами мира квадрат и круг — квадрат, как актуальную форму, присущую человеческой инициативе, и круг, как пассивную форму природы, — то и в этом мы чувствуем живописца, приводящего в порядок мир через зрение; когда же он показывает нам эти первые формы окрашенными

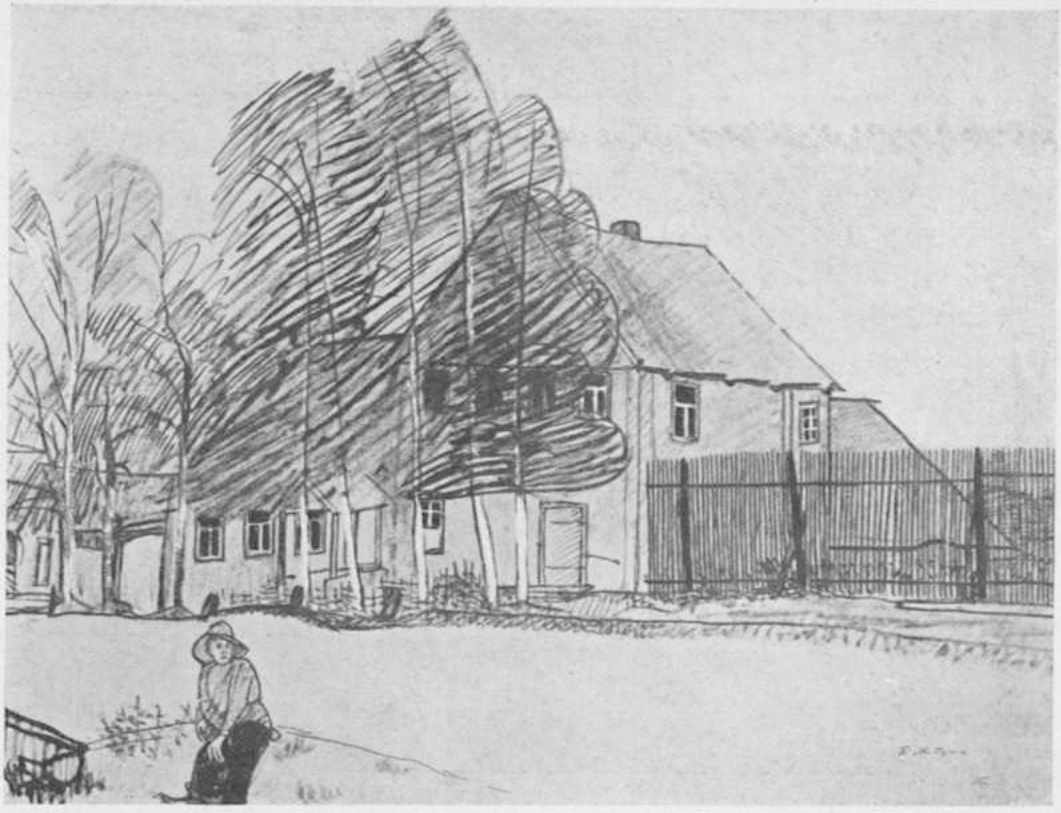
в черный, красный и белый цвета, из которых красный и черный являются высотами чистых напряжений — цветовых и формы, белый же есть высшее напряжение цвета вообще (бесцветный свет) — живописное происхождение его работ очевидно; вся особенность их только в том, что это — абстрагированная живопись, развернутая совершенно в ином плане, чем тот, в каком развивается профессиональная живописно-материальная культура. В этом отношении про творчество Малевича нельзя даже сказать, что оно противостоит творчеству Татлина, или дополняет его, как ночь дополняет день; оно нигде с ним не совпадает, ни утверждая, ни отрицая той стихии, которая делает Татлина одним из наиболее глубоких исследователей материала и его качеств. Единственно, что их может объединить — это генезис их творчества, и еще — отношение к искусству, как к формирующему началу жизни. Но это последнее является признаком почти всего нового искусства.

Н. Тырса *N. Tirsa*

В группе петроградских художников уже давно особое место занимает мастерская художника Матюшина; влияние этой мастерской на художественную жизнь Петрограда, именно в направлении развития актуальных и формирующих сил искусства, достаточно для того, чтобы вслед за Татлиным и Малевичем назвать эту мастерскую. И характерно как раз то, что здесь мы имеем дело в гораздо большей степени со школой, чем с личным творчеством. Мастерская Матюшина — это богатая опытом, и опытом, последовательно продуманным, педагогическая студия, ставящая своей задачей физиологически воздействовать на сознание; улучшение аппарата восприятия через сложную систему живописного опыта — постулируется Матюшиным, как первый и неизбежный шаг на путях к новому искусству; отсюда

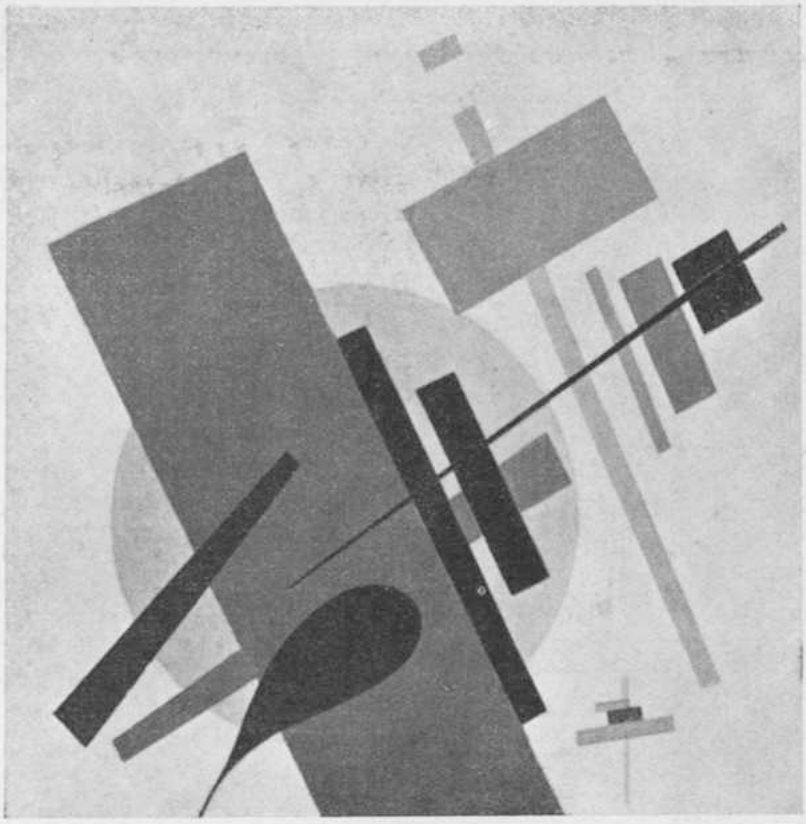
напряженная работа над глазом, в первую очередь — над его обострением, затем над согласованием его с другими воспринимающими мир и жизнь органами; позитивистический характер методов, развитых этой школой, в сочетании с полной независимостью в выборе живописных форм, дал художникам, работающим в мастерской, ряд блестящих наблюдений, ценность которых станет очевидной только тогда, когда в мастерской будет дана возможность влиять на высшие художественные школы России. Тот, во всяком случае, факт, что целая мастерская работает над повышением активности человеческого организма — достаточный показатель того напряжения, с каким сейчас русские художники обосновывают роль искусства, как формирующего начала жизни.

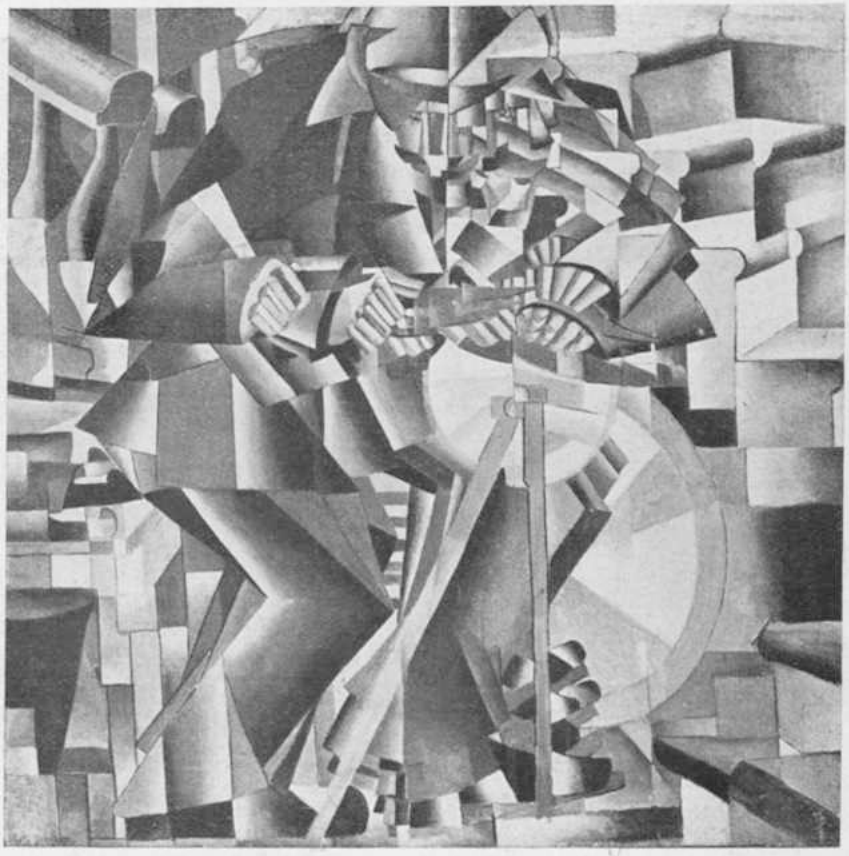
На линии тех достижений, которые связаны с именами Татлина и Малевича, мастерская Матюшина занимает место экспериментально-исследовательской лаборатории и, в целом, остается в пределах основных задач, поставленных именно этими художниками-новаторами. Поэтому имя самого Матюшина, равно как и имя Филонова (о последнем в виду субъективности его творчества в пределах настоящей статьи говорить не буду), легко включается в цепь имен, которым, вслед за Татлиным и Малевичем, принадлежит инициатива борьбы за новые формы в русском искусстве. Это как бы старший возраст нашего поколения. Но есть в новом русском искусстве и более молодые художники, деятельность которых развилась уже тогда, когда основные направления революционного движения в современном искусстве были намечены. К их числу принадлежат — в Петербурге — Бруни, Тырса и Митурич, а затем В. Лебедев, Н. Лапшин и некоторые другие; особняком и, по существу выпадая из движения, стоят художники Альтман и Анненков. Впрочем, есть еще одно имя — имя достаточно известное по многим выставкам нового русского искусства — его следует назвать прежде всего, так как работы, связанные с этим именем, целиком развиваются в плане исследования живописных материалов и генетически, хотя самостоятельность их не подлежит сомнению, восходят к инициативе Татлина. Это имя — С. Дымшиц-Толстая. Ни в какой мере не умаляя значения ее работ, нам бы хотелось только возразить против ограничений допускаемых художницей в отношении понимания роли и назначения живописных материалов. Татлин, исследуя материалы, никогда не опускается до позитивизма, столь характерного в работах Дымшиц-Толстой. Для него материал не застывшая, непроницаемая конкретность, которую можно измерить мерами длины, или веса, утвержденными международными конвенциями, именно нет — материал в работах Татлина только чистое качество культуры, живописное вещество, наполняющее мировое пространство; поэтому его опыт в отношении материала не конкретен, не имеет тяжести догмата; это всегда живой опыт напряженного огромной чуткостью организма и при этом опыт, не ограниченный ни данным местом, ни временем. Дымшиц-Толстая, наоборот, почти с убеждением, ставит свои опыты в такие условия, в которых роль материала



П. Митурич
Рисунки

P. Mitouritch
Dessins





К. С. Малевич
Супрематическая живопись
Точильщик

K. Malevitch
Peinture suprématique
L'aiguiseur

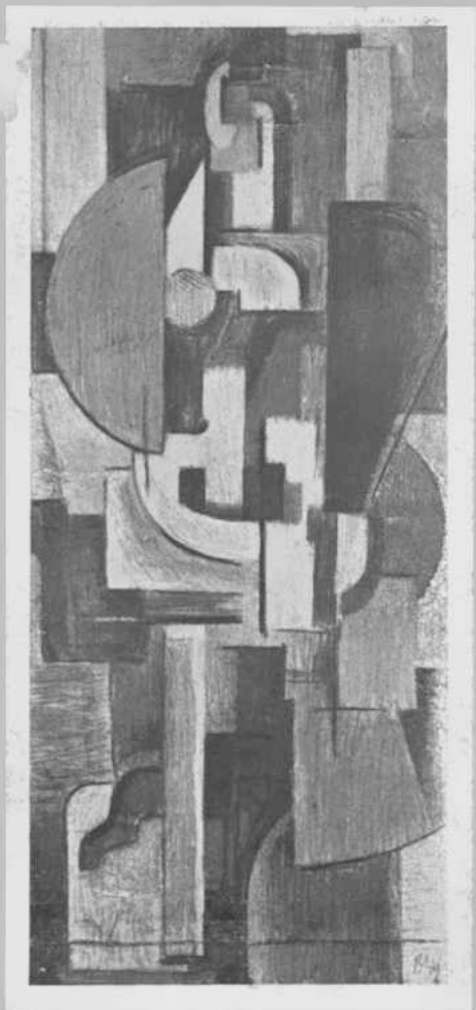
Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin

сводится к весьма ограниченной роли полуфабриката, или даже сырья, т. е., именно, предельно конкретизирует качество, до того, что оно даже перестает быть элементом культуры, становясь объектом индустрии, агит-искусством, или «искусством в производстве». Повторяю, это не умаляет живописного значения ее работ, но это засоряет самое дно культуры, именно, культуры, противопоставленной в наши дни индустриальной западно-европейской позитивной цивилизации. Весь смысл этого противопоставления в чистоте традиций русского искусства. И поэтому работы Бруни и Митурича, равно как работы В. Лебедева и Н. Лапшина, несмотря на то, что формально они гораздо дальше, чем работы Дымшиц-Толстой, от творчества Татлина, по существу более укрепляют очистительную силу, вынесенную им из далекого прошлого русско-восточного искусства.

Я не имею возможности в пределах настоящего обзора сколько-нибудь подробно говорить о деятельности названных художников (в особенности о деятельности П. Митурича и Тырсы, более двух лет уже не выставлявших в Петербурге) — каждый из них заслуживает особой статьи. Хочу только отметить то, что как бы вновь или впервые вырвано ими из стихии живописи и чему они придали значение самостоятельных проблем в сомкнутом ряду тех задач, которые развиты Татлиным (отчасти и Малевичем). К тому же художники эти и сами считали себя — один больше, другой меньше — учениками Татлина, так что во многом их работы, в особенности ранние работы, повторяют опыт Татлина. Тем значительнее самостоятельность их последующих изысканий, из которых многие подымаются до той высоты, где независимость становится уже отрицанием, где отрицается как раз та форма, которая некогда утверждалась, как общее дело.

Для Татлина форма не есть элемент, она слагается; самостоятельное значение она получила в работах Малевича, но у Малевича понятие форм явилось в результате сложного соединения опыта и системы. Форма, как элемент, и при этом в чистом живописном восприятии, исследована в последних работах Бруни и Лапшина.

Есть в мире след, и есть в мире начертание — так характеризует Бруни самостоятельную, как элемент, реально существующую форму. След, как это с детской наглядностью и простотой показано в одной из последних его работ, след человеческой ноги, например, преломляясь в некоторой материальной среде, дает начертание скрипичного ключа; эти две формы, как бы готовыми, существуют в мире; дело художника найти их, каждую в том слое, который соответствует характеру этой формы; таким образом, мир в его историческом росте не рассматривается традиционно, как какая-то развертывающаяся во времени лента, а — в слоях, он как бы чертится рукою художника по поясам и складывается, примерно, так же, как кубисты складывали (интегрировали) предмет; и опять мы видим то же отношение между новой формой и формой кубистической, какое



В. Лебедев *V. Lebedieff*

видели у Татлина; там вещь во всей силе своего реального существования заменила изображенный (иллюзорный) предмет; здесь исторический мир подобно тому, как когда-то изображенный, иллюзорный предмет, интегрируется формирующей силой искусства. В обоих случаях искусство перестало быть пассивным и созерцательным деланием и стало делом жизни, именно тем, в чем и есть его подлинность, его тождество самой жизни.

В последнее время Бруни со значительной энергией отталкивает от себя индивидуальное право деформировать жизнь, например, нарушая покой круга, как некоторой формы. В этом сказывается глубокий со стороны художника протест не только раннему футуризму, но и всякой революционности в области искусства; здесь как бы замыкается кривая пути, начало которого — изображение окружающего, а конец — кто знает, может быть, тоже — изображение окружающего, преображенного, но это уже другой вопрос, и он еще будет поставлен. Характерно во всяком случае то, что работники нового искусства, хотя бы частично, пришли к такому утверждению формы, которое диаметрально противоположно тому, что говорилось об этом лет десять тому назад.

Если Бруни характеризует понятиями следа и начертания самостоятельную, как элемент, реально существующую форму, то Н. Лапшин понимает ее как живописный знак. Реальность, даваемая жизнью в хаосе, в быте, в случае, осаждается в сознании художника, как знак. Знак есть конденсированная реальность, как бы ее живописная субстанция; это жизнь наслоением собранная в форму. При этом не безразлично, ни для самой формы, ни для ее живописного выражения, в каком материале осаждается реальность. В этом отношении работы Лапшина противоположны работам Бруни. Для Бруни материальная среда, в которой он находил следы и начертания, не участвовала активно в строении формы, она только привносилась, как разлитая в мире стихия качеств; для Н. Лапшина материал — состояние знака, как бы его коэффициент, без которого самый знак, как форма, только абстракция, лишенная живописного смысла. Можно ли определить отношение Бруни и Лапшина к форме, как идеалистическое и материали-

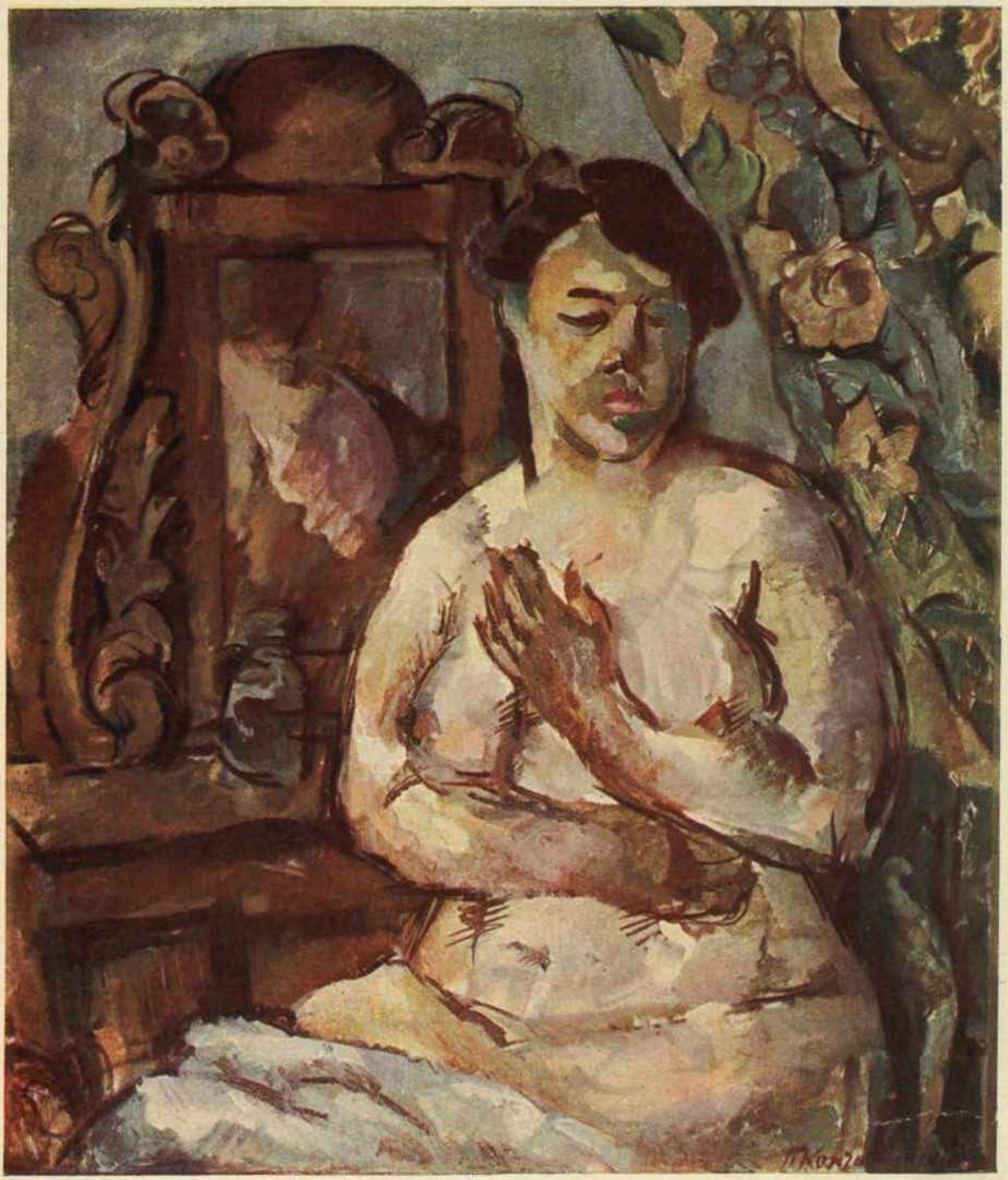
стическое — не знаю, но думаю, что не будет грубой ошибкой сказать, что форма у Бруни есть результат живописного наблюдения, форма же Лашшина — результат живописного осязания.

В. Лебедев *V. Lebedieff*

Мне осталось теперь характеризовать творчество еще трех названных уже работников нового искусства: Митурича, Тырсы и Вл. Лебедева. Но о Митуриче и Тырсе в виду того, что более двух лет я не видел их работ, говорить не могу, с той точностью, какая для этого требуется. Митурич несомненно один из самых крепких и самых проницательных художников младшего поколения в новом искусстве; его достижения подняты до высоты самостоятельных проблем и укреплены работами с полным профессиональным напряжением. Можно только сожалеть, что условия нашего существования таковы, что он не может работать здесь с нами (он живет в Новгородской губ.). Мы нуждаемся в нем, в его руководительстве, во всех начертаниях, сделанных его рукой.

Что же касается Вл. Лебедева, то работы этого художника стоят особняком в кругу тех идей, которые мы пытались раскрыть в настоящем обзоре. Его значение велико, главным образом, как интенсивно одаренного и вполне владеющего профессиональным мастерством художника-рисовальщика, «графика». Живопись служит ему чаще всего, как подсобный материал в его работах над поверхностью бумаги, которую он, действительно, заставляет жить так, как она еще никогда не жила под рукою русского художника. Чувство фактур предельно им интенсифицировано, техника развита, он напряженно работает над обоснованием конструктивного построения — и лучшее, что можно было-бы сделать — говорить о нем отдельно; не потому, конечно, что «графическая» форма (техника) живет

другой жизнью, чем форма живописная, а потому, что самая работа Лебедева над бумагой носит такой характер, который сейчас далеко отбросил-бы нас в сторону — и к иной терминологии, чем та, какая выбрана нами для настоящего обзора, и к совершенно другому кругу идей. Однако вовсе не назвать имени Вл. Лебедева значило-бы допустить пробел, в особенности при обзоре работ петербургских художников, потому что Вл. Лебедев характерен именно для Петербурга. К тому же закон, согласно которому искусство есть формирующая сила жизни, осуществляется в его работах вполне. Такова непреложность этого закона, его мировое значение; сила и власть нового русского искусства в том, что оно этот закон утверждает, и в том, что ему следует.



П. П. Кончаловский. Пред зеркалом

P. Konchalovski. Toilette

ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ КОНЧАЛОВСКОГО

П. Муратов

Работы П. П. Кончаловского 1919—1921 годов надлежит рассматривать вместе; они образуют один цикл, может быть, и до сей поры еще внутренно не законченный. В этом цикле впервые не занимает прежнего очень большого места натюрморт. Художник сосредоточивается на фигуре и на пейзаже. Условия времени, обстоятельства жизни в 1918—1920 годах сделали почти невозможной зимнюю работу у себя в мастерской. Тем большее значение приобретают работы летом: в 1918 году в Наре, на следующий год в Кунцеве, в 1920 и в 1921 году в Абрамцеве.

Преобладание пейзажа в этих условиях естественно. Оно объясняется однако не только обстоятельствами жизни. Классический момент, обозначившийся в предшествующие годы, не изжит живописцем, он заставляет его стремиться к картине. Для европейского художника XIX—XX столетия картина есть по преимуществу пейзаж с фигурами или фигуры в пейзаже, в отличие от ренессансного и барочного мастера, для которого картина мыслилась по большей части, как комбинация фигурных и архитектурных групп. Притягательная сила Курбе в наши дни объясняется тем, что он вернее кого бы то ни было выразил специфическое, свойственное нашему веку, понимание картины.

В этом смысле все сделанное Кончаловским за последние три года является подготовкой к новым целям, перед которыми он стоит сейчас на пороге. И вместе с тем, достижения его за три года так определенны, что новая цель ясна. Картина им не написана, но все элементы ее на-лицо, вплоть до первого опыта ее композиции.

Поучительно проследить путь Кончаловского в пейзаже последних лет. Летом 1918 года исполнил он ряд превосходных пейзажей в Наре. Под хмурым небом у лиловатых стылых вод маленькой речки писал он с увлечением розовые фабричные корпуса и серый железнодорожный мост. Особенно удался пейзаж с каменным мостом, написанный в ясный ветреный день. Не только указан здесь ветер движением фигур на мосту, не только как то связан с ощущением напора ветра и сопротивления ему фонарь на мосту, но и самое движение воздуха написал художник в движении живописи неба. Здесь очень тонко достигнуто это

П. Кончаловский
Мост с телегой. Абрамцево

Pier Kontshalovski
Pont et chariot. Abramtzevo

ощущение, как противоположность той незыблемости и плотности вещественного, послушного законам тяжести бытия, с которой написал Кончаловский поднимающуюся в небо фабричную трубу.

И все же эти отличные, живописные нарские пейзажи еще не предваряют картины. Они слишком самодовлеющи, слишком исчерпаны каждый своим отдельным моментом, слишком сильны впечатлением, которое больше владеет художником, чем он сам владеет им. Живописец здесь мало выбирает и мало собирает, он беззаботен, непроизволен, удачлив и чуточку равнодушен. Он не знает радостных или тревожных волнений своей единой и изолированной картинной цели.

Лето 1919 года, прожитое в Кунцеве и мало «производительное», если судить по числу работ, было однако очень важным для Кончаловского, так как именно тогда обозначилось его новое отношение к пейзажу. В подмосковной местности искал художник не дали, не эффекты света, не «настроения», конечно, но портреты деревьев и фигур древесных групп, преимущественно старых и мощных деревьев парка. Он угадал героическую природу дерева и пожелал постигнуть поистине храмовую архитектуру древесных групп.

П. Кончаловский
Парк. Абрамцево

Pier Kontshalovski
Parc. Abramtzevo

В отношении к пейзажу Кончаловский таким образом встал на особенный в России путь. Он ничем не связан с той традицией, которая выражена в пейзаже Левитана, Серова, отчасти Остроухова и Мамонтова. Не место здесь обсуждать смысл этой традиции, со всем подлинным и ложным, что она дала. Кончаловский достаточно ясно принадлежит к современной французской школе живописи, чтобы исключить необходимость рассмотрения его с точки зрения типически национальных явлений. Кунцевские этюды 1920 года не самодовлеющи, в них есть путь к картине, к классическому пониманию картины, как комбинации фигурных и пейзажных групп. Это понимание до сих пор удержано французской школой, несмотря на противокартинные грехи импрессионистов, но его как раз всегда не доставало русской живописи.

Лето 1920 года является во всех отношениях более благоприятным и плодотворным продолжением предыдущего лета. То, что лишь наметилось в Кунцеве, получило выражение в Абрамцеве. Здесь произошла в высшей степени важная для художника встреча его с удивительными абрамцевскими дубами. Все, что написал Кончаловский тем летом, сосредоточивается в этих «групповых портре-

тах» дубов. Живописец пребывает в стадии классического фигурного энтузиазма. В периоды натюрморта до известной степени натюрмортами бывали его портреты. Теперь фигурен и портретен его пейзаж — абрамцевские дубы, написанные и выраженные с предельным чувством их мощи, их героической природы, охватности их стволов и великого жеста их веток, и могущественной сдержанной роскоши их сине-зеленой листвы.

Выставка барбизонцев в Москве осенью 1920 года была радостным событием для Кончаловского. Он уже шел путем, на котором увидел теперь и узнал союзников. Мифологизм Коро и Руссо, их исконно европейское, классическое в основе, мироощущение, как должны были быть для него заманчивы! Кончаловский восхищался и благоговел. Он видел людей, которые не могли не явить в каждом пейзаже картины, так же естественно, как не мог написать почти ни одной искренней картины Левитан, писавший однако очень замечательные искренние этюды.

Летом 1921 года Кончаловский в том же Абрамцеве подошел к разрешению своих пейзажных исканий. От портретно-фигурных дубов он перешел к фигурно-архитектурным пейзажам дубовой рощи. Он нашел эту чудесную рощу в Абрамцеве, странно изолированную среди обычного русского пейзажа, несвязанную с ним и замкнутую, как особый мир. Было что то провиденциальное в этой находке, и неслучайно никто из многочисленных живописцев предшествующего поколения, живавших в Абрамцеве, не писал изумительной дубовой рощи.

Кто бывал в ней, помнит ее надчеловеческую торжественность и тишину. Как непохоже здесь на будничные или жалостливые леса обычного русского пейзажа настроений! Поляны зелены, но низкая ровная трава не скрывает тонко проступающий рельеф земли. Огромные дубы произрастают свободно, просторно расставленные, великолепные в своем одиночестве или в стройности небольших, отчетливо архитектурных групп. Как в храме здесь ясно слышится каждый звук — шорох падающей ветки, скрип сухого сучка, крик птицы.

Кончаловский с огромным увлечением писал архитектурно-фигурные пейзажи рощи, найдя для них форму маленькой по размеру и тем более удивительно монументальной картины. Эти маленькие амбрамцевские картинки принадлежат бесспорно к самому лучшему, что было им сделано. Сказать так многое с такой простотой и «конечностью» средств с бесконечной и героической мощи природы — это ли не подлинно классическое достижение!

Все, что писал Кончаловский в Амбрамцеве — картины дубовой рощи, река Воря с деревянным мостом, аллея лип, сосны парка, все свидетельствует о его овладении пейзажем. Живопись его становится менее изысканной, чем в последних натюрмортах, более верной вместе с тем каким-то важнейшим и простейшим отношениям, более чуткой к остову всех вещей и в силу того охотнее обнажающей то там, то тут «кончик» рисунка. Мучительную многоцветность прежних лет,

П. П. Кончаловский. Натюр морт
Русский Музей. Петроград

P. Kontchalovski. Nature morte
Musée Russe. Pétrograd

лет Испании и Сьены, художник преодолевает окончательно. Спокойный и важный тон господствует над всем, миря и поглощая былую раздробленность цветовых ощущений.

Преодолена цветность, должна быть преодолена краска. Картина должна быть написана неизвестно чем и неизвестно как. Художник стремится к этому в одной из последних своих штудий женской обнаженной фигуры и после приступает к своей первой большой фигурно-пейзажной композиции.

Тема картины, классическая для французской школы XIX—XX века тема, «Купальщицы». Кончаловский открыто выступает учеником, последователем и продолжателем тех, у кого учился, кого любил и кому наследует. Он умудрен опытом всех своих многолетних трудов и исканий. Композиционно-пространственные отношения найдены. Человеческие фигуры в пейзаже помещены. Древесная архитектура гармонично и прочно построена. Живопись бескрасочна, безэффектна, бесприемна, живопись близка к тому, чтобы освободиться от живописности, и в этом ее главный триумф. Путь Кончаловского не закончен, но пройденная часть его во всех своих этапах ясна. Художник начинал с напряженности изолированных красковых ощущений. Он пришел к спокойному и без усилий выраженному единству тона, малоцветности, почти к монохромности. Он исходил от резкости, наглядности приема, постепенно заострял и утончал прием, добился виртуозности, но не удовлетворился ей и очаровался мечтой о бесприемности, о картине написанной неизвестно как. Настойчиво боролся многие годы художник с формой, ломал ее и сам был ею ломаем, страстно анализировал, расщеплял, развоплощал, почерпая в этой борьбе многие уроки гармонических и синтетических единств. Так же и с вещественностью: идеей вещественности долгое время был одержим Кончаловский, стремясь к реализации вещей в многочисленных своих натюрмортах. Но форма геометрическая и вещь материальная понемногу уступили место иной, более сложной феноменологии. Явление вещи прекраснее, чем вещь и мир формы, важнее, чем факт формы. Последнего только коснулся Кончаловский в своих героических и одухотворенных пейзажах абрамцевской дубовой рощи. Но сделав это, он право имеет повторить благоговейный жест пастуха в знаменитой картине, — склониться к древнему камню и там прочесть: et in Arcadia ego, и ощущить себя гостем в классической земле, где царствовали однажды Тициан, Пуссен и Рембрандт.

Г. НАРБУТ

(По поводу посмертной выставки)

М. Кузмин

Безукоризненное техническое мастерство в своей области, феноменальная каллиграфия, известная сухость и отсутствие лиризма, гербы, надписи, росчерки, арматуры, бунчуки, ясно выраженный областной колорит (польско-украинский) — отличают Г. Нарбута от прочих графиков второго поколения «Мира Искусства» (Добужинский, Митрохин, Чехонин и др.).

Игрушки и гербы — детство и старость, внук и дед. Чем более развивалась индивидуальность художника, тем яснее становились эти черты, причем геральдика все настойчивее вытесняла игрушечность его первых вещей, когда он находился под очевидным влиянием А. Бенуа. Где видно влияние, там скорее можно заметить и разницу. Поэтому интересно сравнить «Игрушки» Нарбута с известной «Азбукой» А. Бенуа. У последнего все — лирика, разнообразие, пышность и юмор, несколько литературная (общее настроение первых художников «Мира Искусства») поэзия детских комнат, скажу, даже петербургских детских комнат. Но он сам весь, целиком, в этих комнатах, этих восторгах и фантасмагориях. Это очень домашне, местно, лично. Нарбут же, комбинируя механическую прелесть игрушек (тех же отчасти, что у А. Бенуа), посвоему расставляя их, схематически и несколько отвлеченно воссоздает не живой, трепетный, немного растрепанный мир, а какой то далекий, небывалый город, пейзажи, государство, которое он никогда не видел, не выезжая из своей усадьбы, и к которому он относится подозрительно и юмористично, с хохлацким недоверием. Полное отсутствие восторженности, мертвенная планомерность его игрушечных построений и скрытая насмешка роднит Нарбута в данном случае с Гоголем. Если это — детскость, то довольно жуткая. Если бы творчеству Нарбута было свойственно заниматься иллюстрациями, то скорей всего ему подошли бы «Мертвые души», трактованные с холодной и брезгливой механичностью. Или басни позлее, или проявления официальной планомерности в жизни (парады, смотры, шествия, может быть, даже, битвы). Городская жизнь представляется ему далекой, механической, враждебной и несколько смешной. Так он мыслит о ней из украинской усадьбы.

Усадьба, украинская усадьба! Характерное место для Г. Нарбута. Тут он может подняться до пафоса, любви и восторга. Может быть, лучшее, любимейшее, что он сделал, это — «Украинская азбука». Но напрасно мы стали бы соединять с понятием усадьбы какие то «Вечера на хуторе близь Диканьки», вишневые сады, приволье и «благословенное небо» Малороссии. Ничего этого вы не найдете. Гербы, бунчуки, панаши, грамоты, росчерки, чертежи былых крепостей, польские семейные портреты, гетманские печати — вот что восторгает и окрыляет этого обреченного графика и каллиграфа. Этот запутанный и замкнутый в себе мир областной, провинциальной канцелярии заменил художнику и лес, и поля, и облака, и людей, и всю жизнь. Его линии, его почерки, ход его воображенья, его любовь, его лирика идут именно от канцелярского росчерка, а не от природы, не от движения живого человека. Оттого их безупречность, их абсолютность, чистота и какой-то европеизм, но оттого же и некоторая мертвенность и механичность. Формальное мастерство большой марки. «Комар носа не подточит». Линии холодны, но восторженное упоенье источниками этих линий дает им жизнь. Без этого трепета влюбленного архивариуса и без насмешки, брезгливой и заточенной к явлениям жизни и природы (слишком растрепанно, слишком асимметрично, слишком живо по сравнению с гетманскими дипломами) творчество Нарбута производило бы несколько жуткое впечатление.

Понятно, почему Г. Нарбут был великолепным графиком в смысле книжного украшения и не увлекался иллюстрациями. Работы его в последней области менее удачны. Его лирика, его пафос — из геральдических, канцелярских, каллиграфических (не природных) линий создавать новую природу, новый (опять таки почти всегда геральдический) мир.

При взгляде на его животных, деревья, человеческие фигуры, всегда чувствуешь, из какого росчерка, печати они произошли, и в какого щитодержателя, грифона, в какую канцелярскую закорючку хотел бы обратить их художник. Таким образом достигается впечатление механической фантастичности, хотя автор не особенно обладает последним свойством и к нему не стремится. Лирическое же отношение артиста к явлениям живой и человеческой природы, когда оно высказывается, — насмешливое, слегка брезгливое, словно ему смешно сходство этих явлений с канцелярскими произведениями и досадно на их несовершенство с точки зрения каллиграфии. Особенным пристрастием — положительным и отрицательным — пользуются у него города, далекие и чуждые его усадьбе, идеал которых, конечно, ему чудится в тех схематических изображениях городов, что помещались над старинными планами и картами, и в проявлениях коллективной жизни которых виднее всего размеренная механизация и несовершенство этой планомерности.

Произведения Г. Нарбута разнообразны и многочисленны, охватывают многие эпохи Русской исторической жизни, — но мне хотелось вскрыть задушев-

нейшее, самую близкую любовь и ожесточенное отрицание. Первая влекла его всегда к произведениям графического искусства известного характера, именно архивно-канцелярского; второе было направлено против явлений жизни, несоответствующих его графическому идеалу или, скорее, не до конца совпадавшему с ним, потому что того, что безумно и беззаконно раздирает всякую планомерность, он совсем не касался. Я думаю, что таких вещей, таких явлений для него просто на просто не существовало. Лучшей и любимейшей для него работой было бы изображение городов над планами, гербов, девизов и военных форм. Его обобщенность, схематичность, делающие его искусство наиболее чистым, общеевропейским, к счастью смягчены провинциальной, мало известной, польско-малороссийской расцветкой.

Индивидуальность Г. Нарбута отличает его от сверстников: романтика Добужинского, то детского, то идиллического, то мрачно-городского, то беспокойного, всегда человечного; от лирической орнаментации Д. Митрохина, от Чехонина и др. Ближе других по чисто внешним признакам стоят к Нарбуту Е. Лансере и О. Шарлемань, но всего интереснее и разность и близость можно наблюдать при сопоставлении покойного художника с А. Бенуа и Я. Билибиным. Я не возьму на себя смелости подробно разбирать технические приемы этих художников, но мне кажется очевидной художественная близость этих артистов, особенно в начале деятельности Г. Нарбута.

Творчество Билибина очень скоро специализировалось географически и исторически, и, хотя исходной точкой его вдохновения, как и Нарбута, были не природа и жизнь, а произведения искусства, но выбор их предопределил и расхождение этих художников.

Билибин углубился в русский лубок, рассматриваемый им несколько с точки зрения немецких романтиков (Швинде и др.) и создал немного фальшивую сказочность, в которой все таки действовали, хотя и условно, человеческие фигуры. Нарбут же всецело отдался бесперсонному искусству украинских канцелярий, осуществляя, может быть, идеал чистой графики.

Разница между произведениями Нарбута и живым, неровным, теплым и отнюдь не чисто техническим творчеством А. Бенуа была мною указана выше.

Место Г. Нарбута, как замечательного техника, вероятно, не останется вакантным, но его индивидуальность (как и всякая, хотя бы минимальная) ничем незаменима, тем более, что теперь, увы, круг его жизни и творчества завершен, и все предположения, куда бы повел его творческий дух, относятся к области гаданий. Не только изучение истории русской графики не мыслимо без внимательного рассмотрения работ Г. Нарбута, но и живая жизнь русского духа, поскольку она сказывается в русском искусстве, не полна без этого имени.

В. ФАВОРСКИЙ И СОВРЕМЕННАЯ КСИЛОГРАФИЯ

Абрам Эфрос

1

удожественной критике следует чаще всего упрекать себя за пристрастие к героическому. Это означает, что слабее всего в ней развито чувство действительности. Желаемое она слишком часто принимает за существующее. Но у желаемого — всегда полный масштаб, и у критики — всегда герои, положительные или отрицательные, а не те средние человеческие существа со средними дарованиями, каких знает большинство трезвых людей.

Потому-то критика так часто кипит в пустом действии. Ее поведение — донкихонада; ее приговоры не выдержат пересмотра элементарнейшей справедливости; ее утверждения — фантастическое о фантастическом. Она восхваляет, или уничтожает. Она лишена холода дистанции. Она ставит историю на голову, ибо привыкла греметь сопоставлением крупнейших имен прошлого со случайными любимцами дня. Contraposto — ее излюбленнейший прием. Дар нюансировки — редчайший дар в ней. Чувство оттенков в ней — исключение. Скалы рангов, градации превознесений и отрицаний — она не знает. Язык ее оценок беден, неточен и груб, как язык дикаря. О тончайшем создании человеческого гения она говорит шершавыми звуками первобытной гортани. Однообразию ее восторгов и ужасов можно было бы наверное предпочесть даже отвратительную фармацевтическую латынь искусствоведения, если бы только эта почтенная дисциплина не вербовала, подобно аптекарскому искусству, своих адептов так часто среди гейновских героев. Во всяком случае, трагедия высокой критики есть трагедия гениального немого, осужденного выражать свою сложность простейшими звуками.

2

Но ни пороки критики, ни ее рассудительные оглядки на историю своих ошибок, ни продолжающийся общий кризис европейского творчества, ни убывающая энергия старших законодателей художественной современности — не могут ничего изменить в том факте, что и сейчас, в текущие дни, в русском искусстве есть области, которые могут быть названными героическими, где столь хулимая крити-

ческая патетика законна и легка, и где все умеряющие педали не могут приглушить явственного наростания героической темы. Такими областями являются наши графические искусства вообще, и русская деревянная гравюра, в особенности.

Ни одно из больших искусств не выдержит подобного испытания. Наша современная архитектура? — Но классический ретроспективизм Желтовского и Фомина, Ильина и Щусева имеет лишь педагогическое значение. Он избавляет русское зодчество от ужасов строительного модернизма 90-х годов, — но положительно, творчески, художественно он столь же мало соответствует архитектурному сознанию современности, как живописная скурильность «Мира Искусства» — буйным палитрам молодых течений Европы.

Наша скульптура? — Но нет самого понятия: «русская скульптура 1920-х годов», и я не знаю, есть ли даже отдельные мастера, которые могли бы притязать на подобное звание (Архипенко? — однако это француз, носящий русскую фамилию!). Наконец, наша теперешняя живопись? — Но поскольку это подлинная живопись, она, за редкими исключениями, не изменила своих старых отношений ученичества к живописи французской, а поскольку это «конструктивизм», суждение о новом Каннитферштане входит, вероятно, в законную компетенцию «проф-движения», — во всяком случае, не искусства.

Единственная область, где мы равны Западу, где мы соперничаем с ним, это — русская графика, с ее блестящей общей культурой, с ее великолепными индивидуальными дарованиями, а единственная точка, где мы стоим выше европейского искусства, где мы превосходим его и законодательствуем ему, это — наша гравюра на дереве.

3

Она находится сейчас в зените своей героической полосы. Лейт-линию современной ксилографии ведут сквозь европейское искусство русские мастера. Эпоха нашей блокады ничего не изменила здесь по сегодняшний день. Новые дарования не нарушили установившихся соотношений. Последним большим именем, зашумевшим нам с Запада, был Франс Мазереель. Но это не незнакомец, который мог бы заставить призадуматься. Мы знаем историю развития его искусства, так же, как меру его дарования. От первых, скромных, штриховых рисунков на пролетарские темы — через сюиту иллюстраций к пацифистским книгам военных лет, — до нынешних, парадно-изданных «рабочих циклов», — в нем везде сказывается одно и то же свойство. Это великолепный человек, но средний художник. Это пропагандист, а не мастер. Внимание к нему есть внимание к французскому социализму, а не к французскому искусству. Его поднял на своем гребне покатившийся по миру социальный протест против войны, а не художественное движение. Это, в лучшем случае, французский вариант Георга Гросса, но и Гросс — не слишком много, даже для немецкого искусства. Техника

Мазереель — вялая, рваная и приблизительная. Его приемы шаблонны. Звучание материала он плохо слышит. Он дерево крошит, как линолеум. Его резаные по дереву жанры кажутся промодулированными тушью. Путь хотя бы от Валлотона к Мазереелю есть путь художественного декаданса, хотя, может быть, в то же время и путь социального подъема.

В. Фаворский
Портрет художника Истомина
Гравюра на дереве

V. Favorski
Portrait de l'Artiste Istomine
Gravure sur bois

Вот расщепленность в стволе искусства, которого не знает русская ксилография! Она ничего не уступает в своей социальной отзывчивости, — недаром Революция смогла использовать ее в полной мере, — но она одновременно ведет и неуклонное, настойчивое, чисто художественное движение вперед. Ее формы цветут и раскрываются новой пластической жизнью. Европейски-значительно глубокое перепахивание старого поля, которое производят в области гравюры наши мастера. Европейски-обязательно направление их работы, и приемы, ими выдвинутые. И потому европейски-оправдано то разгорающееся на Западе увлечение русскими граверами, которое вызывает в нас чувство, столь привычное для искусства Франции и столь редкое для искусства России (впервые мы испытали это в области театра и его декоративных проблем): — чувство разростания отечественных масштабов до обще-европейских размеров. Наша ксилография сейчас ставит вехи всему развитию гравюры. Она вступила в историческую фазу. Она классична.

4

Ее центральной фигурой является Фаворский. Это имя нельзя назвать неведомым. Но и сказать, что у него есть та известность, которая соответствует его положению в искусстве, — нельзя тоже. Его слава — странная, глухая, сомнительная

и двусмысленная. Этот московский гравер, возбудитель громадного течения, кумир целой школы, стержень современной ксилографии, проходит классический путь «чудаков от искусства». Можно подумать, будто у истории есть для таких случаев лишь одна обязательная схема. Она приготовляет им некую жизненную пещеру, запрятывает их туда, плотно укрывает вход, трещит морозом и метет метелицей, засыпая дорогу. К ним проникают только любопытствующие, которые не уносят ничего, ибо ничего не понимают, и ученики, которые уносят все, ибо понимают слишком много. От них по миру идет молва о том, что живет-де в пещере пещерный человек, которого видеть — никто не видел, а кто и видел, рассказывает непонятное.

Потом наступает положенный историей срок и час. Из пещеры выходит нелюдим, поднимая над собой свое искусство, как отшельник — крест. Мир сразу гулко и кряжисто ахает. Его потрясает столько же косматость пещерника, сколько и сияние его мастерства. Грохочет и трубит слава. Ученики располагаются апостолами у входа в земляную нору, и толпы людские начинают паломничество к святому месту.

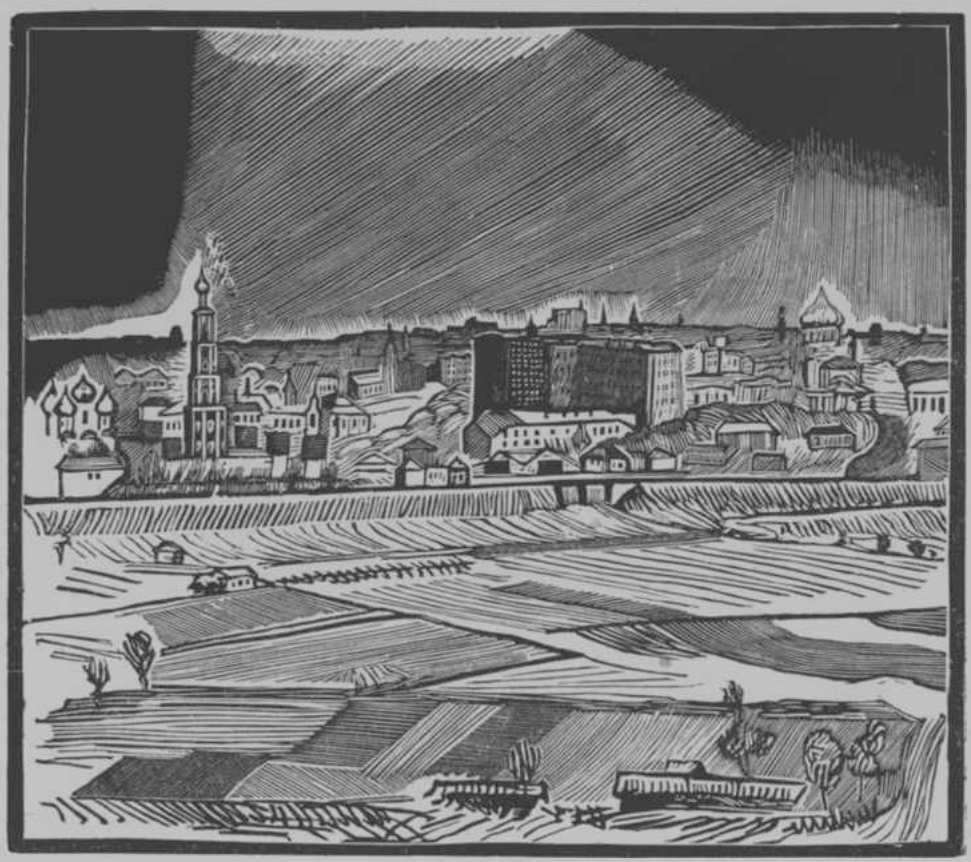
Фаворский просидел в своем отшельничестве целое десятилетие, и лишь медленно сейчас начинает появляться на люди. Его разглядывают еще с двойным чувством восхищения и недоверия. Не верится, что эти неуклюжие пальцы могут создавать такие тончайшие вещи. Но этот большой, медведеобразный человек, с рубленным из коряги лицом, нависшей бородой, тугой речью и упругой мыслью, проходит воочию обремененный своим слишком большим искусством. Он раздает его неразборчиво, пригоршнями, кругом, все равно, кому, и все равно, как. Он оставляет его на руках верных и предательских учеников, бросает на прилавках всех редакций, благодушно и терпеливо выслушивая каждого, будь то ветеринар из «Вестника Коннозаводства», профессор из «Страниц Искусствознания», пропагандист из «Революции и Прессы», или антикварий из «Ежемесячника Собирателей».

5

Его охраняет то, что он раздает, не глядя, и слушает, не слыша. Он, как добрый слон, приветливо качает головой на тыкание тросточками и беззлобно перебирается на другое место. Он великолепно терпим и широк. Он всегда наперед готов признать, что его искусство не подходит, что оно не то, какое нужно заказчику. Он скорее даже удивляется, когда редакторы и заказчики заявляют, что они удовлетворены, что это им нравится, что он работал не в пустую. Он привык, что его печатают скорее из равнодушия — одни, и скрепя сердце — другие. Он точно бы примирился, что у самых замечательных его работ глухая судьба: что они годами лежат у издателей и не появляются вовсе на свет, либо опубликовываются тогда, когда уже поздно, либо выходят с про-

пусками. Такова история его вещей к «Аббату Куаньяру» А. Франса, к бальзаковским «Озорным сказкам», к муратовской «Эгерии», к циклу «Москвы» и т. д.

В его отношении ко всему этому есть какая-то, я бы сказал, святоотеческая ласковость. Он понимает, что людям, от которых все это зависит, трудно торопиться делать для него то, что нужно. Для этого надо было бы, чтобы они



В. А. Фаворский. Москва. Гравюра на дереве *V. Favorski. Moscou. Gravure sur bois*

прошли такой же тяжелый художественный искус, как он; — этого же им не дано, и этого нельзя с них спрашивать.

Так устанавливается взаимоотношение между Фаворским и обществом. Оно готово его признать, но не собирается в нем разобраться. Оно соглашается на оказание ему всех установленных академических почестей, но без обязательств точного отчета, за что, и на долго-ли. Оно чувствует только его вес, но не его содержание. Кроме самого факта давления, ничто другое не говорит ему, насколько значителен художник. Доступным Фаворский не станет никогда, — он станет только известным. Он всегда будет больше именем, нежели искусством. Он делает общественными любимцами своих учеников и подражателей, и это является,

повидимому, единственной общеприемлемой формой любви к нему: через призму его школы.

Это усиливается еще тем, что у Фаворского нет чувства общественной декоративности и масштаба художественных конвенансов. Большой, или малый труд — ему безразлично. У него все свято и все важно. Он отдается гравированию буквы с той же напряженностью, как и работе над монументальной композицией. Экономии сил у него нет, нет выбора направления, и нет отбора точек приложения. Чем он занят — это решает жизненный случай. Но случай всегда не прочь предложить работу невидного масштаба. И общество твердит: слишком много букв, слишком много заставок, концовок и обложек, — слишком мало больших вещей!

Попробуйте разубедить его, попробуйте сказать, что буквы к «Аббату Куаньяру» стоят каких-угодно отдельных работ, что это потрясающая сюита, не имеющая равной в современной гравюре, что быть может следовало бы назвать ее гениальной, если бы только гениальность позволяла распознавать себя на таком близком расстоянии; попробуйте утверждать, что иллюстрации к «Эгерии» не уступят «Натюрморту», а иллюстрации к «Домику в Коломне» — «Екатерининскому Залу», — двум большим листам, впервые вызвавшим открытое общественное одобрение и признание.

Общество твердит свое, упорно и уверенно, и этот спор о «масштабах», если и сможет решиться, то, во-первых, только ненароком, волей случая, когда он, среди заказов безразличных издателей, опытов рисующихся модников и просьб настойчивых друзей, вдруг предложит Фаворскому какую-то капитальную работу по большому дереву, — а во-вторых, каково-бы ни было решение, — оно ляжет все же далеко в стороне от вопроса о «малом и большом пространстве», ибо оно определит не то, в каких мерах длины должен работать мастер, а то, к какому художественному типу он относится, поскольку и Kleinmeisterei, и Grossmeisterei являются проблемой типологической, и никогда, при прочих равных условиях, свои количественные отличия не могут перевести в отличия качественные.

6

Как бы то ни было, постоянные элементы в Фаворском определяются не этим. Что они при любом решении сохраняют свое единство, это доказывается их наличием в работах всех масштабов, взятых художником. Его заставку они так же формируют в особый организм, в «гравюру Фаворского», как его среднюю иллюстрацию и как самостоятельный композиционный лист.

Я должен буду характеризовать их не путем подробного исследования, а резкими и крупными чертами, как это подобает в критическом этюде, где критик является дегустатором, определяющим по нескольким каплям букет, возраст и качество вина.

У Фаворского три отличительные свойства: в первом проявляется его отношение к граверному материалу; во втором — его отношение к граверной форме; в третьем — их перекрещивание и сочетание в нем самом, художнике — ксилографе.

Заглавные буквы к „Аббату Куаньяру" А. Франса Гравюра на дереве

Первый Фаворский — архаик; второй Фаворский — будущник; третий же — наш современник.

Нет ничего более типического, нежели это соотношение первого и второго рода. Момент архаики падает именно на отношение к материалу, момент новизны — на отношение к форме, и момент современности — на их взаимодействие. Это — явление общее для каждой центральной фигуры современного искусства. Это — оселок, на котором можно испытывать их. Никакая другая эпоха и никакое случайное имя не выдержат его. Современность, как узел, связывает обращение к прошлому, чтобы заставить звучать материал, с угадкой будущего, чтобы заставить жить форму. В этом именно ее своеобразие и пафос, поднимающийся над ее колеблемой кризисами поверхностью.

Lettres initiales du roman „l'Abbé Coignard" de A. France Gravure sur bois

7

Разъединить части этой формулы — нельзя. Если они станут проявлять себя в ином сочетании, они дадут результаты, чуждые современному искусству.

Простое обращение к прошлому создает лишь ретроспективизм. В эпохи застоя это может быть положительным движением, но лишь в той же степени, в какой иногда поезду надо дать обратный ход, чтобы двинуться дальше. В этом — значение Остроумовой-Лебедевой, — единственного имени, которое на протяжении четверти века, с 1900-го года, может быть по своей значительности сопоставлено с Фаворским. Ее обращение назад тоже было методом освобождения гравюры. Остроумова-Лебедева освобождала ее столько же от ремесленнического эпигонства Серякова, сколько от эклектического хаоса Маттэ. Но для Остроумовой этот путь в прошлое казался панацеей против всех недугов. Ее представление о форме, ее обработка материала, ее граверные идеалы — все совместилось в нем. Она брала прошлую жизнь гравюры синтетически, не дробя ее, не производя отбора. Она была в русле общего мировоззрения «Мира Искусства». Освобождение из тюрем эстетики 80-х и 90-х годов было куплено ценой решительного отхода назад, в историю, в лучшие эпохи сложной, цветной гравюры XVI века. Для

1900-го года это было несомненным открытием. Молодость Остроумовой-Лебедевой была бесспорно героической. Ее прекрасная известность заслужена. Но как всему счастливому поколению «Мира Искусства», ей достаточно было сделать свое героическое усилие только раз, на заре творчества, чтобы потом всю жизнь жить за его счет. Это — типическое свойство ретроспективизма. Это — его пенсия ретроспективистам. Недаром лучшая пора каждого из вождей «Мира Искусства» падает на первые годы его работы: так было с Сомовым, так было с Бенуа, так было с Трубецким, так было с Остроумовой.

Фаворский — архаик, а не ретроспективист. Среди исторических пластов деревянной гравюры, он отыскивает один, самый основной, и в нем отбирает одно свойство, самое важное. Он знает, что гравюра — это след дерева на плоскости листа. Он ищет свежести первого оттиска. Ему нужен чистейший голос гравюры. Вот, что ксилография потеряла за время своей истории, и чего не нашла, да и не искала, Остроумова-Лебедева! Как ни образцово-невежественны были ценители ее первого цветного листа «Персей и Андромеда», но в том, что они его приняли за акварель, была своя правда. Устами этих простаков говорила истина. Цветная гравюра XVI века была «акварелью» своего времени. Ее сложность и нюансированность скрывали ее природу. Они растворяли и поглощали тот материал, который давал ей имя. Дерево, как материал — резьба по нему, как его формование — накат краски, как его проявление — нажим, как передача, — оттиск, как заключительная фаза сложного процесса — все это в ней вуалировано и искажено. Это — искусство, представляющееся не тем, что оно есть.

Фаворский — архаик потому, что он хочет того, что есть. Дерево должно сказываться всегда. Каждый прием, каждая стадия обработки не может утрачивать основной граверной ноты. Штихель, краска, тиснение — все только усиливает ее специфичность, но не скрывает ее. Сложная гравюра есть лишь сочетание разных граверных свойств, но не уничтожение их, хотя бы во имя какого-то нового организма. С этой точки зрения, история гравюры есть история вырождения гравюры. Может быть только первое полстолетие своего существования ксилография говорила для себя и на своем собственном языке. Потом она перестала быть самоцелью. Из своих звуков она начала складывать какое-то чужое наречие. От граверных свойств она постепенно переходила, если не к негравер ным, то, во всяком случае, к внегравер ным. Жизнь черной и цветной ксилографии к концу девятнадцатого века стала, действительно, паразитической. Это был самоубийственный маскарад, в котором ксилография имитировала и гравюру на меди, и рисунок тушью, и акварель, и т. д. Отыскать «ксилографическое в ксилографии» значило не просто обратиться вспять, а замкнуться в пределах строгого и последовательного примитивизма деревянной гравюры.

Архаика Фаворского очерчивает себя эпохой первой зрелости ксилографии. Ее область — последние десятилетия XV века и немецко-нидерландская почва.

В. А. Фаворский. Натюр морт
Гравюра на дереве

V. Favorski. Nature morte
Gravure sur bois

За 1520-ые годы, за Дюрера, Фаворский не переступает. Это — его аванпост по направлению к нам. Когда Фаворский врезается инструментом в доску, мы ясно видим, какой урок извлекает он. Он желает ксилографической ясности и ксилографического единства. Ясность дана диференцированностью элементов, единство — общностью приема. Ничто не привнесено извне, ничто не затемняет материала. «Это гравюра на дереве» — говорит глаз и говорит это не потому, что у него есть знание истории гравюры, а потому, что такую реакцию может вызвать в нем только оттиск дерева на листе. Рисунок тушью, перенесенный на бумагу штриховым клише, может стилистически имитировать ксилографию, но не может совпасть с ней. Архаика Фаворского есть архаика органичности. Между его доской и оттиском нет средостения. Его оттиск только результат пластической жизни его доски. Его гравюра живет в ее извилинах — как мысль в извилинах мозга.

8

Исторический опыт был здесь очищен от ненужного багажа. Он был сведен к точной и сжатой формуле, которой могла пользоваться современность во имя своих целей, не внося в новое искусство атавистических и пассивных элементов. Но это решение было преимущественно отрицательным. Оно было обращено назад. Оно освобождало место для новых форм ксилографии, но каких, — этого оно не определяло. В руках гравера был теперь идеально-чистый, свободный от всяких примесей материал, но из него нужно было сложить новые построения. Как там шло дело о прошлом, так здесь надо было думать за будущее. При всем поразительном чутье Фаворского он мог здесь нанизывать ошибку на ошибку, если бы он не открыл объективного момента, обязывавшего его принять именно этот, а не другой путь. Его решение было просто, как «Колумбово яйцо». Фаворский определил положение гравюры относительно современной живописи и рисунка. Достаточно было выстроить их в один формальный ряд, чтобы сразу же узнать, чего ждет новое искусство от гравюры, насколько отстала она от остальных областей, и что надо с ней делать, чтобы она снова могла стать живым миром, сквозь который уже прорастает будущее. Все плоскостные искусства только что прошли сквозь проблемы третьего измерения, они перестроились под углом объемности, тяжести, весомости. Только гравюра стояла в стороне и занималась чем угодно, но не решением современных задач. Архаика не даром была последней формой выражения ее современности. Но как ни естественно, и как ни важно это было, — это не меняло парадоксальности такого положения. Надо было нажать ручку какого то рычага, чтобы гравюра тоже встала на свое место в современном ряду искусств.

Открытие Фаворского дало ему этот рычаг. Гигантский мост, поверх четырех столетий, перекинулся от граверной архаики к граверному кубизму. Освобожденный материал ксилографии набух и зацвел новой, выпуклой формой. Под резцом

Фаворского стало проступать уже не одно лишь чистое звучание дерева, но оно повело свою освобожденную сущность дальше, вглубь зрительных форм, оно стало расгруппировывать свои изобразительные элементы не только по поверхности доски, но и как бы внутрь ее, в ее толщину.

Этот последний оттенок любопытен в новых ксилографических опытах Фаворского. Он дает особый тон разрешению граверных объемов, трехмерностей и весомостей. Мне всегда казалось, что не работай когда-то Фаворский в качестве скульптора, и не будь времени, когда он непосредственно перешел от масс камня, кости и дерева к резанию по доске, — не знай его пальцы на опыте чувства тяжести и осязания выпуклостей и впадин — никогда не мог бы он так понять и так передать этот мир трех измерений в гравюре. Он никогда не сообщил бы нам, что гравюра — «не совсем плоскость», во всяком случае не только плоскость, — что проникновение в доску, углубление в ее массу резцом, должно на гравюре отразиться чувством какого-то третьего измерения, — что в этом, в конце концов, отличие рисунка тушью, по листу, от того же рисунка, резанного по дереву, — что хотя они почти те же, в этом «почти» — все отличие и тайна граверного эффекта от эффекта плоскостно-графического, — что это могло быть вуалировано и несущественно, пока сама ксилография стремилась давать решения в двух измерениях, но когда новое искусство запросило ответа об объемах, о протяжении вглубь, — тогда это «почти» разрослось до границ, которые проложили пропасть между графикой и гравюрой. Фаворскому надо было много упорства, чтобы пройти все стадии извлечения из гравюры ее объемных возможностей, и наметить абрисы некоего граверного «кубизма». Он ныне устанавливает целые системы переходов от чистой плоскостности к глубине, комбинирует формы равновесия и противоположений, облегченностей и давления. Этот медленный и осторожный мастер, в поисках за своими решениями, в борьбе с формой, становится порой неистовым. Тогда под его резцом, безжалостно врезывающим доску, как будто обнажается вся ее природа, даже слоистость ее конструкции отливается в невиданную форму, и мы чувствуем, как перелил мастер всего себя в свой нажим, и как весь мир замкнулся для него в прямоугольник, который он терзает своим штихелем.

9

Эти черты слишком односторонни, выпуклы и тяжеловесны, чтобы их носитель в современности мог быть гармоническим художником. Гармония вообще не есть то, что свойственно современности. Старикам «Мира Искусства» их счастливая ясность стоила всей индивидуальности творчества. Куда как весело быть только комментатором чужого и мертвого искусства и иллюстратором чужой и давно остывшей жизни! Но зато, эта подчиненность прошлому позволяла держать в идеальном равновесии свои вкусы и мысли. Вражда «Мира Искусства» к

левым течениям была духовно оправдана потребностью отпора тому кризису художественной культуры, который надвигался на мир с кубизмом, футуризмом и их младшими аналогами. Слова о «добром старом времени» были в эту пору, единственный раз в русском искусстве, наполнены содержанием. С появлением левых течений в ясные долины ретроспективизма пришли глыбистые, могучие, односторонние существа. Не каждого из них можно было даже назвать человеком. Эти святые модернизма, эти подвижники, герои, любимцы современного искусства отмечены чрезмерным развитием, набуханием двух-трех отдельных черт и атрофией всех остальных. Фантастические повести о людях-носах, людях-ушах, людях-глазах никогда не могли быть такими жизненными и такими осуществленными, как ныне. Это не «faculté maîtresse» тэновской школы, ибо это не доминанта среди совокупности других способностей человека. В современном художнике «способность-властительница» одинока и оголена как ствол без ветвей.

В. Фаворский
Иллюстрация к „Домику в Коломне" Пушкина

V. Favorski
Illustration du poème de Pouchkine „Domik v Kolomnié"

Фаворский именно таков. Он не менее своего искусства, но и не более его. Он им исчерпывается. Он — своя собственная гравюра. Он велик и мал одновременно. В своем центре он глубок, почти до гениальности, и на периферии — ограничен, почти до атавизма. Это — тот духовный тип, который получил классическую отливку в Сезанне, и к которому художник тем ближе, чем большую роль играет он в современности. От центральности положения художника в новейшем искусстве можно умозаключить к его «сезаннизму» и, наоборот, чем чище сказываются в нем сезанновские черты, тем полновеснее направляет он движение искусства.

Фаворский в обоих отношениях может быть назван «Сезанном современной ксилографии». Это точно выражает столько же характер его искусства, сколько его художественную роль, и столько же его духовный облик, сколько его отношение к своим преемникам. Фаворский — единственный большой художник современной «абстрактной ксилографии», замечательный мастер граверных объемов и устойчивостей, регулятор наших отношений к гравюре исторической и гравюре

будущей. Фаворский «докубистический кубист», основоположник кубизма в гравюре, — как и Сезанн художественно более значительный и широкий, чем само течение, им вызванное. Фаворский — героическое существо современного склада, все устремленное в одну точку, воспринимающее весь мир с одного конца, нечеловечески-зоркое к тому, что связано с его искусством, и почти бесчувственное ко всему другому. Наконец, влияние Фаворского — по-сезанновски широко разветвленное, и всепроникающее, и по-сезанновски же — одинокое и трудно постигаемое.

10

Оно огромно. В большом кругу учеников, столпившихся вокруг его искусства, мы встречаем импозантное разнообразие темпераментов, возрастов и опыта. У Фаворского едва ли не столько же неофитов, начинающих его именем свой художественный труд, сколько и Савлов, ставших во имя него Павлами. Все, что живо сейчас в русской деревянной гравюре, носит на себе его печать. Я не знаю, кого следует исключить из перечня его «школы»: разве только единственного последователя Остроумовой-Лебедевой, — Фалилеева, с его высокой техничностью и пониженной художественностью типического воспроизводителя старой гравюры (Надеюсь никто, кроме библиографов, не потребует такой же оговорки для И. Павлова и его помощников, ибо никто кроме библиографов не назовет этих достойных всякого уважения древообделочников художниками гравюры!).

Все остальное — есть «плеяда Фаворского». Как ни прячут свое ученичество — одни, и как ни преодолевают его — другие, мимо Фаворского не удалось пройти никому. Ксилографы работают ныне, либо от Фаворского начиная, либо через него проходя. Лучше всего тем, кто наиболее слаб, или честен, или зорок. Такие несут ярмо его искусства со смирением, дающим потом освобождение. Это — апостолы Фаворского. Другие бросаются с ним в борьбу и ломают себе в ней члены. Это — жертвы Фаворского. Хуже всего приходится модникам, щеголям, фазерам гравюры, гримирующимся под Фаворского, кокетничающим его жестами и играющим его средствами на всех перекрестках нашей графики. Они быстро достигают успеха, но еще быстрее платятся за него: яд Фаворского, введенный имитаторами в свой организм слишком неопытной рукой, сначала возбуждает их дарование, а потом так же молниеносно опустошает его.

Ученики, иконокласты, ветреники: это начинается от Павлинова и Усачева, идет через Купреянова, охватывает Масютина и Кравченка и исчезает где-то в нарицательной группе Пискаревых, необъятной и многофамильной.

Павлинов — первый апостол Фаворского. Он раньше всех понял и принял его. Сближение с Фаворским пошло через него. Он сложил свое прежнее, вполне зрелое искусство к ногам Фаворского. Он представитель самой честной веры в новую ксилографию. Он принял самые существенные и простые ее черты. Но

В. Фаворский. Кремль. Свердловский Зал
Гравюра на дереве

V. Favorski. Kremlin. Salle de Sverdloff
Gravure sur bois

именно поэтому в его простоте есть нечто от простоватости. То, что он увидел раньше всех, поразило его больше всех. Он как бы застыл на этой первой минуте впечатления. Вперед он почти не двигался. Его собственное искусство до сей поры отражает первую встречу с Фаворским. И как тогда он был ближе других к нему, — так и теперь он едва ли не дальше других от него, ибо не развивался за ним вслед. Но он спокоен и тверд. Он знает, что когда наступит неизбежный момент слишком большого разрастания и вульгаризации школы, к нему вернутся опять, как к хранителю важнейших и подлиннейших заветов учителя.

Усачев — самый истовый ученик Фаворского, старательный до механичности, послушный до безличия. Но он слишком старателен и слишком послушен, чтобы не возбуждать подозрения. Действительно ли он так предан и надежен, каким представляется? Сейчас нет ни одного штриха учителя, которого он не заметил бы себе и не воспроизвел бы в точности. У него как бы нет своих слов, своих интонаций и движений. Он отражает Фаворского так зеркально, что с первого взгляда его можно принять за самого мастера, пока на свету не обнаружишь идеальную копию, почти подделку. Но этот тщательно запрятанный темперамент, эта неизменная молчаливость наводят на раздумье: — «Я не люблю людей, которые молчат». Когда Фаворскому придется изведать тайный удар, не эта ли рука вдруг нанесет его?

Купреянов — первый открытый бунтарь, ослушник Фаворского, разочарованный энтузиаст, громче всех клявшийся Фаворским и раньше всех отрекшийся от него, жаждущий уже новой веры, но не знающий, откуда ждать ее. Когда-то в нескольких работах он ближе чем кто-либо подошел к Фаворскому, восприняв существо его искусства с почти женской впечатлительностью. Потом он возмутился и вступил с ним в борьбу, как Иаков с ангелом. Он хотел очистить себе путь. Но уподобившись праотцу в одном, он не достиг другого: охрометь — охромел, Фаворского же не осилил.

Масютин — благополучнейший и легкомысленнейший из имитаторов Фаворского, с независимым видом повторяющий его приемы. Его поверхностность соперничает только с его работоспособностью. Он, быть может, — лучший популяризатор Фаворского и, конечно, наибольший вульгаризатор его. Его роль тем полезнее и тем вреднее, — тем двусмысленнее, — что до самого последнего времени он был монопольным представителем русской гравюры при западном искусстве. Только теперь стали проникать туда другие наши мастера, и лишь сейчас появляется там Фаворский. Масютин свел систему Фаворского к нескольким несложным приемам, почти к двум-трем звучным манерностям, которые просто воспринимаются и легко нравятся. Математическая, непреложная линия Фаворского свищет у него декоративным и звонким штрихом, развевающимся наподобие тещиных языков на вербном гуляньи, а первичная тяжесть граверных объемов заменена легчайшими картонажами графических конструкций. Они складываются и варьируются в зависимости от формата и сюжета, всегда равно модные и всегда равно пустые. Они используются Масютиным без остановки и устали. Он выпускает

одно издание за другим. Их перечень громаден. Видимо, они нравятся; Масютин очень популярен; и это столько же свидетельствует о незначительности графических вкусов за рубежом, сколько и о громадной действенности искусства Фаворского, чувствуемой даже сквозь подобные призмы.

Кравченко — выполняет масютинскую роль в России. Но он делает это тактичнее и медленнее. В этом сказывается большее понимание гравюры, или большая осторожность к себе самому. Кравченке пришла счастливая мысль: перевести Фаворского на язык «Мира Искусства». Он закрепил качание маятника

В. Фаворский
Заставки к роману П. Муратова „Эгерия"
Гравюра на дереве

V. Favorski
Vignettes du roman de P. Mouratoff „Eguérie"
Gravure sur bois

на обратном размахе. Трудная, монолитная, тугая, влекущаяся вперед форма получила знакомый, старинный, мило-галантный вид. Кравченко выступил со своими ксилографиями совсем недавно, но он уже замечен, и все более ширится по журналам и книгам. Нет сомнения, что он скоро будет излюбленным ксилографом петербургских издательств. Надо учесть исконный антагонизм московских и петербургских вкусов и репутаций, чтобы оценить степень ретроспективизации, какой Кравченко сумел подвергнуть Фаворского. Еще немного усилия, и Кравченко достигнет того уровня академической общепризнанности, когда ретроспективисты московские будут спорить за него с петербургскими.

Наконец, многоголовая группа начинающих, учащихся, нерешительных, незадачливцев, с еще нарицательными фамилиями, с ничего не говорящими сочетаниями букв. Она плотным кольцом обступила плеяду, но она пассивна и сера. Если кто-нибудь проявит себя, — то в будущем; если кто отпадет, — то незаметно. Сейчас это только обобщенный, туманный фон, служащий для выделения плеяды, как сама плеяда есть диференцированный, сложный фон для фигуры Фаворского.

11

Это говорит об его одиночестве. Однако оно не больше той традиционной и естественной изолированности, которая суждена каждому новатору среди народившейся школы. В этом нет ничего трагического. Героическая тема в искусстве не так часто кончается трагическими нотами. Тем более у Фаворского: не все

могут показать такую развитую сеть влияния и стольких учеников. Его линия до сих пор была восходящей линией «светлого героя». Ничто не предвещает ее обрыва или ее превращения в линию трагедии. Фаворский еще не достиг своего зенита, но между ним и его сверстниками уже образовалась та дистанция, какая нужна, чтобы героическая композиция его жизни была оправдана.

Между тем область гравюры взята им не вся. Им захвачены не все ее части. Он расширяет сферу своей работы, однако еще не выходит за границы черной ксилографии. Весь мир сложной и цветной гравюры лежит в полусне. Он ждет перепашки. Никто не решается вступить в него. Ждут Фаворского. Но для него, видимо, не пришел еще час. Его штихель лежит на нетронутой доске. Фаворский медлит. История его творчества обрывается сегодня на «теме ожидания» ..

ТЕАТР В МОСКВЕ ЗА ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ

Борис Лопатинский

а годы Революции в России создались совершенно исключительные условия для развития театра. Можно смело сказать, что из всех видов искусства (живопись, музыка, литература, поэзия) только театр шел вперед, действенно проявлялся. Материальные условия жизни для художника были таковы, что, при отсутствии красок, полотна, теплого помещения, он физически был лишен возможности заниматься своим искусством. Художники выражали себя словесно бесконечно дискуссируя на многочисленных заседаниях, митингах, или пристраивались к различным учреждениям педагогического (или непедагогического) характера, которые могли дать им возможность жить... Выставки умерли — исчез спрос. Для очередных закупок в Музей Живописной Культуры вытаскивался старый хлам, или спешно «халтурились» подходящие вещицы. Прекрасные декларации об «искусстве в производстве» оставались чистой отвлеченностью, ибо само производство стояло. Живопись жила «старым жиром», как верблюд (передают путешественники) своим горбом. Лишь в самое последнее время намечается некоторое улучшение.

Литераторам и поэтам пришлось уже совсем худо. Всякая издательская жизнь замерла — не до того было стране, кипящей в котле грандиозной Революции, вся энергия которой была устремлена только на сохранение своей жизни. Литераторы и поэты растеклись по канцеляриям различных библиотечных отделов, по книжным лавкам и т. п. Музыканты пробавлялись или халтурой, или МУЗО Наркомпроса.

Лишь театр, не только не растерял своих кадров, но получил возможность до бесконечности усилить их притоком новых сил, и притом таких сил, о каких он и мечтать не мог. ТЕО для писателя, художника, философа являлся венцом его вожделений, святой Меккой искусства, ибо только там можно было себя творчески проявлять не в декларациях только, но и действенно. В театральную работу потекли и Вячеслав Иванов, и Белый, и Блок, и Шпет, и Степун, и художники (Якулов, Кончаловский, Лентулов, Альтман, Шагал, Павел Кузнецов), архитекторы (Веснин, Щуко)... Я называю только случайно вспомнившиеся имена, их было гораздо больше. Конечно, эта концентрация разнообразных художе-

ственных сил «по театральному направлению» должна была поднять творческую потенцию театра, создать в нем приподнятый строй (лад) и вывести его из состояния сонливости, в котором он пребывал до Революции. Статичность Малого и Художественного теперь делается невозможной. На театре закипела бурливая жизнь.

2. Воспитательное и агитационное значение театра, конечно, было учтено Революцией. Наркомпрос, от всей своей бедности, давал ему maximum материальных и денежных средств. Работники театра были поставлены в самые благоприятные условия, по сравнению с другими людьми искусства. Театр, воистину, не может жаловаться на недостаток к себе внимания. Буквально всякое зачинание его встречало поддержку. Открылось громадное количество театральных студий (при Пролеткультах, в районах), организовывались передвижные труппы, открывались новые предприятия (я, конечно, говорю не о засилье «кабарэ» при НЭП-е). Театр, единственный из всех видов искусства, не знал недостатка материалов своего производства и денежных средств. Наркомпрос обращался к театру как-бы словами циркуляра Пейана 5 мессидора 1794 года: «Проникнитесь, подобно нам, сознанием морального значения театрального искусства. Речь идет о том, чтобы воздвигнуть общественную школу, которая в равной степени служила-бы изящному вкусу и добродетели». Театру поэтому, не приходилось доказывать права на свое существование, оно было декретировано. Основная стихия театра — *действие* — отвечала инстинктам народа в эпоху Революции, и язык его оказался понятнее массам, чем даже наглядность кинематографа, у которого не хватало декламации, звука. Поэтому лихорадочный темп театральной работы становится совершенно понятным, он был связан со всем революционным потоком, когда, воистину, год работы равняется десятилетию. С другой стороны, та немедленность результата, которая требовалась от театра Революцией, та чрезмерная скорость движения, которой он не в силах был выдержать, но в которую был вовлечен, являлась и причиной его частых неудач, его срывов.

3. Работа театра за годы Революции устремилась по двум разделам: а) дать революционный репертуар, создать «пролетарский театр», новый, со стороны содержания и выполнения, и даже по актерским силам, и — б) «революционизировать» театральную постановку, искусство актера, художника, режиссера. Задача — создать новые методы театрального действа, более отвечающие ритму современности, таящему всегда в себе стихию Революции. Иначе: дать эквивалент в способах сценического выражения — *духу современного человека*, с его ненасытным стремлением к «помрачению кумиров», жаждой «скорости» (всегда рекордной) и любовью к ясности, точности, механичности, воспитанной всем техническим прогрессом эпохи. Речь шла не о выражении идеи поли-

Илья Машков — *Elie Machkoff*

Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin

Павел Кузнецов *Paul Kouznetzoff*

Б. Кустодиев *B. Koustodieff*

Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin

тической и социальной Революции, но об использовании энергии, рожденной революционной эпохой, для разрешения кризиса театра.

Первая задача в эти годы не была никак разрешена.

Работа, произведенная в этом направлении, оказалась бесплодной. Революция не создала ни пролетарского театра, ни пролетарского актера, ни пролетарского репертуара. Ни разу результаты, данные в этом направлении, не возвышались над неумелым подражанием буржуазному искусству, над любительством самого дурного вкуса. Недавние статьи Плетнева, дающие отчет о пятилетней работе Пролеткульта, и дискуссия, поднятая по этому поводу в «Известиях» и «Правде», с несомненностью констатируют этот факт. Создание пролетарского театра, как и пролетарской культуры, не может быть делом годов, даже десятилетий, а явится только результатом установившегося и развернувшего свои творческие силы социализма...

Что-же касается частного случая — революционного репертуара, то и здесь дело обстоит трагически плохо. Мы имеем в своем распоряжении только злободневные произведения «юрких авторов, которые знают моду и окраску данного сезона, знают, когда надо надеть красный колпак и когда — скинуть» (слова того-же Пейана), или слащавые, ложные по тону и выражению, измышления добродетельных агит-просветчиков. Попытка Мейерхольда притянуть за волосы к пролетарской Революции «Мистерию Буфф» Маяковского кончилась неудачей. Это не пролетарская и не революционная комедия, а чисто буржуазная, и по духу, и по оформлению. Прекрасная вещь, но только будирующая, эпатирующая буржуа.

Сейчас прибегли к помощи иностранного репертуара. Ставят «Ночь» Мартинэ, «Разрушителей машин» и «Человека массы» Толлера. Слабый подъем, который характеризует и актера, и режиссера, и художника в этих постановках, доказывает только несоответствие этих вещей настроению сегодняшнего дня. И не потому, что НЭП саботирует «революционные пьесы», а потому, что ложен пафос, включенный в них, и никак не отвечает теме современности. Эти театральные постановки можно рассматривать только, как эпигонство работы Пролеткульта и районных студий.

Кстати можно вспомнить суровые слова Робеспьера в речи 18 флореаля II года: «Представители литературы вообще обесчестили себя в этой Революции; и к вечному стыду образованного ума следует признать, что здравый смысл народа один только сделал в ней все». Слова Робеспьера совершенно справедливы по отношению ко всем искусственным попыткам создать «революционные» пьесы, ко всем поклонникам «инкубаторов» для искусственной выводки цыплят.

4. Наоборот, работы в области чисто театральной революции, выскабливания мертвого плода академизма, «помрачения» эстетизма и в стройке новой формы современного театра, дает самую положительную реакцию.

Я далек от мысли утверждать (как это склонны делать многие), что достигнуто уже что-то совершенно положительное, дан уже канон нового театра, установлен его современный регламент.

Практические достижения далеко не так значительны.

Положено только начало еще долгой работы. Целый ряд ошибок — налицо, многое уже отброшено, другое накануне своего отмирания. Но главное — сделано. Старые формы театра разбиты, к ним возврат невозможен. А это бесконечно трудная задача, труднее, чем кажется. В старой персидской легенде о Хасрое Ануширване говорится:

«О, эмир правоверных, ты не сможешь снести этого дворца, ибо разрушать труднее, чем создавать».

В этих словах — глубокая истина, и подтверждение ее мы можем видеть кругом, в действительности сегодняшнего дня.

Не только театр академический, но и натуралистический театр вообще, даже в своем наиболее высоком выражении, как Московский Художественный, утерял к себе интерес. Об этом ясно свидетельствуют беглецы его собственного лагеря — его студии. Но кроме чисто разрушительной работы, проделанной театральной революцией, достигнуты и очень значительные положительные результаты.

Указано верное направление работы, и угадан диагноз болезни. Дело будущего найти лечебные травы.

И как-бы ни отгораживались теперь театры друг от друга, с какой-бы непримиримостью (признак жизни) ни отрицали своих противников — все они идут по одному направлению и делают общее дело (вот где оказывается применяется принцип коллективизма). Эти «яростные враги», несмотря на свою братоубийственную ненависть (вспомним недавний диспут: «Разгром левого фронта»), с удивительной легкостью берут друг от друга их последние достижения. При этом каждый слепо отстаивает свое первородство (типичная картина эпохи творческого подъема — «Sturm und Drang'a»)... Идеи их носятся в воздухе, они, действительно, результат общественной потребности, а не плод кущых измышлений отдельного «мастера».

В этом их сила и будущность.

Теперь-же они напоминают круг игроков в «серсо́» (добрая, старая игра), которые перекидываются одним и тем-же кольцом...

5. Теорема I. Сущность театра — действие. Действующим на сцене является актер. Актер — стержень театра.

Казалось-бы истина эта стара, как мир, и не нуждается в доказательстве. И однако ни одна истина не нарушалась (и не нарушается еще сейчас) столь часто.

Актер вечно играл только второстепенную роль, а часто и меньшую, на сцене. Весь девятнадцатый век актер был в рабстве у автора. И если отдельным

всесокрушающим темпераментам, как Росси, Сальвини, Мунэ, Сюлли, Варламов, Дузе, Комиссаржевская, и удавалось прорывать заколдованный круг, то этим они положения не меняли.

Начало XX века ознаменовалось еще более страшной диктатурой — режиссера. Достаточно вспомнить только Художественный театр, в котором все было построено на режиссерской выдумке. Декорация эпохи Дягилева была тем-же средством душить актера, переносить центр тяжести с него на то, что должно-бы играть чисто служебную роль. Теперь права актера уже провозглашены, и никакой Сулеймановой печатью не удержать его теперь в кувшине.

Любопытно, что и сейчас Мейерхольд и Таиров почти всегда забывают свою роль и действуют в привычных способах диктатуры режиссера. Я говорю не об их словесных декларациях, там они целиком за примат актера, но об их постановках. Ох, трудно отказаться от власти! Для примера: в «Великодушном рогоносце» гораздо больше чувствовалась режиссерская палочка, чем это требовалось-бы для театра актера. Но дело уже сделано, и теперь режиссер принужден перенести весь свой удар на работу актера, отводя в тыл «настроение», или «картину» недавнего прошлого.

6. Теорема II. Актер не переживает роль, он ее играет. Он должен владеть всеми средствами изобразительности своего ремесла: движением, жестом, ритмом, мимикой.

Из этого положения вытекает нынешняя работа над собой актера. В эпоху господства натуралистического театра и «театра настроений» главные средства выразительности актера — движения его тела — были отброшены, как несущественные. Варламов, например, мог провести целую роль, сидя в кресле. Он переживал ее внутренно, передавая свои переживания только голосом и мимикой. Тело: руки, ноги, торс — были в загоне.

В новом театре, воистину, происходит процесс «омоложения» тела актера. Самый выбор пьес, требующих жизни, действия, раскрывает новую тенденцию. Таиров идет от арлекинады (недаром он и начал «Покрывалом пьеретты»), стремится приучить своих актеров всем телом (а не только голосом и лицом) передавать свои душевные переживания. И в «Брамбилле», и в «Федре», и в «Формике» везде очень последовательно проведен принцип мимодрамы. Актер переживает и играет. Подход театра к своей работе еще не вполне свободен от эстетизма «театра настроений», но тело актера уже полностью выявляет все свои возможности.

Мейерхольд, быстро отказавшись от своих старых принципов («Незнакомка»), перегибает палку в обратную сторону. Он ставит себе задачей настолько механизировать движение актера, чтобы каждый его прыжок, каждый жест, каждое движение тела выявлялось с легкостью и естественностью жизни. В этом напра-

влении ведется работа его «био-механической» мастерской. Цель — дать свободу движения телу: уменье выражать содержание придет само собой.

Фореггер, идя к той-же цели, берет за образец цирковую арену, эксцентриков мюзик-голля, гимнастов на трапециях. Для него важно исключительно тело актера и большая или меньшая степень его подвижности, его кинетические возможности.

Каждый из этих театров еще очень далек от достижения поставленной цели. Но что веяние времени было правильно учтено, лучшим доказательством служит то, что за ними пошли в своей работе и все другие театры, даже робкая студия МХТ в своей «Принцессе Турандот».

7. Теорема III. Все сооружения театральной сцены (декорация, пол сцены, бутафория, костюмы) — лишь средство для игры актера, сценическая площадка.

Если «дягилевская» декорация, так пленявшая своей картинной красивостью Европу и Америку, играет самодовлеющую роль, часто совершенно подавлявшую и актера, и пьесу, и режиссера, то новый принцип театрального монтажа совершенно освобождает сцену от засилья художника. Это вовсе не означает, что отныне художник в театре не нужен. Наоборот, он еще нужнее, чем прежде, но просто ему ставится другое задание. Он является теперь только организатором движений актера, и его цель создать целесообразный снаряд для игры актеров, подобный трапеции для гимнаста. Можно с положительностью утверждать, что резрешение этой формулы бесконечно сложнее, чем прежняя живописная декорация. От художника требуется полное использование всех завоеваний современной инженерной техники, знание законов цвета и света и воздействия на зрителя линий и объемов. Тема его работы усложняется бесконечно. Якуловский монтаж и костюмы Формики и Жирофле именно и были сильны своим исчерпывающим знанием законов новой сцены и точным (с предельной экономией силы) пониманием своей архитектонической задачи. Попытки Мейерхольда обойтись без художника в «Рогоносце» и в «Смерти Тарелкина» потерпели неудачу. Дать видимые признаки «конструктивной» декорации не значит целесообразно использовать материал. Сценическая площадка не удалась.

«Картинно-этюдная» декорация предшествующих десятилетий становится отныне уже совершенно неприемлимой для нового вкуса, она теряет всю силу выразительности. Особенно любопытно то значение, которое теперь приобретает костюм. Актер играет или в прозодежде, как у Мейерхольда, или в костюме, которым он управляет, как средством, только усиливающим его жест (Формика, Жирофле). Игра «под костюм» повидимому навсегда кончена.

8. Теорема IV. Различные виды сценического искусства должны быть диференцированы (героический, патетический, трагический, опереточный, гротескный, бытовой и т. д.).

До сего времени такое разграничение существовало только на основе внешних признаков того или другого сценического действия. Так делились театры на оперные, опереточные, драматические, фарсовые. Теперь принципом деления становится динамическая идея, включенная в данное действие. Разделы: героическая постановка, патетическая, трагическая, гротескная и т. д., выявляют внутреннюю сущность ее, ее двигательную силу, которая призвана формировать спектакль. Не может существовать одинакового подхода к монтажу оперы «Демон», фарса «Рогоносец», каприччио «Брамбиллы». Весь сценический образ должен быть каждый раз иным, тогда как старый театр нивелировал все эти виды. Существовал единый театральный (в декорации, режиссуре, игре) подход, без заметных глазу отличий.

В этом направлении была произведена очень ценная работа. Постановка трагедии «Эдип» (худ. Якулов), Гофманских каприччио (Таиров, худ. Якулов), гротеска «Принцесса Турандот» (Вахтангов, худ. Нивинский), Гадибук (Вахтангов, худ. Альтман), Жирофле-Жирофля (Таиров, худ. Якулов) и особенно любопытный проэкт постановки оперы «Риэнци», к сожалению не осуществившейся (Мейерхольд и худ. Якулов), намечали новый канон различных видов театрального действия.

9. К сожалению, еще до сих пор окончательно не выяснилось то значение, которое должен иметь режиссер в современном театре. Диктатуру режиссера еще до сих пор свергнуть не удалось. Он теперь пожалуй еще своевластнее, чем раньше, распоряжается волей актера и художника. Борьба ведется по всему фронту, и каждая из борющихся сторон стремится к утверждению своего приоритета. До сих пор для наших режиссеров (в тайне уже теперь) идеалом является Крэговская сверх-марионетка. Режиссер стремится распоряжаться и актерскими силами и работой художника, обратить их в ту «серую скотинку», о которой мечтал генерал Драгомиров, как об идеале русского солдата. Все признаки этого устремления мы можем с большой легкостью констатировать в действиях всех наших нынешних режиссеров. Но уже как-то с несомненностью делается ясно, что скоро роль их будет окончательно сведена только на чисто организаторскую. Чем скорее будут закреплены окончательно новые позиции театра и разграничение деятельности его отдельных работников, тем будет лучше для него. Ибо сейчас взаимные ревность и недоверие часто приводят к умалению целого Они заставляют режиссера избегать нужного ему художника или актера, художника — театр и т. д....

10. Из отдельных театров Москвы, окончательно выявивших себя активными строителями нового театра, следует назвать собственно два только: Гитис (Мейерхольд) и Камерный (Таиров). Несмотря на отдельные неудачи каждого из них

(неизбежные в виду сложности и новизны задачи), которые имеют много меньше значения их тезисов, их методов, за ними надо признать почин и руководительство в этой, величайшей трудности, работе. Они являются «ганфалоньерами» движенья (поменьше-бы только они обнаруживали стремления к «подсиживанию» друг друга). Театры Фердинандова, Бебутова, Фореггера являются только подголосками. Несколько особняком стоит работа студий МХТ, носящая чисто эклектической характер, несмотря на всю талантливость их руководителей. Примером может служить Вахтанговская постановка «Принцессы Турандот».

Нам, любящим жизнь русского театра, важны не так отдельные достижения каждого из ее работников, как общая линия, на которую они стремятся вывести его. Но, конечно, не каждый из них вполне заслужил занесения своего имени на «красную доску» театра.

МЕЧТА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

(О петербургской музыкальной жизни)

Евгений Браудо

При скудости наших сведений о положении русского музыкального искусства в настоящее время, невольно приходится ограничивать рамки статьи пределами лишь одного города, еще до недавнего времени бывшего главным центром русской музыкальной жизни, не теперь уже утерявшего свою былую гегемонию. Петербург оскудел, обнищал в музыкальном отношении больше, чем в какой либо другой отрасли своей художественной жизни, и не о своем положении вождя, а о сохранении самых элементарных художественных ценностей приходится думать сейчас городу, от времен Глинки до наших дней творившему историю родного искусства. Достаточно бегло обозреть программы оркестровых и камерных концертов, репертуар академической и государственной оперы, чтобы поразиться их однообразием и отсутствием каких бы то ни было свежих веяний, значительных новинок. Одни и те же авторы неизменно повторяющимися произведениями обслуживают музыкальные интересы петербуржцев. На высокое напряжение общественной жизни, грандиозную борьбу за новые возможности народного бытия, музыка, наиболее эмоциональное из искусств, казалось бы должна была отозваться всей своей творческой энергией. Но нет, пока этого не случилось. С великим недоумением спрашиваешь самого себя: почему?

События последних лет в одинаковой мере отозвались как на творческой продуктивности русских композиторов, так и на исполнительском аппарате, и в переживаемый нами момент даже не возможно составить себе ясное представление о том, что сейчас делается в сфере русского музыкального творчества. Есть славные имена, которыми вправе гордиться русское искусство: Стравинский, Рахманинов, Метнер, Гнесин, Прокофьев, но они за рубежом, откуда до нас долетают лишь отрывочные неясные сведения, иные, хотя и живут среди нас, но самым житейским укладом лишены возможности общаться с друзьями своего искусства и заявлять о нем публично с концертной эстрады. Прекратились нотные издательства, и это лишило нас возможности ознакомиться с не очень обильным количеством произведений, написанных за последний год. Но все же не следует преувеличивать размеры нашей музыкальной нищеты. Наступили будни петер-

бургской музыкальной жизни. Почти исчезли яркие праздничные выступления, тщательно подготовленные и уже заранее напрягавшие нервное ожидание любителей. Но и в этих буднях не прерывается биение пульса петербургской музыкальной жизни. Где то в скрытых от постороннего глаза музыкальных кружках идет неустанная работа, какие то отщепенцы от жизни в условиях бесконечно трудных продолжают создавать новые, живые музыкальные ценности. Нет, не заглушить внешним неустройствам нашей жизни творческого пламени музыкального искусства. Временами оно светит менее ярко, но не иссякает окончательно ее дух живой.

Произошел ли подлинный разрыв между русской жизнью и искусством? Едва ли это было бы справедливо утверждать относительно изобразительных искусств. Здесь кипят страсти, идет борьба левых течений, идет упорная работа над осмыслением новых путей художественного воплощения. Учащаяся молодежь вовлекается постепенно в сферу новой художественной идеологии, стремящейся отразить усиленный жизненный темп нашей боевой эпохи. В русской же музыке очень мало приметно это сопереживание больших исторических дней. В значительной мере это явление объясняется тем, что русская музыка — самая молодая отрасль европейского искусства — развивалась до сих пор в таком стремительном темпе, что процесс этот не связывался с медленным внутренним накоплением сил. Много энергии русское искусство еще до недавнего времени отдавало также на борьбу за свое положение в среде европейских народов. Лучшие представители молодой русской музыки эмигрировали заграницу еще до тех великих и грозных событий, которые возложили на всех нас высокий долг напряженностью своей творческой воли ответить на небывалый размах жизненного порыва. Пусть русское искусство завоевало себе право на особое внимание в западной Европе, пусть интерес к ее творениям сейчас наполняет культурных людей Запада одинаково в обоих станах, на которые разбила Европу мировая война. Пусть Игорь Стравинский сейчас в латинских странах и Англии пользуется не меньшим влиянием на умы молодежи, чем в свое время Вагнер в Германии, но былое единство русской музыки, которым жило оно до мировой катастрофы, теперь надолго нарушено. Русская музыка имеет сейчас два центра: один на родине, другой за рубежом. На наш взгляд, это расщепление творческих сил есть несчастье для русской художественной культуры.

Но как бы ни была велика утечка сил заграницу, как бы ни ослабляла творческий запас ее сил это раздвоение еще далеко не иссушило живые соки, питавшие русскую музыкально общественную жизнь. Сквозь толщу трафаретных программ и сплошную сеть тоскливо однообразных повторений все же нет-нет, да пробиваются молнии сильных новых творческих идей и, хоть и случайно, редко, с неожиданной радостью узнаем мы о замыслах и достижениях музыкантов, делящих с нами суровую обстановку нашей жизни. И эта неожиданная радость

Р. Фальк R. Falk

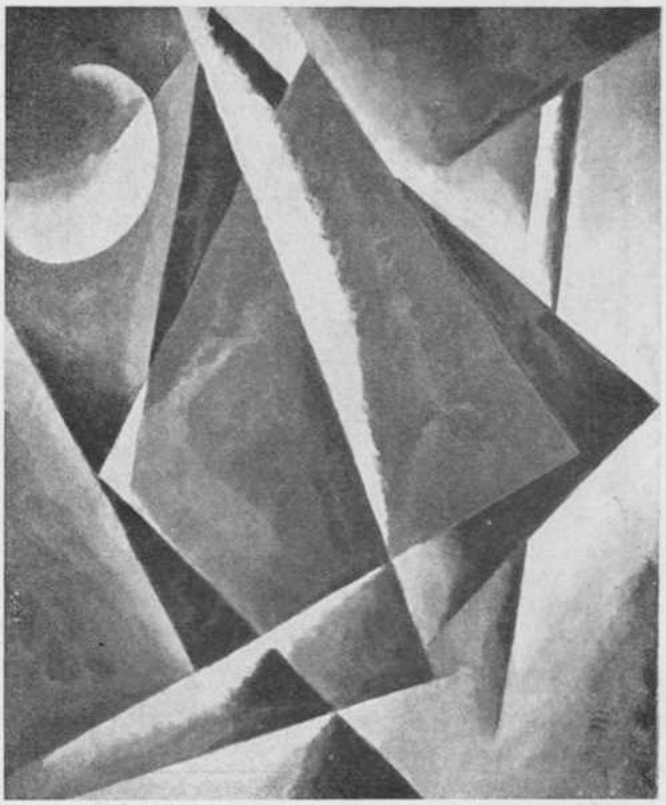
Р. Фальк R. Falk

Х. Лентулов Ch. Lentouloff

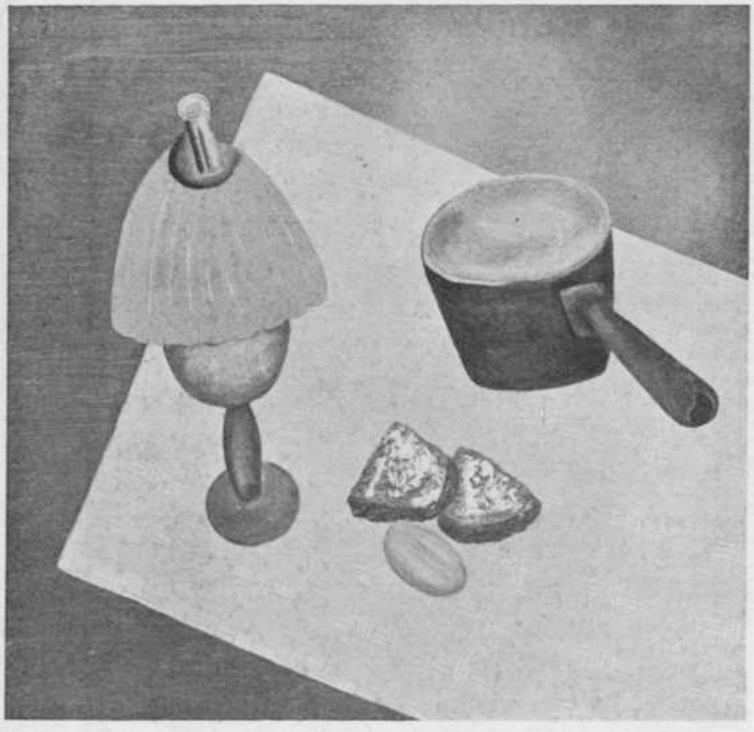
П. Кончаловский P. Kontchalovski

Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin

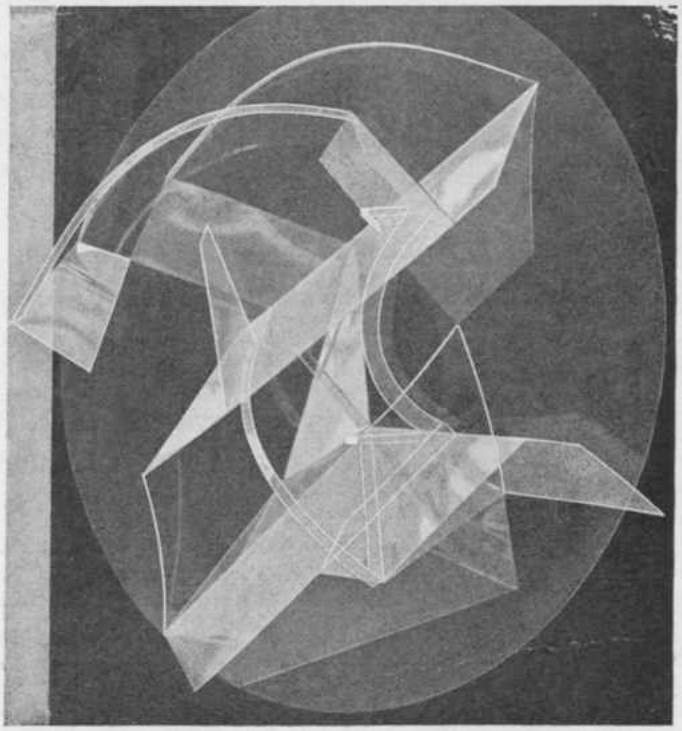
Габо *Gabot*



М. Попова *M. Popoff*



Д. Штернберг *D. Sternberg*



Габо *Gabot*

Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin

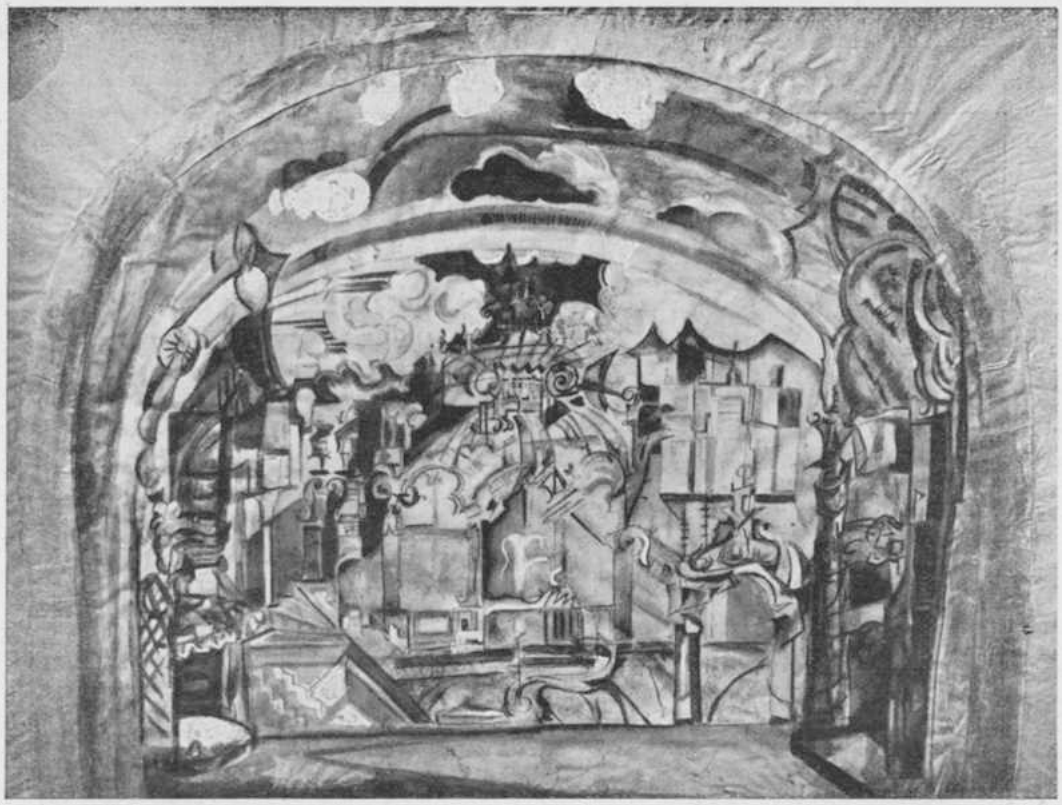
особенно сближает, делает особенно нужным «труды и дни» отечественных художников звуков. В последнее время Петербург стал привлекать к себе кадры русских музыкантов, разбредшихся по разным углам России в поисках лучших материальных условий. Иные привезли с собою заманчивые плоды композиторских работ за эти годы, с которыми предстоит нам еще ознакомиться. Но несомненно, что вновь образуется художественный фонд, из которого щедрой рукой возможно будет почерпнуть для петербургских камерных и симфонических концертов, когда улучшатся несколько условия производства в этой области. В настоящую же минуту концертная жизнь Петербурга переживает кризис, и только в ближайшем будущем можно будет наметить пути и способы его постепенного ослабления, если не окончательного разрешения.

В настоящей статье мы не намерены сосредоточиться на отдельных композиторских новинках — рукописях, сделавшихся нам известными за последнее время. Не будем также углубляться в воспоминания о прослушанных нами в послеоктябрьские годы симфонических и камерных концертах и оперных постановках. Для первого раза нам хотелось бы остановиться только на отдельных ярких примерах и на характеристике общих условий, среди которых протекает петербургская музыкальная жизнь. В большую композиторскую величину среди петербургской молодежи вырос за последнее время В. В. Щербачев своими, на редкость сконцентрированными, романсами и фортепианными композициями, а также большими симфоническими замыслами, только отчасти до сих пор осуществленными. Как выдающийся пианист почти рахманиновской силы и композитор, при несомненной зависимости от Скрябина, все же говорящий языком индивидуально выраженным и остро впечатляющим, выдвинулся Герман Бик, ныне покинувший пределы Советской России. До известной степени аналогичную позицию, как виртуоз и композитор, но уже в сфере скрипичной музыки, занимает Иосиф Ахрон. Среди представителей молодой русской композиторской школы он ближе всего к вождям немецкого музыкального модернизма, особенно Регеру, с которым его роднит, с одной стороны, сознание того, что мелодия есть главный источник музыкальной энергии, а с другой стороны — склонность к музыкальному гротеску, парадоксу. Исполнением своих двух очень ценных скрипичных сонат, своей пропагандой Брамса, Регера и классиков Ахрон вписал очень яркую страницу в музыкальную жизнь Петербурга. На крайнем левом фланге энергично боролся за осуществление музыкального футуризма Артур Лурье, для меня лично убедительный в своих вокальных композициях на тексты Александра Блока, действительно проникающих в творческую тайну незабвенного поэта. В кругу юных представителей консерваторской композиторской группы сочувственная молва окружала произведения Григорьева и Шестаковского. Из них первый более близок к тому моменту, когда можно будет представить себе с большей или меньшей ясностью его самостоятельный композиторский облик. Оба молодые музыканта выросли в музыкальной

атмосфере глазуновской школы. Маститый глава современной русской музыки за последний год дополнил обширный каталог своих сочинений отличным шестым квартетом, вновь красноречиво свидетельствующим о том, что его неизменным идеалом является уравновешанная красота звуковых форм при неизменной верности заветам русской школы, когда то столь безоглядно радикальной, а ныне для нас уже принявшей характер классичности.

Я нарочно ограничиваюсь этими немногими примерами и беглыми характеристиками, приведенными мною только для обрисовки общей картины музыкального положения современного Петербурга. Но картина эта не была бы полна, если бы мы не коснулись хотя бы в нескольких словах и третьего элемента нашей музыкальной жизни, если за первый и второй считать композиторов и исполнителей, публику (Среди представителей второго элемента, исполнителей кроме названных выше, необходимо еще отметить таких высоко-культурных артисток певиц, как С. В. Акимова и М. И. Бриан, замечательных пианисток И. С. Миклашевской и Р. Я. Бурштейн и оба струнных квартета, академический и имени Глазунова, вынесших на своих плечах неимоверную тяжесть ежедневных выступлений с пропагандой музыки, налагающей на исполнителей величайшую художественную ответственность). Однако возвратимся к третьему элементу. Нового слушателя, властно заявившего о себе с изменением социального уклада России считали виновником стремительного падения музыкального искусства. Говорили, что демократическая аудитория не в состоянии не отозваться на все действительно новое прогрессивное музыкальное искусство, что его музыкальная неразвитость заставляет постоянно возвращаться к художественным образам уже достаточно знакомым более искушенной аудитории. Из этого был сделан вывод, что не стоит для такой аудитории утруждать себя разучиванием новой музыки, а достаточно все вновь и вновь пользовать накопленные художественные ценности. За исключением нескольких выдающихся исполнителей из числа поименованных выше, большинство пребывало в инертном повторении давно им и публике, известных музыкальных произведений. И этим корпорация артистов взяла на себя тяжелый грех, упустив возможность путем систематической пропаганды вовлечь нового слушателя в круг живых творческих интересов искусства.

Мне остается еще коснуться одной очень важной отрасли музыкальной жизни, а именно оперы. Но опера — это важное государственное дело старого режима неоднократно вовлекаемая в сложную игру политических сил, опера, как известно, не только у нас в России, но и на Западе переживает жесточайший кризис, и был бы совершенной неожиданностью ее подъем в переходной обстановке возрождающейся России. Этой неожиданности не случилось. Интерес к опере пошел у нас заметно на убыль, и революционное творчество пока ничем себя не ознаменовало, по крайней мере в Петербурге, в этой области. Несмотря на сильный отлив артистов заграницу; академическая опера, а в отдельных

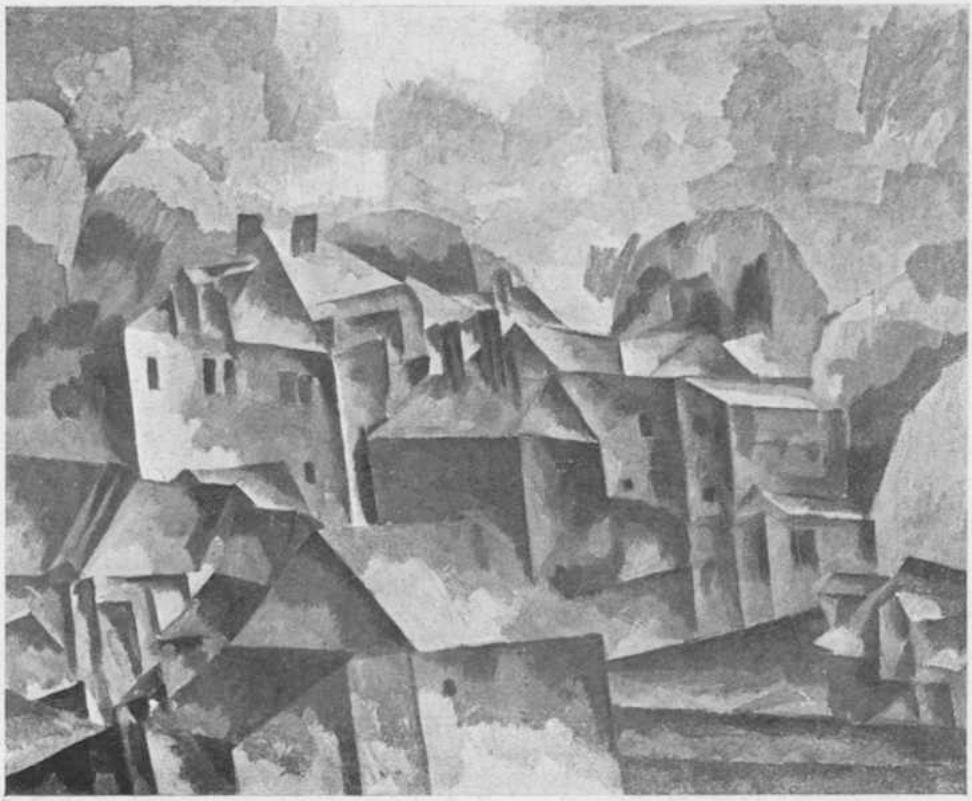


Г. Якулов *G. Iakouloff*

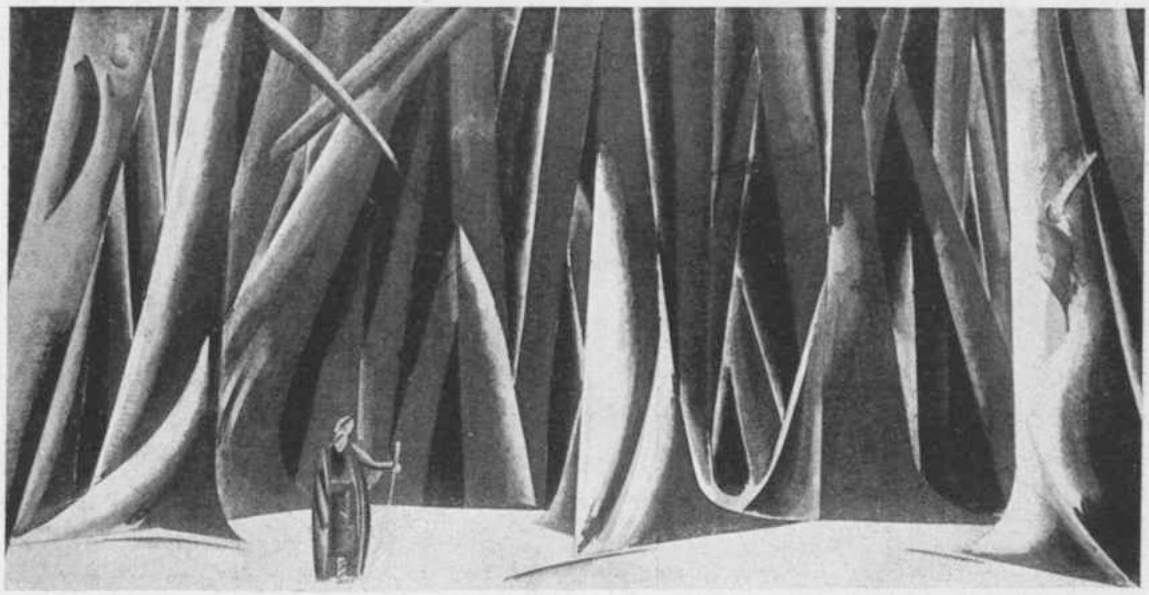
Г. Якулов *G. Iakouloff*

М. Шагал *Marc Chagal*

Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin



Х. Лентулов *Ch. Lentouloff*



В. Татлин *V. Tatline*

Русская Выставка в Берлине
Exposition Russe à Berlin

случаях и частная инициатива (как, например, опера Народного дома) держались до последнего времени при содействии таких художников, как Бенуа, Щуко, Кустодиев, на значительной высоте. А это очень много при теперешних обстоятельствах. Беда только в том, что в отношении репертуара и здесь замечалась инертность, тяготение к общепризнанным непоколебимым в нашем сознании творениям прошлого. А как бесконечно много можно было бы сделать, даже при отсутствии крупных новинок недавнего происхождения...

КРЕСТЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО НА ВЫСТАВКЕ РОССИЙСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

С. Воронов

Российский Исторический Музей в Москве, обладающий громадными и бесценными собраниями разнообразнейших памятников русской материальной культуры, открыл в декабре 1921 года обширную выставку под наименованием «Крестьянское искусство».

Эта выставка — откровение. Ею полагается начало новой эпохи в изучении русского народного искусства. В громадных залах музея развертываются в тысячах памятников богатейшие художественные достижения полузабытой и таинственной культуры.

В представлении чуждого деревне городского наблюдателя быт русского крестьянства обозначается обычно чертами большой убогости и неприглядной примитивности. Это привычное представление основано на впечатлениях последнего столетия и совершенно неверно в отношении той исторической перспективы, которую можно намечать на основании знакомства с останками материального крестьянского быта, сохраненными русскими музеями.

Это музейное наследие ясно говорит о том, что приниженное и серое существование крестьянина является непосредственным и горестным результатом барщины и крепостного права и что в более отдаленном прошлом вся жизнь крестьянства была иной, отличаясь очень своеобразным — ярким и цельным — художественным складом. Народные массы создали и вынесли на повседневную бытовую поверхность жизни художественные ценности, глубокие по творческому замыслу и исключительные по красоте.

Выставка наглядно показывает этот счастливый преизбыток художественных дарований, льющийся как поток и захватывающий в своем могучем течении все стороны, предметы и мелочи крестьянского обихода. Перед нами реально открывается мир значительной и самобытной культуры, очень высокой в своих достижениях и далекой от религиозного аскетизма и духовной бедности.

На выставке богато представлена крестьянская архитектура, одежда, вышивка, набойка, посуда, утварь, орудия труда, игрушки и пр. Здесь можно любоваться и изучать простую и трезвую строгость форм и конструкций многообразных деревянных предметов (прялки, донца, зыбки, салазки, коробьи, лукошки, кузовки, туеска, вальки, рубели, укладки, пряничные доски, скобкари, ковши, ендовы,

солоницы и пр.); разнообразие и богатство декоративных приемов и достижений в резьбе — от широкого монументального рельефа на архитектурных фризах и наличниках Владимирской и Нижегородской губерний до острой, легкой и четкой графической порезки на костромских прялках; исключительную глубину и экспрессию орнаментики северных вышивок (подзоры простынь, концы полотенец, ширинки, детали головных уборов, подолы и оплечья рубах и пр.); разнообразные мотивы и технические приемы всегда жизнерадостной бытовой росписи; кузнечное дело во всем его примитивном и оригинальном великолепии (светцы, подсвечники, замки, дверные петли и кольца, скобы, оковки укладок, жуковины, кочедыки, сечки и пр.); разновидности народного гончарства (обычная и праздничная посуда, каравайницы, кунганы, изразцы, игрушки и пр.); различные виды шитья и вышивок, представляющие изумительные образцы народных узоров (шитье перевитью, северное-фигурное красной нитью, вышивка набором и настилом, серебряной нитью с рельефом и пр.); набойку, писанку, пряничные доски, головные уборы и т. д.

Всякий отдел и уголок обширной выставки и каждый предмет на ней — от мощного резного наличника и расписных саней до резной указки, цветной глиняной игрушки и вершкового медного фигурного замка — вызывает интерес, удивляет, восхищает, призывает к исследованию. Поражает это богатство зрелой творческой фантазии, наблюдательности, декоративного чутья, технической сноровки, той полноты художественной одаренности, при которой легко и просто было расточительно украшать любую вещь обихода, обращая повседневную жизнь в какой-то глубокий и нешумный праздник искусства. Обильный по количеству и первоклассный по качеству материал этой выставки раскрывает великий размах и глубину бытового народного художества.

Русское крестьянское искусство, в течение многих веков процветавшее во всех уголках обширной страны, представляет необычайно высокую научную и художественную ценность в области истории искусств и русской культуры вообще.

Главными определяющими чертами крестьянского искусства являются его строго бытовой характер, малая подвижность иконографических и формальных традиций, при множественности вариаций, и коллективность художественного творчества. Бытовой характер придает всему разливу крестьянского художественного творчества ту незыблемую реальную ценность, которая должна быть особенно понята, воспринята и учтена нами с нашими современными стремлениями воплотить искусство в реальном созидании окружающей нас материальной жизни. Крестьянское искусство, являясь неотъемлемой и прекрасной гранью народного быта, органически связано с предметами, вещами, лишено всякой отвлеченности и абстракции, постоянно является и живет в счастливом материальном воплощении. Вне вещей оно не существует. Народное искусство и следует рассматривать, как одну из сторон производства.

Круг вещей обусловлен потребностями хозяйства, ремесла, труда; это не праздные предметы болезненно-эстетического характера, но продукты сурового и трезвого бытового порядка. Бедность и немногосложность народного быта не служит вовсе преградой в развитии художественных стремлений и дарований. Несложный жизненный уклад является сказачно обогащенным искусством, ибо каждая вещь, входящая в этот тесный бытовой круг, служит объектом художественного внимания и трактовки. Искусство возведено на все ступени жизни, во всем ее богатом и гипнотизирующем будничном разнообразии.

Эта глубокая художественная культура вещественного крестьянского хозяйства и быта представляет собой высокоценную страницу народной истории, — страницу, доселе еще неразобранную и непрочитанную.

До настоящего времени лишь этнография, исследуя и изучая быт народный, обращала свое внимание, бегло и вскользь, на яркие художественные особенности предметов этого быта. Специальное наблюдение и изучение художественного крестьянского творчества никогда не было ее прямой задачей. Русские историки искусства, уделявшие более всего времени и труда изучению западно-европейского и русского станкового искусства живописи, анализу индивидуального творчества, до сего времени не имели ни досуга, ни вкуса, ни уменья подойти к бытовому народному искусству, раскрыть и изучить все его богатое и сложное формальное содержание, определить социальные, бытовые и психологические условия его созидания, уяснить скрытые неколеблющиеся корни его декоративного могущества.

Хоть и не богата наша русская художественно-исследовательская литература, все же в ней найдется немало страниц, статей и томов, посвященных исследованию индивидуального творчества русских художников, великих и малых, и характеристике различных художественных течений, направлений и влияний, сменивших друг друга на протяжении последних полутора веков. Но в литературе этой не найдется ни одного тома, посвященного изучению крестьянского бытового искусства. Его изумительные памятники обнародованы в самом ничтожном количестве. Эта бедность изучения не раз порождала и поддерживала в нашей художественной жизни самые несправедливые, ложные и вредные нарекания на крестьянское искусство.

Мы знаем, что русские художники и художественные деятели, отмечая оскудение истоков крестьянского искусства в XIX веке, резко отразившееся художественным обнищанием в работах кустарей, не раз предпринимали попытки вызвать возрождение народного искусства, знакомя с ним общество в своих картинах, проектах, докладах и записках и заимствуя свои индивидуальные художественные произведения из области крестьянского искусства. Мы имели многих деятелей искусств и целые школы художников-прикладников, связанных с именами Стасова, Васнецова, Поленовой, Билибина, мастерскими Строгановского училища, Абрамцева, Талашкина и т. д.

Рубанок — *Varlope*

Фрагмент резной игрушки. Владимирской губ. — *Fragment d'un joujou sculpté. Gouvernement de Wladimir*

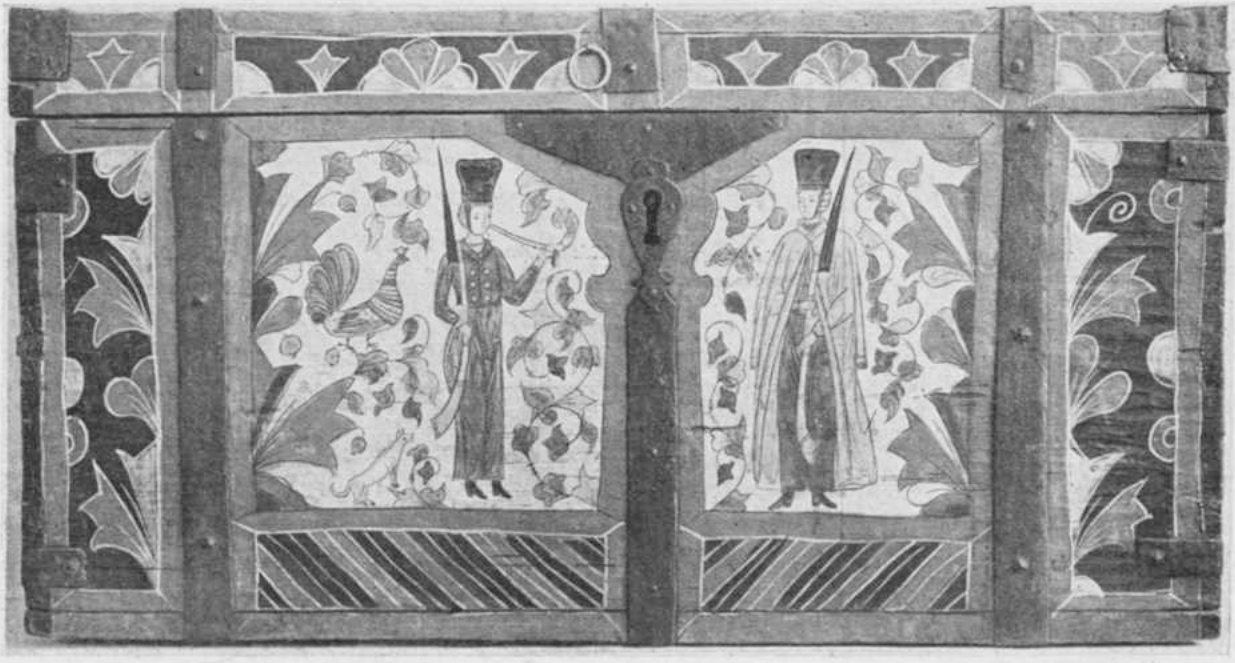
Жбан. Керамика — *Broc. Céramique*

Деталь резного радзора (фриза) Костромской губ. — *Détail d'une frise sculptée Gouvernement de Kostroma*

Российский Исторический Музей. Крестьянское Искусство.
Musée Historique de Russie. L'art paysan

Роспись на крышке коробья
Вологодской губ.

Dessin sur le couvercle du coffre de bois
Gouvernement de Vologda



Роспись на сундуке
Северо-Двинский район

Dessin sur le coffre de bois
Province de la Dvina du nord

Российский Исторический Музей. Крестьянское Искусство
Musée Historique de Russie. L'art paysan

Все эти, во многих случаях, героические попытки, в конечном счете, не имели желанного успеха, но зато породили множество ложных направлений русского народного стиля, ибо почти все они были основаны на совершенно недостаточном знакомстве с памятниками. Инициаторы и руководители предлагали кустарям слабые и художественно-фальшивые образцы, непозволительно разлагали и расчленяли органические конструкции и декорации народного искусства и обрекали творческие силы кустаря на тоскливое и пунктуальное репродуцирование обескровленных и искаженных мотивов и тем народной орнаментики и иконографии.

Быть может, досадная многочисленность этих разнообразных искажений, создавая обманчивое представление о яко бы широком и внимательном исследовании крестьянского искусства, послужила препятствием к дальнейшему изучению его подлинных памятников.

Выставка Р. И. М. дает широкое и полное представление о подлинном характере крестьянского искусства и открывает в нем ту творческую силу и оригинальность, которые остались совершенно неузренными и неотмеченными во всех многочисленных кустарных интерпретациях этого искусства.

Выставка впервые демонстрирует русское крестьянское искусство в его сложном и высокоинтересном формальном разнообразии. Музейная систематизация, художественный анализ и научное совещание экспонируемых памятников вскрыли неожиданную многогранность художественных, стилистических и технических достижений, подходов, вкусов, приемов и навыков, скрытых в этом таинственном творчестве. Лишь очень незначительная доля его художественных свойств и особенностей была использована для целей возрождения русской кустарной промышленности.

Геометрическая, трехгранно-выемчатая резьба и некоторые мотивы северодвинской бытовой росписи были главными и самыми распространенными формальными элементами, подвергнутыми всестороннему искажению и распылению — в попытках вызвать искусственный расцвет народного творчества. Все остальные стилистические типы, виды и варианты резьбы и росписи, вышивки и ковки, гончарства и набойки, все богатое разнообразие и вся оригинальность технических приемов народных конструкторов и декораторов-плотников, ткачей, набойщиков, резчиков, кузнецов, вышивальщиц, живописцев, гончаров и др. — оставались в тени.

На выставке Р. И. М. все эти формально-стилистические грани экспозиционно очерчены и демонстрированы во всем своем богатом великолепии.

Богатейшими собраниями в нескольких характерных вариантах представлена на выставке бытовая роспись огромной северо-двинской территории; эта широкораспространенная роспись в яркой и дробной пестроте нескольких локализованных цветов с преобладанием полунатуралистического контура дает богатую картину

растительной орнаментики и своеобразную галлерею народного жанра (чаепитие, посиделки, ямщина, охота, женский труд, сельская работа и пр.). Жанр входил важным тематическим элементом в народную бытовую роспись, и дальнейшее пристальное изучение его значительно раздвигает объем крестьянской иконографии.

Совершенно иным характером обладает представленная на выставке роспись нижегородского района, обладающая всеми типичными качествами чисто живописной манеры с определяющим основным мазком и метко детализирующей оживкой. Эта роспись совершенно лишена предварительного контура и элемента графичности. Энергия свободного красочного мазка и четкая конструктивность цветовых пятен сообщает этому виду народной живописи выдающийся интерес.

Исключительное по богатству собрание лубочных коробей Вологодского района дает новую школу народной бытовой росписи с необычно мощным декоративным складом. В этой росписи развивается своеобразный строй орнаментики и пленяет лаконизм широких и максимально схематизирующих контуров. Роспись вятской деревянной посуды, каллиграфически-расписная декорация мезенских прялок, лаковая роспись на нижегородской утвари, — все эти своеобразные стилистические уголки народной расписной декорации богато экспонированы на выставке. Органическое соединение росписи с резьбой представлено обширной группой нижегородских донцев, — памятников исключительного художественного мастерства. Скобчатая резьба с инкрустацией, которой исполнены эти деревянные крестьянские картины, представляют очень высокую и своеобразную технику резьбы, доступную лишь для меткой, технически сильной и артистической руки. Изобразительный лаконизм этой резьбы (в мотивах помещичьего быта XVIII в.) в силах соперничать с любой бытовой разновидностью европейского деревообделочного искусства.

Резьба контурная, также богато представленная на выставке, является одним из любопытных видов крестьянского искусства в обработке дерева и построена на совершенно иных декоративных принципах; это — своеобразная народная графика в ее бытовом приложении к деревянным поверхностям предметов домашнего обихода. В острых и выразительных четких линиях построены жанровые сцены помещичьего или крестьянского склада. Эта графика — одно из тех оригинальных художественно-технических напластований, из которой состоит неисследованная толща формального богатства крестьянского искусства.

Обратившись к архитектурному убранству крестьянских жилищ поволжского района, мы отмечаем новый вид монументальной рельефной резьбы, в иконографическом содержании которой элементы больших европейских стилей (ренессанса, ампира) органически сочетались в нераздельное художественное целое с древнейшими зоографическими пережитками русского искусства. Развернутый в одной из зал выставки фасад крестьянской избы, многосаженные резные фризы и разнообразные оконные, дверные и надворотные наличники и причелины дают постоянный приют этому примечательному сочетанию. Вся эта резьба XVIII — XIX ве-

ков исполнена разнофигурными долотами в пластическом, мастерски моделированном, мощном рельефе.

Исключительная по богатству и подбору коллекция пряничных досок (наборные, фигурные, городские, почетные, орленые, хоромные и пр.) снова вводит обозревателя в новую техническую область народной мелко-узорной выемчатой резьбы, приноровленной к производственному началу и с оригинальной простотой разрешающей различные, зачастую очень сложные, задания иконографического порядка. Группа датированных (половина XVIII в.) досок для огромных пряничных ковриг характеризует дальнейшее развитие этого резного народного мастерства.

Бытовая резьба разнообразных складов и пошибов широким потоком проходит, льется по всем предметам крестьянского обихода, собранным на выставке. Внимательный анализ и классификация выставленных экспонатов показывает нам много прекрасных граней этой исконной творческой стихии крестьянского искусства, совершенно незатронутых и неиспользованных в изделиях современного художественно-кустарного производства. Все это малоизвестное и непретворенное наследие крестьянского творчества ждет своего описания и исследования.

Большими и ценными коллекциями представлен также и женский художественный труд. Крестьянская вышивка, наряду с резьбой и росписью, открывает широчайшую область бытового искусства, необыкновенно тонко, глубоко и цепко воспринявшую и претворившую изобразительные мотивы и темы глубочайшего исторического прошлого. Крестьянская вышивка одна из самых древних форм русского искусства вообще. Ее чисто художественные качества и достоинства настолько велики, что вышивку эту следует признать классической. Особенно богато экспонирована на выставке северная фигурная вышивка красной нитью, построенная с исключительным художественным ритмом; ее мотивы (барсы, священное древо, языческие богини, птицы и пр.)—вековые. Их декоративная графическая фразировка в бесчисленных вариациях—является поразительным примером той неисчерпаемой творческой силы и фантазии, которая присуща коллективным путям изобразительного искусства. Забытые образы и темы культового характера претворены и развиты с поражающим декоративным чутьем и вкусом, тонко реагирующим на все требования материала, размера, назначения, техники и композиционной планировки.

Обширными материалами представлена также и расточительно пышная вышивка по белой перевити, хранящая в своих узорах характерные и острые бытовые черты сказочного русского барства XVIII века (павильоны, сады, празднества, оркестры, кареты, кавалеры). Вышивки тамбовские, калужские, олонецкие и ряд других—каждая дает свою незабываемую, звучную и полную ноту в этой изумительной гармонии женского крестьянского художественного творчества.

Отделы бытового металла и керамики на выставке, представленные несколько беднее в сравнении с отделами дерева и вышивки, раскрывают и освещают с

других сторон длинный ряд разнообразнейших видов, манер, приемов, технических и художественных качеств и особенностей крестьянского искусства.

Обозревая это творчество в его подлинных художественных памятниках, можно наблюдать совершенно неожиданные и полные интереса стилистические достижения, родственные зачастую новейшим исканиям в области изобразительного творчества. Гений народного коллектива во многом предвосхищает замыслы и тяготения последующих и позднейших индивидуалистических устремлений. Некоторые из принципов коллективного творчества в искусстве — тема, распространенно обсуждаемая в современных теоретических кругах — должны получить наглядную убедительность в формальном исследовании крестьянского бытового искусства. Неоспоримые признаки коллективного художественного труда здесь налицо. Вскрыть те пути, которыми разнообразие индивидуальностей вливалось в могучее русло коллектива — есть глубоко интересная задача для нашей истории искусств.

Теоретический лозунг «искусство в жизнь» имеет на этой выставке ошеломляющую конкретизацию; давно и полно претворено было в жизнь это характерное стремление современных художественных аудиторий, школ, студий и мастерских. Чаяние будущего предстоит здесь в реальном воплощении прошлого.

Велико и историческое значение собранного на выставке бытового материала. Крестьянское искусство предстоит нам, как хранилище весьма древних и своеобразных традиций; эти традиции должны и могут помочь осветить ту историческую мглу, которая окутывает далекое прошлое русской художественной культуры.

Область бытового крестьянского искусства — поистине та реальная колыбель, в которой таинственно укачаны временем в долгий безмятежный сон и сохранены до нашего времени те образы, мотивы и темы, которые входили когда-то живым содержанием в область жизни и искусства русского племени.

Эту большую и разбросанную летопись, рассеянные буквы которой составляют бытовые предметы народной жизни, нужно собрать во единый полный свод, где каждая строка и каждое слово найдут свое место, логически свяжутся с предшествующим и последующим словом и откроют нам более полную картину прошлой жизни народа.

Крестьянское бытовое искусство должно, наконец, выйти из тени пренебрежения и невнимания государства, музеев, науки и художников, в которой оно находилось в предшествующий век. В созданиях векового народного художественного труда заложены неиссякаемые и живые родники великого и победного творчества. Это творчество должно быть воспринято и введено жизненным, здоровым, крепким и нестареющим элементом в построение новой материальной и бытовой культуры России.

БУРЯ И НАТИСК

О. Мандельштам

тныне русская поэзия первой четверти двадцатого века во всей своей совокупности уже не воспринимается читателями, как «модернизм» с присущей этому понятию двусмысленностью и полу-презрительностью, а просто, как русская поэзия. Произошло то, что можно назвать сращением позвоночника двух поэтических систем, двух поэтических эпох.

Русский читатель, за четверть века испытавший не одну, а несколько поэтических революций, приучился более или менее сразу схватывать объективно-ценное в окружающем его многообразии поэтического творчества. Всякая новая литературная школа, будь то романтизм, символизм или футуризм, приходит как бы искусственно раздутой, преувеличивая свое исключительное значение, не сознавая своих внешних исторических границ. Она неизбежно проходит через период «бури и натиска». Только впоследствии, обычно уже тогда, когда главные представители школ теряют свежесть и работоспособность, выясняется их настоящее место в литературе и объективная ценность, ими созданная. При этом после половодья «бури и натиска» литературное течение невольно сжимается до естественного русла, и запоминаются навсегда, именно эти, несравненно более скромные, границы и очертания. Русская поэзия первой четверти века переживала два раза резко выраженный период «бури и натиска». Один раз — символизм, другой раз — футуризм. Оба главные течения обнаружили желание застыть на гребне и в этом желании потерпели неудачу, так как история, подготовляя гребни новых волн, в назначенное время властно повелела им пойти на убыль, возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии. Однако поэтический подъем символизма и футуризма, дополняя друг друга исторически, были по существу совершенно разного порядка. «Бурю и натиск» символизма следует рассматривать, как явление бурного и пламенного приобщения русской литературы к поэзии европейской и мировой. Таким образом это бурное явление по существу имело внешне культурный смысл. Ранний русский символизм был сильнейшим сквозняком с Запада. Русский футуризм гораздо ближе к романтизму, — на нем все черты национального поэтического возрождения, при чем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой, своей поэтической традиции, опять таки сближает его с романтизмом, в отличие от чужестранного русского

символизма, бывшего «культуртрегером», переносителем поэтической культуры с одной почвы на другую. Соответственно этому существенному различию символизма и футуризма — первый дал образец внешнего, второй внутреннего устремления. Стержнем символизма было пристрастие к большим темам, — космического и метафизического характера. Ранний русский символизм царство больших тем и понятий «с большой буквы», непосредственно заимствованных у Бодлэра, Эдгара По, Маллармэ, Суинборна, Шелли и других. Футуризм главным образом жил поэтическим приемом и разрабатывал не тему, а прием, т. е. нечто внутреннее, соприродное языку. У символистов тема выставлялась вперед, как щит, прикрывающий прием. Исключительно отчетливы темы раннего Брюсова, Бальмонта и др. У футуристов тему трудно отделить от приема, и неопытный глаз, хотя бы в сочинениях Хлебникова, видит только чистый прием или голую заумность.

Подвести итоги символическому периоду легче, чем футуристическому, потому что последний не получил резкого завершения и не оборвался с той же определенностью, как символизм, погашенный враждебными влияниями. Он почти незаметно отказался от крайностей «бури и натиска» и продолжает сам разрабатывать в духе общей истории языка и поэзии то, что в нем оказалось объективно-ценного. Подвести итоги символизму сравнительно легко. От разбухшего, пораженного водянкой больших тем раннего символизма почти ничего не осталось. Грандиозные космические гимны Бальмонта оказались детски слабыми и беспомощными по фактуре стиха. Прославленный урбанизм Брюсова, вступившего в поэзию, как певец мирового города, исторически потускнел, т. к. звуковой и образный материал Брюсова оказался далеко несоприродным его любимой теме. Трансцендентальная поэзия Андрея Белого оказалась не в силах предохранить метафизическую мысль от старомодности и обветшалости. Несколько лучше обстоит дело со сложным византийско-эллинским миром Вячеслава Иванова. Будучи по существу таким же пионером, колонизатором, как и все прочие символисты, он относился к Византии и Элладе, не как к чужой стране, предназначенной для завоевания, а справедливо видел в них культурные истоки русской поэзии. Но, благодаря отсутствию чувства меры, свойственному всем символистам, невероятно перегрузил свою поэзию византийско-эллинскими образами и мифами, чем значительно ее обесценил. О Сологубе и Анненском хотелось бы говорить особо, т. к. они никогда не участвовали в «буре и натиске» символизма. Поэтическая судьба Блока теснейшим образом связана с девятнадцатым веком русской поэзии, поэтому о ней также следует говорить особо. Здесь же необходимо упомянуть о деятельности младших символистов, или акмеистов, не пожелавших повторить ошибок разбухшего водянкой больших тем раннего символизма. Гораздо более трезво оценивая свои силы, они отказались от мании грандиозного раннего символизма, заменив ее, кто монументальностью приема, кто ясностью изложения, далеко не с одинаковым успехом.

Ни одно поэтическое наследие так не обветшало и не устарело за самый короткий срок, как символическое. Русский символизм правильнее назвать даже лже-символизмом, чтобы оттенить его злоупотребления большими темами и отвлеченными понятиями, плохо запечатленными в слове. Все лже-символическое, т. е. огромная часть написанного символистами, сохраняет лишь условный историко-литературный интерес. Объективно-ценное скрывается под кучей бутафорского, лже-символического хлама. Тяжелую дань эпохе и культурной работе заплатило трудолюбивейшее и благороднейшее поколение русских поэтов. Начнем с отца русского символизма — Бальмонта. От Бальмонта уцелело поразительно немного — какой-нибудь десяток стихотворений. Но то, что уцелело, воистину превосходно, и по фонетической яркости, и по глубокому чувству корня и звука, выдерживает сравнение с лучшими образцами заумной поэзии. Не вина Бальмонта, если нетребовательные читатели повернули развитие его поэзии в худшую сторону. В лучших своих стихотворениях — «О ночь, побудь со мной», «Старый дом» он извлекает из русского стиха новые и после неповторявшиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики. Для нас это объясняется особым фонетическим свойством Бальмонта, экзотическим восприятием согласных звуков. Именно здесь, а не в вульгарной музыкальности, источник его поэтической силы. В лучших (неурбанических) стихотворениях Брюсова никогда не устареет черта, делающая его самым последовательным и умелым из всех русских символистов. Это мужественный подход к теме, полная власть над ней, — умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный и емкий строфический сосуд. Лучшие его стихи — образец абсолютного овладения темой: «Орфей и Эвридика», «Тезей и Ариадна», «Демон Самоубийства». Брюсов научил русских поэтов уважать тему, как таковую. Есть чему поучиться и в последних его книгах — «Далях» и «Последние мечты». Здесь он дает образцы емкости стиха и удивительного расположения богатых смыслом, разнообразных слов в скупо отмеренном пространстве. Андрей Белый в «Урне» обогатил русскую лирику острыми прозаизмами германского метафизического словаря, выявляя иронический звук философских терминов. В книге «Пепел» искусно вводится полифония, т. е. многоголосие в поэзию Некрасова, чьи темы подвергаются своеобразной оркестровке. Музыкальное народничество Белого сводится к жесту нищенской пластики, сопровождающему огромную музыкальную тему. Вячеслав Иванов более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты. Значительная доля обаяния его торжественности относится к нашему филологическому невежеству. Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи, не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова, — «Ночь немая, ночь глухая», «Мэнада» и проч. Ощущение прошлого, как будущего, роднит его с Хлебниковым. Архаика Вячеслава Иванова происходит не от выбора тем, а от неспособ-

ности к относительному мышлению, т. е. сравнению времен. Эллинистические стихи Вячеслава Иванова написаны не после и не параллельно с греческими, а раньше их, потому что ни на одну минуту он не забывает себя, говорящего на варварском родном наречии.

Таковы основоположники русского символизма. Работа ни одного из них не пропала даром. У каждого есть чему учиться и в настоящую и в какую угодно минуту. Перейдем к их сверстникам, на долю которых выпало горькое счастье с самого начала не разделять исторических ошибок других, но и не принимать участия в освежительном буйстве первых символических пиров, к Сологубу и Анненскому.

Сологуб и Анненский начали свою деятельность совершенно незамеченными еще в девяностые годы. Влияние Анненского сказалось на последующей русской поэзии с необычайной силой. Первый учитель психологической остроты в новой русской лирике — искусство психологической композиции он передал футуризму. Влияние Сологуба, почти столь же сильное, выразилось чисто отрицательно: доведя до крайней простоты и совершенства путем высокого рационализма приемы старой русской лирики упадочного периода, включая Надсона, Апухтина и Голенищева-Кутузова, очистив эти приемы от мусорной эмоциональной примеси и окрасив их в цвет своеобразного эротического мифа, он сделал невозможными всякие попытки возвращения к прошлому и, кажется, фактически не имел подражателей. Органически сострадая банальности, нежно соболезнуя мертвенному слову, Сологуб создал культ мертвенных и отживших поэтических формул, вдохнув в них чудесную и последнюю жизнь. Ранние стихи Сологуба и «Пламенный круг» циническая и жестокая расправа над поэтическим трафаретом, не соблазнительный пример, а грозное предостережение смельчаку, который впредь попробует писать подобные стихи.

Анненский с такой же твердостью, как Брюсов, ввел в поэзию исторически объективную тему, ввел в лирику психологический конструктивизм. Сгорая жаждой учиться у Запада, он не имел учителей достойных своего задания и вынужден был притворяться подражателем. Психологизм Анненского не каприз и не мерцание изощренной впечатлительности, а настоящая твердая конструкция. От «Стальной цикады» Анненского к «Стальному соловью» Асеева лежит прямой путь. Анненский научил пользоваться психологическим анализом, как рабочим инструментом в лирике. Он был настоящим предшественником психологической конструкции в русском футуризме, столь блестяще возглавляемой Пастернаком. Анненский до сих пор не дошел до русского читателя и известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой. Это один из самых настоящих подлинников русской поэзии. «Тихие Песни» и «Кипарисовый Ларец» хочется целиком перенести в антологию.

У российского символизма были свои Виргилии и Овидии, у него же были и свои Катуллы, не столь по возрасту, сколь по типу творчества. Здесь следует

упомянуть о Кузмине и Ходасевиче. Это типичные младшие поэты со всей свойственной младшим поэтам чистотой и прелестью звука. Для Кузмина старшая линия мировой литературы как-будто вообще не существует. Он весь замешан на пристрастии к ней и на канонизации младшей линии, не выше комедии Гольдони и любовных песенок Сумарокова. В своих стихах он довольно удачно культивировал сознательную небрежность и мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами. Зажигаясь от младшей поэзии Запада, хотя-бы Мюссе — «Новый Ролла», он дает читателю иллюзию совершенно искусственной и преждевременной дряхлости русской поэтической речи. Поэзия Кузмина преждевременная старческая улыбка русской лирики. Ходасевич культивировал тему Баратынского: «Мой дар убог и голос мой негромок», и всячески варьировал тему недоноска. Его младшая линия — стихи второстепенных поэтов Пушкинской и послепушкинской поры, — домашние поэты-любители, вроде графини Растопчиной, Вяземского и др. Идя от лучшей поры русского поэтического дилетантизма, от домашнего альбома, дружеского послания в стихах, обыденной эпиграммы, Ходасевич донес даже до XX века замысловатость и нежную грубость простонародного московского говорка, каким пользовались в барских литературных кругах прошлого века. Стихи его очень народны, очень литературны и очень изысканны.

Напряженный интерес ко всей русской поэзии в целом, начиная от мощно неуклюжего Державина до — Эсхила русского ямбического стиха — Тютчева, предшествовал футуризму. Все старые поэты в эту пору, приблизительно перед началом мировой войны, показались внезапно новыми. Лихорадка переоценки и поспешного исправления исторической несправедливости и короткой памяти охватила всех. В сущности тогда вся русская поэзия новой пытливости и обновленному слуху читателя предстала, как заумная. Революционная переоценка прошлого предшествовала созидательной революции. Утверждение и оправдание настоящих ценностей прошлого столь же революционный акт, как создание новых ценностей. Но к величайшему сожалению память и дело быстро разошлись, не пошли рука об руку. Будущники и пассеисты очень быстро очутились в двух враждующих станах. Будущники огульно отрицали прошлое: однако это отрицание было не чем иным, как диэтой. Из соображений гигиены, они запрещали себе чтение старых поэтов, или читали их под сурдинку, не признаваясь в этом публично. Точно такую же диэту прописали себе и пассеисты. Я решаюсь утверждать, что многие почтенные литераторы, до последнего времени, когда они были к этому вынуждены, не читали своих современников. Казалось никогда еще история литературы не показывала такой непримиримой вражды и непонимания. Какая нибудь вражда классиков с романтиками детская игра по сравнению с развернувшейся в России пропастью. Но очень скоро подоспел критерий, позволяющий разобраться в страстной литературной тяжбе двух поколений: кто не понимает нового, тот ничего не смыслит в старом, а кто смыслит в старом,

тот обязан понимать и новое. Все несчастье, когда вместо настоящего прошлого с его глубокими корнями становится «вчерашний день». Этот «вчерашний день» — легко усвоиваемая поэзия, отгороженный курятник, уютный закуток, где кудахчут и топчутся домашние птицы. Это не работа над словом, а скорее отдых от слова. Границы такого мира, уютного отдохновения от деятельной поэзии, сейчас определяются приблизительно Ахматовой и Блоком и не потому, чтобы Ахматова или Блок после необходимого отбора из их произведений оказались плохи сами по себе, ведь Ахматова и Блок никогда не предназначались для людей с отмирающим языковым сознанием. Если в них умирало языковое сознание эпохи, то умирало славной смертью. Это было то, «что в существе разумном мы зовем — возвышенной стыдливостью страданья», а никак не закоренелая тупость, граничащая с злобным невежеством их присяжных критиков и поклонников. Ахматова, пользуясь чистейшим литературным языком своего времени, применяла с исключительным упорством традиционные приемы русской, да и не только русской, а всякой вообще народной песни. В ее стихах отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: «в огороде бузина, а в Киеве дядя». Отсюда двустворчатая строфа с неожиданным выпадом в конце. Стихи ее близки к народной песне не только по структуре, но и по существу, являясь всегда, неизменно причитаниями. Принимая во внимание чисто литературный, сквозь стиснутые зубы процеженный, словарь поэта, эти качества делают ее особенно интересной, позволяя в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку.

Блок — сложнейшее явление литературного эклектизма, — это собиратель русского стиха, разбросанного и растерянного, исторически разбитым девятнадцатым веком. Великая работа собирания русского стиха, произведенная Блоком, еще не ясна для современников, и только инстинктивно чувствуется ими, как певучая сила. Собирательная природа Блока, его стремление к централизации стиха и языка, напоминает государственное чутье исторических московских деятелей. Это властная, крутая рука по отношению ко всякому провинциализму: все для Москвы, т. е. в данном случае для исторически сложившейся поэзии традиционного языка государственника. Футуризм весь в провинциализмах, в удельном буйстве, в фольклорной и этнографической разноголосице. Поищите ка ее у Блока! Поэтически его работа шла в разрез с историей и служит доказательством тому, что государство языка живет своей особой жизнью.

В сущности футуризм должен был направить свое острие не против бумажной крепости символизма, а против живого и действительно опасного Блока. И если он этого не сделал, то лишь благодаря внутренней свойственной ему пиететности и литературной корректности.

Блоку футуризм противопоставил Хлебникова. Что им сказать друг другу? Их битва продолжается и в наши дни, когда нет в живых ни того, ни другого.

Подобно Блоку, Хлебников мыслил язык, как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени. Блок современник до мозга костей, время его рухнет и забудется, а все-таки он останется в сознании поколений современником своего времени. Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, неумеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве». Поэзия Хлебникова идиотична, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова. Современники не могли и не могут ему простить отсутствия у него всякого намека на аффект своей эпохи. Каков же должен был быть ужас, когда этот человек, совершенно невидящий собеседника, ничем не выделяющий своего времени из тысячелетий, оказался к тому же необычайно общительным и в высокой степени наделенным чисто-пушкинским даром поэтической беседы-болтовни. Хлебников шутит — никто не смеется. Хлебников делает легкие изящные намеки — никто не понимает. Огромная доля написанного Хлебниковым не что иное, как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал, соответствующая отступлениям из «Евгения Онегина» или Пушкинскому: «Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари». Он писал шуточные драмы — «Мир с конца» и трагические буффонады — «Барышня смерть». Он дал образцы чудесной прозы, — девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания. Каждая его строчка начало новой поэмы. Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень.

Как-бы для контраста рядом с Хлебниковым насмешливый гений судьбы поставил Маяковского, с его поэзией здравого смысла. Здравый смысл есть во всякой поэзии. Но специальный здравый смысл не что иное, как педагогический прием. Школьное преподавание, внедряющее заранее известные истины в детские головы, пользуется наглядностью, т. е. поэтическим орудием. Патетика здравого смысла есть часть школьного преподавания. Заслуга Маяковского в поэтическом усовершенствовании школьного преподавания, — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс. Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой. Великий реформатор газеты, он оставил глубокий след в поэтическом языке, до-нельзя упростив синтаксис и указав существительному на почетное и первенствующее место в предложении. Сила и меткость языка сближают Маяковского с традиционным балаганным раешником. И Хлебников и Маяковский настолько народны,

что казалось бы народничеству, т. е. грубо подслащенному фольклору, рядом с ними нет места. Однако он продолжает существовать в поэзии Есенина и отчасти Клюева. Значение этих поэтов в их богатых провинциализмах, сближающих их с одним из основных устремлений эпохи.

Совершенно в стороне от Маяковского стоит Асеев. Он создал словарь квалифицированного техника. Это поэт — инженер, специалист, организатор труда. На Западе таковые, т. е. инженеры, радио-техники, изобретатели машин, поэтически безмолвствуют или читают Франсуа Коппе. Для Асеева характерно, что машина, как целесообразный снаряд, кладется им в основу стиха, вовсе не говорящего о машине. Смыкание и размыкание лирического тока дает впечатление быстрого перегорания и сильного эмоционального разряда. Асеев исключительно лиричен и трезв в отношении к слову. Он никогда не поэтизирует, а просто прокладывает лирический ток, как хороший монтер, пользуясь нужным материалом.

Сейчас плотины, искусственно задерживающие развитие поэтического языка, уже рухнули, и всякое вылощенное и мундирное новаторство является ненужным и даже реакционным.

Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания. Когда требники написаны, тогда то и служить обедню. Последним выпущенным для всеобщего обихода и пользования российским Поэтическим Требником была «Сестра моя Жизнь» Пастернака. Со времен Батюшкова в русской поэзии не звучало столь новой и зрелой гармонии. Пастернак не выдумщик и не фокусник, а зачинатель нового лада, нового строя русского стиха, соответствующего зрелости и мужественности, достигнутой языком. Этой новой гармонией можно высказать все, что угодно, — ею будут пользоваться все, хотят они того, или не хотят, потому что отныне она общее достояние всех русских поэтов. До сих пор логический строй предложения изживался вместе с самим стихотворением, т. е. был лишь кратчайшим способом выражения поэтической мысли. Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается и становится незаметным, как таковой. Синтаксис, т. е. система кровеносных сосудов стиха, поражается склерозом. Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак.

МУЗЕИ И СОБРАНИЯ

РУМЯНЦОВСКИЙ МУЗЕЙ

В музейных организмах скрыта таинственная жизненная сила: они одновременно и очень хрупки, и, по-своему, жизненно-стойки. Более того, из тяжелых испытаний они подчас выходят окрепшими и готовыми к расцвету, при одном условии, чтобы к ним не остывали общественный интерес и внимание и чтобы их не бросали на произвол судьбы... Война и Революция вызвали невероятную мобилизацию художественных сокровищ из дворцов, частных собраний и даже музеев (при эвакуации); естественным центром ее была Москва. Удивительно ли, что в душе многочисленных друзей Румянцовского Музея не переставала жить надежда на то, что в результате этой мобилизации скромный отдел европейской живописи Румянцовского Музея, пробужденный к новой жизни уже в предвоенные годы, вырастет в настоящую галлерею старых мастеров. Как известно, эти ожидания не оправдались: центральный фонд Главмузея оказался до-нельзя бедным классическими произведениями, да и из него на долю Румянцовского Музея пришлось не очень много— собрание Ханенко ушло в Киев, петербургские коллекции были реэвакуированы целиком и т. д.

Кое что (собр. Харитоненка, герц. Лейхтенбергского и др.) однако, осталось и, повидимому прочно вошло в состав Картинной Галлереи, правда, в большинстве вещей знакомое по выставкам старых мастеров в Музее (1915 г.) и Фонда в 1918 г. Но произведенная в связи с этими приращениями и с предстоящим выходом в свет нового путеводителя по Музею частичная перевеска как всегда показала даже известные вещи с новой стороны, вообще, как то по-новому заставила «звучать» прежние картинные ансамбли. Так, вновь открыт «голландский» зал — голландский, правда, только наполовину, т. к. другая половина занята немецкими и французскими мастерами. Среди первых с удовольствием приветствуешь новоприбывших?

А Кейпа, Вранкса, Питер де Хох (?) и др. из французов,—анонима круга Ватто, Греза и блестящую плеяду барбизонцев, перенесенных сюда сверху, после возвращения в Петербург собраний Кушелева-Безбородка и Академии Художеств, из немцев — «Аллегорию музыки» Беклина. Старая немецкая живопись представлена во фламандском зале швабским монограммистом А. В. и женским портретом нижне-рейнской школы.

Более многочисленные пополнения итальянской школы, но «именных» вещей здесь нет: тондо школы Лоренцо ди Креди (собр. гр. Сологуб), венецианцы круга Базаити, один джиорджионеск, юношеский портрет XVIII в. и др.

В целом Картинная Галлерея и в своем западном отделе, не теряя своего интимного характера, все больше поднимается над уровнем захолустного собрания. В русском отделе за расформированием специального зала с собранием Фабрициуса, вернулись в общем, к прежней, бесспорно более удачной развеске. Новое— портрет А. А. Беклешова, работы Боровиковского.

Ряд приращений Гравюрного Кабинета, получившего японские и китайские книги и рисунки из собр. Китаева, полностью коллекции русских гравюр, с обширным иконографическим аппаратом С. П. Виноградова и В. В. Рождественского, альбом старых рисунков из собр. кн. Долгоруких, блестяще завершился поступившею в самое последнее время исключительной по подбору и состоянию коллекцией гравюр и увражей XVIII — XIX вв., как русских, так и иностранных — кн. Барятинских. Как только эта коллекция станет доступною для обозрения, она бесспорно вновь поднимет интерес, несколько остывший за последнее время, посетителей Гравюрного Кабинета к собственно гравюрным собраниям последнего. К произведениям современных русских граверов, во многих случаях представленных здесь почти полным своим oeuver'ом, совсем недавно в Кабинете прибави-

лась сюита литографий К. Ф. Богаевского—первый опыт художника в этой области.

На ряду с отделами живописи и гравюр, сильно разрослась и художественно-научная библиотека Галлереи. Не получая совершенно с 1914 года иностранной литературы, она зато обогатилась книгами по русской гравюре и художественной библиографии, ценнейшими старыми увражами репродуктивного характера (из библ. К. Т. Солдатенкова), а также научной литературой по западному искусству (свыше 1000 тт., переданных Главмузеем, из собрания Гиршман, кн. Щербатова и др.) Миниатюрный читальный зал Гравюрного Кабинета, предназначенный для занятий специалистов, в текущем году впервые должен был прибегнуть к установлению очереди желающих заниматься в нем, число посещений поднялось в текущем году в четыре раза сравнительно с 1916 годом.

Итак во всем «временное» помещение Отделения Изящных Искусств Румянцовского Музея, волею судеб превратившееся повидимому в постоянное, буквально теснит и давит все растущие собрания его.

И только внутренняя эластичность живого музейного организма, о которой говорилось выше, позволяет ему неизменно развиваться и являться своим друзьям каждый раз в обновленном виде.

М. Фабрикант

В ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕЕ

Говоря о жизни Гос. Третьяковской Галлереи за истекшие пять лет, необходимо прежде всего остановиться на той стороне ее деятельности, которая была направлена к расширению и обогащению этого собрания, по самому составу своих коллекций, как бы предназначенного в будущем превратиться в Национальный Музей.

Отчеты Галлереи и подготовляемые в настоящее время к печати ее сборники дадут нам в скором времени исчерпывающее изображение тех трудностей, через которые Галлерее пришлось пройти наравне с другими русскими Музеями. Но указание хотя бы на тот факт, что с 18-го года Галлерея увеличилась в своем составе на 50% и насчитывает теперь до 6000 художественных произведений, вместо 4000, бывших в ней до тех пор — свидетельствует о непрерывно протекавшей в ней интенсивной и созидательной работе.

Небывалое перемещение художественных ценностей, имевшее место в России в связи с Революцией, когда произведения искусства, быстро проходя через государственные фонды, распределялись по музеям, или, только мелькнув на художественном рынке, вновь исчезали в неизвестных новых коллекциях, или же, оставленные владельцами на произвол судьбы, гибли в провинциальных углах, — заставило Совет Галлереи обратить особое внимание на то, чтобы нужные Галлерее произведения не миновали ее. Для этого производились непрерывные обследования фондов, и были организованы, в контакте с Музейным Отделом, многочисленные командировки в провинцию, в итоге которых оказался собранным и доставленным в Галлерею весьма значительный материал. Следует отметить, что единственный обнаруженный в московском районе Левицкий найден во время такой командировки.

Наконец, была развита усиленная покупочная кампания, значительно обогатила Галлерею и поступившая в нее целиком, мало до сих пор известная, коллекция покойного А. С. Бахрушина, в состав которой входили такие заслуживающие исключительного внимания вещи, как эскиз к сенатскому портрету Екатерины II Антропова, или «Голова старика» Ивана Бельского, или этюд к «Голове апостола» Александра Иванова. Но особенно ценно для Галлереи приобретение огромного Бахрушинского Собрания рисунков, значительно пополнившего пробелы до тех пор недостаточно систематического Отдела Рисунков.

Таким образом в результате обследования фондов и покупочной деятельности Галлереи значительно расширены не только все ее основные отделы, но основано еще три совершенно новые: «Отдел новейшей русской живописи», образовавшийся путем приобретения произведений Кончаловского, Машкова, Лентулова, П. Кузнецова, Фалька, Рождественского, Куприна, Якулова, Грищенко, Шагала и др. Отсутствие в России Ларионова и Гончаровой не позволило в достаточной мере представить

их творчество. Этот отдел, все более и более расширяясь, должен охватить все течения современного русского искусства.

Затем Отдел Rossica. Произведений иностранных художников XVIII в. и начала XIX в., работавших в России, в Галлерее было чрезвычайно мало, и подбор их чисто случайный. Систематический подбор материала дал возможность развернуть с должной полнотой, доведя его количество №№ почти до 200. Через фонды для этого отдела получены такие исключительные произведения, как портрет графини Чернышевой Росляна, или конный портрет Елизаветы Гроото, или найденные сотрудниками Галлереи во время их командировок «бытовые портреты» такого редкого мастера, как Де-Велли. Из Оружейной Палаты передан известный Эриксеновский портрет Екатерины II.

Кроме того, благодаря ряду чрезвычайно удачных приобретений, в этот отдел вошли вещи: Лагренэ, Лампи-сына, интереснейшего, до сих пор неизвестного Дамона и, наконец, «Зимняя сцена» Барбье,—произведение, которому быть может суждено в будущем объяснить многое в творчестве Венецианова.

Параллельно отделу «Rossica» построен отдел миниатюр, не имевшихся в Галлерее совершенно. Он уже теперь довольно полно охватывает творчество русских миниатюристов и дает, кроме того, великолепные образцы работ западных миниатюристов с целой галлереей представителей русского общества.

Особое внимание Совета привлекает в настоящее время создание Отдела скульптуры, еще до сих пор безусловно неполного и недостаточного. Ряд скульптур уже приобретен. Среди них мрамор Коненкова «Юная» и его же «Голова Стеньки Разина». Из фондов получены бюсты Шубина, Гордеева, М. Кало, Гишара и Вассэ. Кроме того куплены работы Голубкиной, Матвеева, Ефимова, Ватагина, Домогацкого и Коорта. Одновременно с покупками Советом Галлереи проделана сложная работа по учету всего того скульптурного материала, который должен поступить в Галлерею из различных хранилищ, а также из церквей и кладбищ. Во время этой работы сделано несколько чрезвычайно интересных научных открытий.

К сожалению, недостаточность помещения Галлереи не позволяет должным образом развернуть все ее собрания. Все хлопоты, направленные к получению необходимого и удобного для Галлереи соседнего владения, не увенчались успехом. И только путем целого ряда постоянных перевесок удается показать все собранное (Надо помнить, что посещаемость Галлереи чрезвычайно велика и непрерывно возрастает, достигая нескольких сот тысяч посетителей в год).

По той же причине Совет постановил об устройстве периодических выставок. Успех первых же двух отчетных выставок в Галлерее и двух других, посвященных творчеству Врубеля и Сомова, показал, насколько своевременна и плодотворна была эта идея. Творчество Сомова, так же, как и творчество Врубеля удалось показать с исчерпывающей полнотой, при чем собранный путем этих выставок материал должен лечь в основу специальных монографий, которые явятся плодом каждой из устроенных Галлереей выставок.

За вышеупомянутыми выставками последовали еще индивидуальные выставки: К. Коровина, Н. Крымова, П. Кончаловского, давшего полный итог oeuvre'а каждого из них.

В ближайшем будущем будут организованы выставки, посвященные старым мастерам. Подготовлена выставка Левицкого. Следующая обрисует творчество Рокотова. Для этой последней удалось достать в провинции исключительный, по своему богатству, материал.

Нельзя было бы обойти молчанием и созданную за эти годы при Галлерее библиотеку, посвященную русскому искусству, но беглый обзор не может сколько-нибудь исчерпывающим образом охарактеризовать жизнь Третьяковской Галлереи — этого обширнейшего и живого русского музея. Приходится только повторить, что внешние условия, — главное, недостаточность помещения, — не дают ей возможности развернуть ту картину русского искусства, которую только она в состоянии дать с такой исчерпывающей полнотой.

Ю. Анисимов

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ЦВЕТКОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

Цветковская Галлерея — своеобразное явление московской художественной культуры, продукт типичного московского собирательства конца XIX и начала XX вв. Основана И. Е. Цветковым в 1909 г., передана им в дар г. Москве в 1917 г. с его смертью окончательно преобразована в публичный музей. Основатель Галлереи в процессе своего собирания художественного материала, сначала отражал свое и общественное увлечение искусством реалистов второй половины XIX в. и передвижников с 900 гг. В связи с новым поворотом общественного и художественного вкуса, интереса, с появлением «Старых Годов» и «Мира Искусства» он все более интересуется искусством конца XVIII в. и первой половины XIX в. За этот период И. Е. Цветковым собрана лучшая часть наличного в Галлерее художественного материала.

В силу счастливого стечения обстоятельств Цветков обратил свое коллекционерское внимание на собирание, так называемых, рисунков, понимая под рисунками всякое художественное произведение, выполненное на бумаге в любой манере и технике, исключая технику масляной живописи. А так как тогда собиратели рисунком интересовались мало, то рисуночное собрание Цветкова оказалось богатейшим не только в Москве, но и в России (до 1.500 отдельных произведений).

Оно и составляет в настоящее время основную ценность Цветковской галлереи, открывая широкий простор, как для историко-художественных, так и чисто технических (в области изучения мастерства) изысканий. Так мы имеем здесь очень богатый почти исчерпывающий материал для истории существовавших в русском искусстве способов выполнения и художественной обработки рисуночной формы, по эволюции каждого отдельного способа в связи с тем или иным материалом; наконец, по характеристике самого процесса выполнения.

Очень ценны возможности сопоставления рисунков Цветковского собрания с его живописью (более четырехсот картин) в плане изучения процессов художественного творчества и технической обработки произведений искусства. Эту последнюю задачу имел в виду, — на что есть несомненные доказательства — и сам собиратель. Осуществляется она и в настоящее время в двух направлениях: 1) дополнительного собирания преимущественно современного материала, почти не представленного в Галлерее (ибо дальше допущения в умеренном количестве и не первоклассном качестве представителей русского импрессионизма уступчивость и вкус собирателя не пошли), 2) соответствующего экспонирования уже наличного материала.

Жизнь Галлереи определяется ныне тремя гранями: на первом плане научное исследование и систематизация коллекций; частью рядом с научной деятельностью, частью вытекая из нее, ведутся поиски новых методов музейного экспонирования. В этом направлении осуществлены в трех залах Галлереи опыты нового размещения художественного материала. В основу положен общий принцип — предельной экономии, силы и органичности воздействия ряда художественных произведений на зрителя — посетителя музея. Так, выполнены развески, характеризующие:

1) Задачи художественного портрета (зал I).

2) Процесс художественного творчества и технической обработки картины старым мастером (зал III).

3) Эволюцию построения пейзажа в XIX в. (зал VI).

4) Систематическое восприятие и переживание ряда внутренне связанных художественных произведений (зал VII).

Эти опыты имеют значение и исследовательское и воспитательное.

С второй гранью деятельности Музея связана напряженная художественно-воспитательная работа. Осуществляется она не только новыми приемами экспонирования, но и организацией чередующихся выставок, главным образом, рисуночного запаса. Эти выставки в течение последних лет имели целью пересмотр отношения к некоторым художникам под современным углом зрения или выявления новых сторон их творчества и мастерства, не учтенных раньше. Таковы

были выставки рисунков Репина, Шмелькова, Сурикова, Вл. Маковского (офорты) и Федотова.

В настоящее время подготовлены и будут организованы в ближайшем будущем выставки рисунков М. Воробьева и К. Брюллова.

Кроме того Галлерея в течение последних лет является живым центром художественно-педагогической деятельности. При Галлерее в течение нескольких лет работает, и практически, и теоретически, постоянная группа специалистов по методике художественного воспитания; ведется подготовка специалистов по художественному воспитанию, а также и рядовых педагогов-работников в области дошкольного, школьного и внешкольного образования.

Галлерея имеет систематический иллюстрированный каталог, изданный в 1915 г. В настоящее время подготовляется Госиздатом и находится в печати хорошо иллюстрированная книга о Цветковской галлерее, которая является не только результатом частичного опубликования научно разработанного художественного материала, но предназначена также по характеру изложения и в помощь посетителю при самостоятельном изучении собрания.

А. Б.

ВЫСТАВКИ

ПО МОСКОВСКИМ ВЫСТАВКАМ

Из всех бывших за последнее время в Москве выставок внимания заслуживают три, являющиеся для нашей современности весьма характерными и вполне выражающими присущий ей эклектизм.

Я останавливаюсь именно на этих трех, так как они больше, чем другие ярко выразили упадок живописных средств и чисто внешнее подражание Западу. Это «Якулов и ученики», «Ретроспективный Синезубов» и «Футуризмом по Японии Пальмова».

Правда, искусство Якулова исключительно театральное, и рассматривать его в плоскости станковой живописи очень трудно, но художник во всех своих работах апеллирует к станковости и всем ее принципам—и потому нам приходится писать о нем, как о живописце.

Если мы обратимся к самому декоративному французу—Матиссу, то мы и у него заметим изумительное знание и любовь к поверхности картины. Никогда краска у него не строится на одной яркости или звонкости. Несмотря на всю кажущуюся сырость, она организована и тесно связана со всей цветовой конструкцией полотна.

У Якулова цвет фигурирует, как краска (тюбиковые), а поверхность совершенно не участвует в живописи. Это—принцип чисто плакатный или декорационный. Форма у него растрепана с курьезными, совершенно необоснованными сечениями и сдвигами. Методы Пикассо и Делонэ, перенесенные им в театр, приобрели там чисто эстетический характер. Его портреты, пейзажи и композиции похожи скорее на яркие плакаты. Зато его макеты и костюмы обнаруживают большие знания театра и его принципов. В них видна не только подделка под французское ремесло, а подлинное, культурное искусство. Его ученики занимаются стилизацией под своего учителя.

Художник Синезубов самый типичный эклектик среди молодежи. Его искусство какое то сборное, безличное, растворившееся в подражании целому ряду французских мастеров. Что ни холст, то новый француз—начиная с Миллэ и кончая Пикассо. При чем подражание не французским методам, а внешним приемам. Конечно, подражать Сезанну, например, чрезвычайно трудно. Совершенно недостаточно помнить Щукинскую и Морозовскую галлереи и брошюрку Эмиля Бернара. Необходимы годы кропотливого, сознательного труда, а главное наличие чувства потенциального живописца. Словом, то, что Сезанн называл «чувством художника». Этого как раз в живописи Синезубова нет и никогда не было. График, эстет немецкой закваски, ретроспективист, только не живописец.

Третья выставка Пальмова.

Это художник, который «бурлюковщину» считает живописным принципом, а «эпатирование»—методом. Его полотна, подкрашенные провинциальным футуризмом, производят впечатле-

ние тех веселых «картин», которые обильно изготовлялись несколько лет тому назад членами «Обмоху».

Ни формы, ни цвета, ни тона, ни композиции—ничего решительно. Искусство из ничего. Впрочем, вся живопись Бурлюка была на этом построена, и неудивительно, что его последователь похож на своего мэтра.

Возможно, что в Японии его искусство могло показаться чем то необычайным, анархическим, но в Москве, видавшей и знающей слишком много — оно кажется просто «эпатированым». И «эпатированым», давно уже потерявшим свой живой смысл.

А. Нюренберг.

БЕГ НА МЕСТЕ

Нельзя сказать, чтобы Москва была щедра на художественные выставки. «Мир Искусства» 1921 года, выставка «Обмоху», выставка «5×5=25», выставка небольшой группы в Музее Изящных Искусств и, наконец, выставка «Нож» (Нового Общества Живописцев)—вот и все, что мы видим за последнее время в новой (после 17-го года) Москве.

Выставка «Нож» объединила группу молодых художников, по преимуществу иногородних, уже успевших привлечь к себе внимание несомненной искренностью своей работы и дарованиями некоторых участников ее.

В наше время нельзя обойтись без манифестов и программ. Маленький каталог выставки «Нож» предварен большим предисловием программного значения. Это предисловие по формулированным в нем мыслям весьма характерно для переживаемого нами момента, и на нем стоит остановиться, прежде чем перейти к оценке самой выставки. Мысли, высказанные в предисловии, являются отголоском той реакции против конструктивизма и левого производственного искусства, которая началась в некоторых кругах нашей молодежи, того равнения направо, которое просачивается повсюду.

Во всякой реакции имеются два момента: отрицания и утверждения. Что именно отрицается представителями «Ножа»? — В конструктивизме они видят «фетишизм машинизации», превращение человека в человека-автомата. Конструктивизм признается ими «делом не живописцев вроде Татлина и Родченко, а архитекторов, инженеров, стоящих на высоте современной техники и психики и имеющих реальную возможность создавать здания и города». Художники из «Ножа» не хотят «делать многозначительную мину ученых-изобретателей».

Нельзя не согласиться с тем, чтобы в начале, в основе «конструктивизма» действительно заложено было некое обожествление машинной культуры. В берлинском журнале «Вещь» есть ответ известного французского кубиста Ф. Леже на вопросы о том, как оценивает он положение современного состояния в 1917 году, когда он — художник — впервые остро почувствовал индустриальную вещь. «Я научился на войне понимать механическую красоту. Когда я снова вернулся к своей работе, я начал как ребенок копировать машины. Шесть месяцев я вел борьбу с машиной, и это было, верьте мне, глубокой и очень мучительной драмой. Я сталкивался с такой волей, с такой геометрической мощью, что я не мог изменить ни одной линии, не уничтожая этим всего качества. В эту эпоху выставки аэропланов, автомобилей или земледельческих машин делали меня больным. У меня появилось желание больше ничего не делать. Я стал простым зрителем жизни. Но прошел день, когда я подумал, что я — живописец, и бессмысленно хотел передать на плоской поверхности объемные формы. Я оставил вещи...»

В этом «чистосердечном» признании поведана история происхождения футуризма и конструктивизма, порожденных гипнозом зрения крепкой механической цивилизации. Ни для кого не секрет, что и появление «музыкальных инструментов» Пикассо в значительной степени обязано его восхищению аэропланами. Однако Пикассо, как человек западной культуры, человек меры, оставался в пределах живописи на плоскости. «Русские мальчики, для которых аксиома то, что на Западе лишь теорема» (выражаясь словами Достоевского) пошли дальше: с чисто русской прямолинейностью, они дошли до замены вещей

написанных — вещами настоящими, материальными. Вместо конструкций на полотне они занялись конструкциями вещественными (начиная от контр-рельефов Татлина и кончая произведениями ОБМОХУ). Правда, в идеологическом и психологическом смысле здесь уже было нечто иное. Не слепое навождение вещи как у Ф. Леже, а революционная воля к пересозданию вещей, к эстетизации производства, вместе с тем, к «орабочению» искусства (т. е. обнажению его вещества, фактуры, сырья, процесса работы и т. д.). Но, какова бы ни была идеология, фетишизм машинной вещи не изжит — это доказывается тем, что контр-рельеф и предметные конструкции наших художников из стекла, дерева, проволок и железа — самодовлеющи, беспредметны, а следовательно социологически бесценны, внеутилитарны. Это понятные «вещи в себе» — натюрморты, те же станковые произведения — только без рамы. Несмотря на революционный пафос устремлений и производственную идеологию, художники зашли в тупик того же эстетизма, против которого восстали... Из этого тупика только один путь — преодоление фетишизма вещи, и искусства архитектурно-инженерного в частности. Леже прав: «наличность индустриальной вещи не уничтожает наличности художественного творчества». И, кажется, даже наши производственники начинают уже осознавать это. На одном из заседаний ИНХУКА (Института Художественной Культуры) уже раздавались голоса, что искусство может и не раствориться в производстве...

Возвратимся однако к «Ножу». В первом своем положении, как мы видим, он не далек от истины, уже носящейся в воздухе. Но он совершенно не прав, когда видит в конструктивизме лишь «анархические разрушительные тенденции» и отрицает за ними «всякие созидательные, творческие силы». Это значит сделать шаг вперед и... два шага назад — выражаясь словами немецкой поговорки — выплеснуть из ванны вместе с водой и ребенка. Ведь сами же идеологи «Ножа» утверждают дальше свою долю к картине, «как к наиболее органической и синтетической форме живописи». А конструктивизм как раз и научил художников тому, чего так не хватало развинченному и признающему только «нутро» русскому искусству — чувству порядка, архитектурности композиции. Этого отнять у него нельзя. Как и вся русская революция, сделавшая русских людей в большей или меньшей степени организаторами, он заложил в душу художника организаторские порывы. И этого не надо затушевывать, от этого не надо отказываться: пригодится и впредь.

Отмежевавшись от конструктивизма, идеологи «Ножа» с еще большей легкостью расправляются с французским влиянием. Мы ненавидим — говорят они — вчерашних аристократов искусства — западников, этих просвещенных профессоров-эстетов, до сих пор смакующих ценности Щукинской Галлереи». Этот поход против «Щукинской Галлереи», т. е. французов, вовсе не столь неожидан вообще, но совсем неоправдан в данном случае. Более или менее понятно, когда фанатики «производственного искусства» открещиваются от своих учителей, потому что они открещиваются от станковой живописи вообще. Но художники из «Ножа» как раз ее, станковую живопись, только и признают и призывают. Где же, как не в Щукинской Галлерее, научатся они любви к живописной поверхности, знанию формы и цвета? — Пусть французское искусство по преимуществу формальное мастерство, но разве не от него расходятся во все стороны живые пути, разве не оно обратило наши взоры в свое время к древне-русской живописи? — Пусть внушения французов иногда слишком назойливо властны (напр., в живописи Канчаловского, Фалька, Рождественского), но разве это опровергает — здоровую стихию французской живописи вообще? Так снова сделав шаг вперед, мы готовы сделать два шага назад. Впрочем, на деле «Нож» вовсе не режет нити, связывающей его с Щукинской Галлереей — мы учиним ориентацию этой группы на одного из щукинских мастеров (правда второй величины).

Но каковы же положительные устремления наших художников? — Они отнюдь не желают итти по самой проторенной дороге — по дороге возврата к старому искусству. «Найти новую форму живописи, соответствующую темпу совре-

менности, современной психике». И в то же время—«исходить из чувства», «из содержания» и «тем самым освободиться от власти формы, незаметно вовлекающей в область узкого профессионализма и отрывающей от современности и жизни». Итак, новая живопись должна быть во-первых, современной и, во-вторых, реалистической, предметной. Эту тягу к своего рода неореализму, к здоровой образности, к эмоциональной насыщенности можно было бы понять и оправдать, как вполне естественную реакцию против той догматической отвлеченности, которая завела в тупик русскую живопись. Такова старая диалектика истории искусства. Всегда и везде искусство, переживающее кризис, зашедшее в тупик, искало спасения в обращении к природе, к натуре, к чувству, мечтая—подобно Антею — обрести силу в этом причастии «земле».

Но обратившись к экспонатам наших художников, мы увидим, что — увы — легче писать программы и утверждать свою долю на бумаге, чем осуществлять ее на холсте. Произведения художников из «Ножа» в общем и целом отмечены двумя чертами. Во-первых — несомненным воздействием старых мастеров, властью музейных воспоминаний. Стремясь к возрождению станковой живописи, к «картине», они созерцают природу сквозь призму старых мастеров пейзажа — итальянцев, голландцев и барбизонцев. Таковы Ташкентские пейзажи Нюренберга, Глускина (у которого надо отметить хорошую звучность зелени), Перуцкого и др. Вторая черта, наложившая свою печать на живопись «Ножа»—сатирическая тенденция, гротескность, довольно явно навеянная Анри Руссо—таможником... из «Щукинской Галлереи». Таковы особенно произведения С. Адливанкина—«Портрет моих родителей» и «Перед отъездом на фронт», Перуцкого «Законные супруги», Ряжского «Портрет Предфабзавкома с женой». Нарочитая неуклюжесть, торжественная поза, мутная уплотненно-гладкая манера письма — все это от гениального французского самоучки Руссо.

В произведениях художников «Ножа» перед нами встает та самая, почти граничащая с литературностью, сюжетность и изобразительность, которую столь презирают современные художники, увлеченные формальными и техническими проблемами. Наши художники возрождают бытовую живопись, и в этом смысле их жест полон своеобразного гражданского мужества. Но этот новый быт они воспринимают в нем лишь одни смешные, грубые, корявые, тяжеловесные грани — все то, что мещанственно; они изображают его не созвучно с «темпом современности», а в духе лубка или подноса. Одна из картинок Перуцкого названа «Место, которого не коснулось революция» — это название как бы символизирует всю выставку. Да, гроза революции словно пронеслась над нею, не коснувшись ее. В глазах художников из «Ножа» все осталось по старому, те же рожи, те же гримасы быта. Глубоким пессимизмом, ироническим смешком веет от их холстов.

Но когда нам говорят, что это и есть «невиданное возрождение в русской живописи» (см. предисловие к каталогу), мы протестуем против этого возврата к старым мастерам — бытовикам Голландии, против этого нео-передвижничества, против этого сатирического анектизма. Ибо «темп современности» и «современная техника» не могут примириться с этим. Это не значит, что нам нужна романтика и героизация во что бы то ни стало, это не значит, что надо создавать декоративно-геркулесовских пролетариев и красноармейцев. Нет, пусть художники будут искренни и свободны. Но мы вправе сказать им: «мы слишком многое пережили, перестрадали, переискали и перебродили, чтобы поворачивать вспять к лубочному сатиризму». Это опять шаг вперед и два шага назад. А жаль, художники «Ножа» — искренние и хорошие работники искусства.

Я. Т.

МУЗЫКА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА.

Возродилось Русское Музыкальное Общество во главе с А. К. Глазуновым. Общество предполагает развить энергичную деятельность в устройстве симфонических и камерных концертов, поддержке музыкальных школ и издательской дея-

тельности (нотопечатанье и выпуск книг по музыке).

*

С возвращением Э. А. Купера из заграницы возобновилась концертная деятельность Петербургской Филармонии. Э. Купер привез с собою из Германии нотные материалы целого ряда новинок немецкой симфонической музыки, в том числе неслыханных еще в Петербурге симфоний Малера оркестрово-хоровых композиций Регера, Штрауса.

Первый концерт Филармонии состоялся 29 ноября с программой из произведений Вагнера и Малера (пятая симфония).

*

За пять лет (с 1918—1922 года) академическим театром оперы, как явствует из юбилейного номера еженедельника Петроградских Государственных академических театров, поставлено 53 оперы русских и иностранных, из них 15 заново в полном смысле этого слова. К числу последних относятся: «Кащей Бессмертный», «Золотой Петушок», «Царская Невеста», «Пиковая дама», «Елка», «Вражья сила», «Соловей», «Королева Мая», «Луиза», «Фауст», «Ромео и Джульета», «Риголетто», «Миньон», «Царь Плотник», «Корневильские колокола» и «Цыганский барон».

В Государственном балете за тот же пятилетний период (1918—1922 г.) поставлены совершенно новые балеты «Петрушка», «Андалузиана», «Жар-Птица», «Роман бутона розы», «Шубертиана», «Саломея» и «Сольвейг».

*

А. Л. Волынский выпускает отдельной книгой сборник своих статей о балете под заглавием «Петербургский балет».

*

Петербургская Филармония, возглавляемая Э. А. Купером, за год своего существования дала 100 симфонических концертов, 17 хоровых и 34 камерных. Большинством концертов дирижировал Э. А. Купер. Кроме него в качестве дирижеров выступали А. К. Глазунов, С. М. Ляпунов, М. Е. Климов, Н. А. Малько, М. А. Бихер, А. В. Павлов-Арбенин. Собственными произведениями дирижировали Г. Л. Блик, А. Н. Канкарович, И. С. Миклашевский и В. В. Щербачев. Четырьмя хоровыми концертами дирижировал приехавший из Москвы Г. Чесноков.

*

На текущий сезон академический театр оперы и балета обещает ряд новинок в том числе восхитительный «Испанский эпизод» Мориса Равеля и «Монну-Лизу» Мака Шиллинга. Последняя опера включена в репертуар по рекомендации А. К. Глазунова.

*

Издательство Гос. Ак. Театров выпустило новую книгу «Величие Мироздания», «Танец-Симфония» Федора Лопухова с автосилуэтами Павла Гончарова. Музыкальной основой «Танц-Симфонии» послужила идиллистическая четвертая симфония Бетховена. Ф. Лопухов разработал план постановки хореографической картины на музыку Чайковского «Итальянское каприччио». Новая хореографическая картина будет поставлена на б. Мариинской сцене в ближайшее время в один вечер с «Жар-Птицей» Стравинского и его же «Петрушкой».

*

Библиотека Гос. Ак. Театров заготовила полный комплект нотного материала Прокофьевского «Игрока», в виду предстоящей постановки этого произведения на б. Мариинской сцене.

*

В Малом оперном (б. Михайловском) театре в текущем сезоне предполагается ряд крайне интересных в историческом отношении оперных постановок.

В эту группу новинок входят: «Похищение из Серала» Моцарта и др..

*

Н. Н. Евреинов, выехавший недавно на некоторое время заграницу, получил от дирекции Гос. Акад. Театров поручение собрать необходимый иконографический материал для этих

постановок. Ближайшей постановкой театра будет «осенняя сказочка» Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный».

*

Петербургская Филармония выпустила сборник статей И. И. Лапшина о Римском-Корсакове, а также небольшое исследование д-ра И. И. Крижановского о физиологических основаниях фортепианной техники.

*

Петербургская Консерватория подверглась реформе, изменившей ее структуру. По новому плану деятельности Консерватория расслаивается на три отдела: подготовительную школу, среднее музыкальное учебное заведение (техникум), имеющее своей целью подготовку деятелей в области музыкального просвещения, и на высшую школу, академию для учеников особо одаренных. Новый Устав вводится в действие в текущем учебном году.

*

В репертуар Мариинского Театра включен одноактный балет Ф. Лопухова «Ночь на Лысой горе» по симфонической картине Мусоргского.

*

В Музей Филармонии (б. библиотека придворного оркестра) поступили до сих пор считавшиеся потерянными рукописи А. Бородина, в том числе оригинальная партитура первой его симфонии и эскиз фортепианного скерцо. Рукописи эти хранились у А. П. Дианина, ученика и ближайшего друга Бородина, а после его смерти были почти что брошены на произвол судьбы и свалены вместе с письмами композитора в подвал дома, где жил А. П. Дианин.

*

В текущем году исполнилось трехлетие существования основанного по инициативе Е. М. Браудо факультета (ныне разряда) истории музыки Российского Института Истории Искусств. Факультет этот первый исследовательский институт по истории музыки в России. За время его существования здесь был прочитан ряд специальных и общих курсов по истории и теории музыки. Текущей осенью состоялся первый выпуск студентов. Факультет истории музыки окончили В. Финаит, Р. Грубер и С. Гинзбург, ныне оставленные при Институте для подготовки к ученой деятельности. Первым деканом факультета состоял С. К. Бунич, ныне деканом состоит Б. В. Асафьев.

*

При Госуд. Акад. Театре оперы и балета образовалась особая комиссия для осуществления постановок Вагнеровских опер. В состав комиссии входят Б. Асафьев, Э. Купер, А. Бенуа и А. Глазунов. В текущем сезоне предполагается возобновить «Кольцо Нибелунга» и «Тристана и Изольду».

*

Петербургское Отделение Гос. Изд. выпустило в свет первый том большой всеобщей Истории Музыки Е. М. Браудо, охватывающей историю музыкального искусства до начала XVII ст. Книга отпечатана очень тщательно с большим количеством таблиц, литературными указателями и т. д.

*

Тем же издательством выпущен и русский перевод трактата о музыке Плутарха в виде первого выпуска, издаваемой под редакцией Е. М. Браудо, библиотеки «Мыслители о музыке».

*

Издательство «Мысль» приступило к выпуску серии монографий по русской музыке под редакцией А. Н. Римского-Корсакова. Намечено около десяти книг. Пока вышли две монографии И. Глебов «Чайковский» и Е. М. Браудо «А. П. Бородин».

*

То же издательство намерено выпускать периодически и сборники по музыке. Первый сборник, выходящий в конце ноября, содержит статьи А. Н. Римского-Корсакова, И. Глебова, Е. М. Браудо, И. И. Лапшина и др.

*

Петербургская Филармония выпустила сборник статей И. И. Лапшина о Римском-Корсакове, а также небольшое исследование д-ра И. И. Крижановского о физиологических основаниях фортепианной техники.

*

В Мариинском театре возобновляется «Электра» Штрауса. Заглавную партию будет исполнять А. Кобзарева.

Б-о

БАЛЕТ

МОСКОВСКИЕ НОВАТОРЫ ТАНЦА

Шатанье по бездорожью, по тропам и межам, под истерические возгласы о кризисе разрешились для театра выходом на широкую дорогу. Кризис был не кажущимся, он действительно существовал, как естественное явление критической эпохи.

В этом поступательном развитии театральной культуры хореография отстала и все еще мечется в поисках своего пути. Среди растерянных в течении XIX века ценностей умерло и то, что было основой хореографии — культура движения. Движение человеческого тела перестало быть материалом искусства; театр и хореография выросли из него, фальсифицируются привнесением чужеродных элементов, застилающих подлинную их сущность.

В XVIII в. хореография достигла последней высоты в творчестве Noverre'a и после этого замерла. Поступательное движение прекратилось. За этой последней высотой — медленный спад творческих сил. После Новерра и XIX век дал громадных мастеров танца, но в их искусстве — покой и завершенность обретения без признаков новых стремлений. Классический балет органически связан со своей эпохой. Выработанные и закрепленные им формы органически выросли из ощущения движения той среды, в которой он родился и развился. Придворный реверанс, весь строй движений придворного этикета определили ритмическую канву и рисунок классического балета. В нем нашло высшее выражение, движение современного Новерру человека, так тонко чувствовавшего изящество грациозного изгиба и нежную, округленную плавность. Но это грациозное изящество милых пустяков мастера балета сумели возвести до высоты большого монументального искусства, такого мощного, что сквозь все бури XIX века оно дошло до наших дней, правда, сильно поблекшее и обесцвеченное, но таящее до сих пор в себе силы. Для нас классический балет—анахронизм, но анахронизм, влекущий к себе и завораживающий высотой своего мастерства. Но час свержения кумиров все же пришел. Поход против классического балета был объявлен во имя естественности движения и природной красоты человеческого тела. В классике не нашли ничего кроме условности pointe'ов, танцовщика захотели вернуть к земле и вдохнуть в него яд эмоций. Так родился дунканизм и новаторские течения в русском балете.

Не создав большого искусства, эти течения ускорили лишь разложение классики. Вместе с ней умерла подлинно живая для нас ценность — к у л ь т у р а т е л а, воспитание его, как материала для танца. Строгая законченность, расчет, построенный на углубленном знании, сменяется произволом индивидуальных хотений. Дункан, ратуя за естественность движения против устарелой лжи классики, сама оказалась вне современности. Не чувствуя ритмической основы современной жизни, не ощущая физиологически движения современного человека, Дункан создала нечто безжизненное на идеологических предпосылках беспочвенного эстетизма. Таковы движения в танце греков, — говорила Дункан и, беря рисунок движения с античных ваз, разбивала изломом модернизма их завершенную простоту.

Ошибка тут не в трактовке, а в самом существе подхода к движению. В смене исторических эпох и культур человек эволюционирует не только духовно, но изменяется во всей своей физико-психической структуре. Все окружающие его формы, динамика развертывающейся вокруг него жизни, трудовые навыки и навыки повседневного бытия создают в каждую эпоху с в о и т е м п ы, с в о й р и с у н о к, свою своеобразную ритмическую и эмоциональную структуру движения. Движение грека и созданный им танец,

как бы ни был он естествен, для нас так же неощутим, как и движения аристократии XVIII в. Мы знаем их в историческом аспекте понимания эпохи, но не живого, действенного сопереживания.

Культура сценического движения оказалась лживой, сохранив на протяжении всего XIX в. классический балет и не умея создать своего хореографического стиля. Толпа оказалась более чуткой. Каждая пережитая эпоха запечатлела в так называемых салонных и народных танцах свой лик. Искусственная грация менуэта, бешеная карманьола восставшего народа, полька веселой Реставрации, романтический вальс торжествующей буржуазии, изысканный излом танго и ту-степы разлагающейся культуры и обостренный синкопизм фокстроттов — вехи исторической жизни Европы. Это несоответствие сценического движения динамике, данной в жизненном опыте современного человека, понято теперь балетмейстерами. С явлением Голейзовского и Лукина в хореографии выявляется эволюционное начало в культуре движения. Оба они в выработке новых подходов пластического оформления тела, трактовке рисунка и ритмической структуры движения ищут стилистические основы современного танца.

Голейзовский начал свою работу давно. Воспитанный на классическом балете он вместе с ним шел по пути изживания его форм и рождения новых подходов к танцу в пластике и эмоциональности. Все искания последних двух десятилетий отразились в его творчестве. Он взял все, что можно было, из каждого из них и с умелостью талантливого интерпретатора он соединил все разнородные элементы. На этой основе накопленного формального опыта всех течений он строит свой танец, индивидуализируя его привнесением акробатизма, обострив рисунок и насытив эротизмом все движения. Лишь в этом обострении рисунка акробатическими движениями и в эротизме, доходящем временами до тривиальной непристойности, нашел Голейзовский язык для воплощения динамики современной жизни. По существу он эклектик, вобравший весь накопленный опыт и оперирующий данными ему формами, лишь переработывая их с присущей ему остротой сценической подготовки. Опыт последних дней не прошел мимо Голейзовского. Театральные работы сказались и на его творчестве.

Истекшим летом он показал свои последние работы: «Tombeau de Colombine», «Трагедия масок», «Соломея» и «Фавн». В них оказалась вся неустойчивость эстетических принципов Голейзовского. «Tombeau de Colombine» и «Трагедия масок» — обычное на сцене хаотическое смешение двух различных искусств: танца и пантомимы, или вернее пантомимы, через край насыщенной драматическим переживанием, в которую вкраплены отдельные танцовальные пассажи. Вместе с этим Голейзовский показал и две другие постановки над которыми он работал одновременно с первыми двумя. В Саломее и особенно в Фавне дан опыт закономерной организации сценического пространства и распланирования движения. Привычное расположение движения по плоскости пола или бутафорских, чисто-декоративных площадок — оставлено; танец развивается по вертикали, вырабатывая в этом новые формы движения. Правда, это было только опытом, далеко не удавшимся, но уже один уход от тривиальных форм, искание новизны в распланировании танца, если только не каприз, не «левизна во что бы то ни стало» в угоду моменту, — явление отрадное. Голейзовский продолжает работу в этом направлении, и будущие постановки покажут, куда приведут они его творческий путь.

В смысле же основной задачи балетмейстера, ищущего нового танца адэкватного современности — здесь обнаруживается беспомощность Голейзовского найти сценическое воплощение динамики жизни. Источником, из которого Голейзовский черпает движение, является не то подлинное, в повседневном опыте данное нам ощущение движения, а накопленный балетный опыт — плод творческих устремлений различных эпох. Современность танца тут кажущаяся. Работа Голейзовского вне жизни. Вырабатываемые им новые формы лишь плод чисто мозговой работы, обостренной выдумки, а не интуитивного проникновения в самую глубину мироощущения. Благодаря этому, все искусство Голейзовского повисает в пустоте беспочвенного эстетизма.

Тот же грех эстетизма и на Лукине. Но если на фоне хореографических сумерек эти два балетмейстера — явление одного порядка, то исходные точки их творчества совершенно различны. Голейзовский идет от накопленного опыта классики, пластики и акробатизма; Лукин же весь вышел из музыки. Современная музыка предопределила его, как балетмейстера. Скрябин, Дебюсси — авторы тех музыкальных пьес, которые Лукин берет для танца. Изломанность ритмического построения, сложность композиции, необычные ходы естественно вызвали необходимость новых движений; опыт классики и пластики был слишком беден для этого. Глубоко проникнув в новизну этих звучаний и музыкальных построений Лукин устремился к нахождению созвучного им рисунка движений. Его трактовка музыкальных пьес исходит не из переживаний, вызываемых ими, не настроения индивидуального восприятия, а заходит дальше и глубже—в самое существо музыкальной формы.

В танцах Лукина те же элементы классики, пластики и акробатики, но они потеряли у него свое самодовлеющее значение, будучи только материалом, из которого строится движение. В Лукине нет соединения разнородных элементов, напластывания слоев различных культур; все, что он брал, подвергалось коренной органической переработке и в результате создано нечто самобытное, в котором лишь анализ раскрывает составные части. Благодаря воспитанию на строгом знании и непрерывно развивающемся искусстве - музыке, в Лукине нет метания по всем путям. Музыкальная культура дала ему основу для правильного и цельного подхода к танцу. Для Лукина тело — это материал, из которого создается танец, как звук — материал музыки. Тело — начало всего. Не переживание, не настроение, не изображение их в танце на почве плоского либретто, литературной сюжетности — нужны Лукину в танце, а тело, только оно и заложенная в нем воля к движению. Динамикой чистого звучания движения соединяет Лукин танец с музыкой.

В этом воспитании на музыке сила Лукина, но в то же время и слабость. В стремлении создать танец современности не к музыке космической жизни раскрыт был его слух, а лишь к отражению ее в творчестве Скрябина, Дебюсси и Прокофьева. В них, несмотря на всю их ценность, все же ложь лишь изживаемой еще эпохи эстетической оторванности искусственности восприятия.

Исходя из совершенно различных основ, развиваясь по различным путям, Голейзовский и Лукин встретились там, где творчество их застыло в мертвенной бесплодности.

Культура движения современного человечества исходит из совершенно других источников. Не из высот музыкального искусства и не из формального опыта классики и пластики рождается новая хореография, а от голого физиологического ощущения динамического бытия нашего века, от тех форм, которые рождены осложненной его цивилизацией.

В этом отношении знаменательно появление Парнаха. Парнах весь пронизан чисто физиологическим ощущением современной жизни. В его движениях моментальность и резкость толчков, динамическая напряженность, четкость и цепкость трудовых процессов, учащенное биение и перебой моторов, стремительность движения рычагов...

Как Лукин исходит в своей трактовке танца от Скрябина, так Парнах поет от «джаз-банда», подсказавшего ему и ритмическую структуру, и самое ощущение, и рисунок движения. То, что показывал Парнах, ярко и убедительно, но далеко еще от какого либо мастерства. В сущности танец далеко еще не создан, а намечены только подходы, даны отдельные движения, по которым можно судить о пути развития танца.

Евгений Кан

ДРЕВНЕ-РУССКОЕ ИСКУССТВО

РЕСТАВРАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Первые годы Революции ознаменовались многими замечательными открытиями в области исследования древне-русской живописи. Устранены были все преграды, поставленные церков-

никами на пути пытливых ученых, дерзавших «святотатственно» заглянуть за пределы традиционных легенд, окутавших старинные иконы, и изучать их безотносительно к «святости» и «божественности».

С неустанной энергией группа исследователей, объединенных Главмузеем, направляла свою работу на раскрытие тех проблем и загадок древней живописи, которые при прежних, старорежимных, условиях казались совершенно неразрешимыми. Возможность удаления металлических окладов и снятия скрывавших изначальное письмо слоев грязи и позднейших записей имела первостепенное научное значение. Поиски в первую очередь были направлены на ознакомление с наиболее древними памятниками и особенно теми, которые связаны были с определенными именами мастеров и датировались более или менее точно. Таким путем явилась надежда на возможность, установив основные вехи, обвести более резкими контурами еще весьма расплывчатые деления старинной русской живописи по периодам и художественным направлениям [1].

С этой целью, помимо раскрытия живописных произведений в Москве и других наиболее крупных исторических центрах древней Руси, было предпринято несколько научных экспедиций по обследованию целых культурных районов, увенчавшихся обильными ценными находками и поведших к важным научным обобщениям.

Следует также отметить, что реставрация живописи посредством удаления позднейших записей и других наслоений в подавляющем большинстве случаев сопровождалась укреплением икон, разрушавшихся от времени и дурного влияния наросших на них пластов; кропотливое послойное удаление записей требует обязательного предварительного оздоровления всех частей иконы — доски, грунта, красочного слоя, и таким образом научные и художественные розыски тесно сплетаются с непосредственными ремонтами и являются в одинаковой степени необходимыми для ограждения древних памятников от разрушения и для приостановления гибельных процессов разложения.

Практикуемые при этом приемы отличаются величайшей тщательностью и осторожностью и основаны на глубочайшем знании мастера всех свойств обрабатываемого объекта, сопровожденным безошибочной точностью рук, позволяющей снимать с записанных икон каждый тончайший слой по-отдельности [1].

Достигнутые результаты были в ряде интереснейших образцов продемонстрированы на выставке 1920 г. (в б. Строгановском Училище), представившей живописное мастерство до XVI в. в его высших достижениях.

Центром выставки была прославленная «Владимирская Божья Матерь», по удалении многочисленных записей представшая замечательным памятником Византийской работы XI века, высочайшего художественного мастерства и совершенно исключительной одухотворенной прелести лика «Богоматери» [2]; весьма интересной была возможность сличения древнего оригинала с позднейшими копиями XIV и XV веков, глубоко отличным подходом к разрашению проблемы изображения человека, уже связанными условными приемами трактовки живописных образов и скованными традиционными способами выражения. Относительный реализм Византийского образа сменился в Русских парафразах сильно-стилизованными, но красивыми по-своему вариантами.

Помещавшееся рядом изображение того же сюжета «Умиления» на иконе «Донской Божьей Матери» из Благовещенского Собора, несмотря на позднюю датировку концом XIV века, колористически роднилось в большей степени с Византийским прообразом, нежели с почти одновременными Русскими работами — недаром икона эта приписывается мастеру Феофану Гречину, работавшему на Руси приблизительно с 1378 по 1409 годы [3].

---

[1] И. Грабарь: «Раскрытие памятников древней живописи». «Художественная Жизнь» № 1, 1919 г.

[1] И. Грабарь: «Вопросы реставрации». «Художественная Жизнь» № 3, 1920 г.

[2] Подробное исследование было произведено А. И. Анисимовым, см. статью Г. Ж. «Два доклада А. И. Анисимова» в журнале «Среди Коллекционеров» № 9, 1922 г.

[3] И. Грабарь: «Феофан Грек» — «Казанский Музейный Вестник» № 1, 1922 г.

Другие, еще более несомненные работы Феофана были представлены частями замечательного Деисусного чина из того же Благовещенского Собора — высокие, несколько строгие фигуры со смуглыми ликами, с характерной красной обводкой носа, с узкими длинными руками, выдержанные в сочных контрастных тонах, полные сдержанного пафоса. Но рука иного мастера сказалась в отдельных досках чина — с Феофаном работали его ученики «Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев» — и может быть принадлежит именно Рублеву—мягкий, женственный, ласково улыбающийся образ Архангела Гавриила.

Лучшее из произведений Рублева, высшее достижение древне-русского искусства живописи — икона «Троицы» — также украшало выставку. Было действительно великим праздником видеть вблизи этот изумительный памятник, в 1919 году освобожденный от последних остатков записей; необыкновенная гармония как в ритмических соотношениях фигур, так и во всей композиции, поразительная красота красок — непревзойденного голубца, нежность и мягкость ликов и тихая сосредоточенность, воплощенная в образе трех ангелов, сидящих у стола, выделяет это произведение скромного монаха, о жизни которого мы так мало знаем, из всего известного до сих пор наследия русской художественной старины, и равняет его с величайшими созданиями западного искусства.

На выставке были также представлены другие произведения, связанные с именем Рублева: праздничный чин Благовещенского собора, Страшный Суд и др. Большую близость к его манере проявили, к сожалению, лишь фрагментарно сохранившиеся большие поясные иконы Деисусного чина, случайно обнаруженные в полуразрушенном состоянии в сарае при Звенигородском соборе «на Городке».

Эпоха XVI века была отмечена сложной композицией Апокалипсиса из Московского Успенского Собора, относимой к мастеру Дионисию,—замечательной нежными красивыми тонами, фантастикой изображенного и аристократическим изяществом фигур.

Все эти памятники, так же, как и другие, фигурировавшие на выставке, помимо чисто-художественной ценности, выявившейся по раскрытию их от наслоений времени, доставили ценнейший новый научный материал, поколебавший многие прежние выводы и определения.

Замечательным в этом отношении явилось раскрытие стенописей в Новгородской церкви Спаса Преображения на Торговой Стороне — неоспоримо принадлежащих руке Феофана; из под густых слоев побелки и штукатурки выступали величавые образы пророков и святителей, написанные в смелой фресковой манере, крупными решительными мазками. Историко-художественный анализ позволил сблизить эти фрески с росписью церквей Федора Стратилата и Успения на Волотовом Поле и с большой степенью вероятности объединить их общим авторством. К сожалению до сих пор не удалось приступить к завершению следующего звена этой научно-исследовательской цепи: раскрыть иконостас Волотовской церкви [1].

Надо также упомянуть о расчистке замечательных фресок Дмитровского Собора во Владимире, относящихся к XII веку, эпохе величия Владимиро-Суздальского княжества; неразрывными нитями связаны эти образы святителей и ангелов с эллинистическими традициями, сохраненными Византией и распространенными по всем ее культурным провинциям. Для исследования путей дальнейшего развития древне-русской живописи особо-важным значением обладают эти создания иноземного стиля, послужившие образцами для позднейших произведений русских мастеров, привнесших в свои творения национально-бытовые черты, сложившие «древне-русское искусство».

Изменившиеся условия работ отняли при новой экономической политике возможность продолжать изыскания в прежнем широком масштабе, и большое количество поставленных задач осталось неразрешенным. За последнее время работа была направлена преимущественно на реставрацию памятников живописи Московского

[1] И. Грабарь: «Феофан Грек». Казань 1922 г. Г. Ж. «Две лекции А. И. Анисимова» — «Среди коллекционеров» № 9, 1922 г. Жидков. «Новгородская реставрационная экспедиция». «Среди Коллекционеров» № 4, 1922 г.

Кремля, среди которых надо отметить такие произведения, как «Предста Царица» и «Благовещение Устюжское» из Успенского Собора; последнее, изображающее две фигуры в рост на ровном фоне, без каких-либо аксессуаров, производит потрясающее впечатление своим лаконизмом; фигура Архангела, повернувшегося с поднятой рукой к Марии, невольно напоминает лучшие италианские образы.

Ослабление реставрационной деятельности тем более печально, что огромное количество перворазрядных памятников живописи нуждается в немедленной помощи, достаточно указать на Новгородские церкви, где ценнейшие фрески XI—XIV веков погибают, отпадая вследствие сырости целыми кусками, или разъедаются внедряющейся в них плесенью; таково же положение в Старой Ладоге (фрески XII века), Пскове, Кириллове, Владимире и многих других местах. Тяжесть утраты этих памятников старины усугубляется тем, что большинство их исчезает, будучи не только необследованными, но даже оставаясь абсолютно неведомыми, скрытыми позднейшими закрасками.

С 1922 года область открытий неожиданным образом направилась в другую сторону. К весне было предпринято изъятие церковных ценностей в пользу голодающих, и в связи с этим были удалены бесчисленные оклады и ризы, металлической броней подавлявшие всю красоту живописных икон. Почти поголовно дурное состояние открытых памятников потребовало исправления и починки, и верующие во многих случаях поторопились привести живописное убранство своих церквей в благоприличный вид. Не обошлось при этом конечно и без промахов, т. к. невежественные «реставраторы», в погоне за дешевым эффектом, не стеснялись применять новое закрашивание потемневших мест, яркое перезолочение фонов и нимбов и т. п. Главмузеем был установлен надзор за работами, особенно широко проведенный в Москве, и сложившиеся бытовые явления повели к целому ряду интереснейших результатов.

Благодаря требованию Главмузея о введении обновительных работ на научных основах, общинами приступлено было к правильной реставрации хранящихся в храмах произведений живописи, работы эти обнаружили немало памятников живописи XVI века и огромное количество хороших произведений XVII в., главным образом второй половины его. Наша наука о старинной русской живописи может быть слишком еще молода, чтобы охватить в равной степени все эпохи. Еще в очень малой мере занималась памятниками конца XVII и начала XVIII веков, отчасти по той простой причине, что памятники эти еще мало вошли в область музейного собирательства, продолжая служить своему церковному назначению. Между тем последние работы в церквах обнаружили высокие художественные достоинства этих произведений последнего периода старинной русской иконописи, уже зараженных иноземными фряжскими влияниями. Сложившаяся под воздействием шедших с Византийского юго-востока художественных течений, русское иконописное искусство, после семивекового существования не устояло перед усиленным натиском западной культуры XVIII в. и после короткой борьбы должно было уступить новизне.

Вновь открытые во многих московских церквах иконы дали богатый материал для изучения этой эпохи; встречены произведения царских изографов и, что особенно ценно, многие вещи оказались подписными: найдены имена Уланова и Кользмина (у Вознесенья у Серпуховской), Билиндина, Соломонова, Хобора, Костромирина (у Адриана и Наталии), Квашнина (у Воскресенья в Барашах) и др.

Значительно выиграло с этими расчистками впечатление от внутреннего декоративного убранства церквей, преимущественно в тех случаях, когда живопись оказывалась одновременной с отделкой иконостасов, приобретших в концу XVII века особенно пышные формы.

Весь этот новый материал еще ждет своей систематизации и научной обработки.

Старинная русская живопись, сохранившаяся почти исключительно в произведениях церковного искусства, является наряду с памятниками архитектуры величайшей исторической национальной ценностью, и на сохранение ее от исчезновения должны быть направлены особенно настойчивые усилия государства и общества.

И. Левинсон

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

ВСЕРОССИЙСКАЯ ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК (МОСКВА)

Организация выставки и работы по ее осуществлению ведутся Художественным Советом выставки под председательством О. Д. Каменевой и при ближайшем участии Наркома Просвещения А. В. Луначарского, Представителей от ВСНХ, Росс. Академии Художественных Наук, Наркомфина, Госиздата, представителей от Всероссийской Сельско-Хозяйственной Выставки, Московск. Совета РК и КД, представителей заводов и фабрик, художественно-промышленных артелей и союзов, а также при участии отдельных художников по прикладному искусству.

Практическую работу ведет Комитет Выставки в составе: А. И. Кондратьева, И. В. Аверинцева, Н. Д. Бартрама, А. И. Михайлова и В. И. Язвицкого.

При Комитете Выставки организованы и действуют: а) Комиссия по приему и хранению экспонатов и в) Секция Художественно-Промышленной пропаганды.

Так как задачей Выставки является учет существующих в настоящее время производств индустриальной и кустарной художественной промышленности, то из приостановленных производств будет допускаться только небольшое количество экспонатов в целях учебно-показательных и научно-исследовательских, а именно: работы фабрик, заводов и кустарей прежнего производства, а также экспонаты художественных мастерских, музеев, опытных лабораторий, художественных студий и т. п.

Все экспонаты будут оцениваться независимо от художественных направлений, руководствуясь следующим. Обращается внимание на: 1) художественную форму вещи и согласование ее с материалом; 2) оригинальность формы и техники ее выполнения; 3) творческие особенности мастера, особые условия производства и местности.

Открытие Выставки назначено не позднее марта 1923 года.

Секцией Худож. Промышленной пропаганды (Н. Д. Бартрам, Я. А. Тугендхольд, Д. Д. Иванов и др.) разработан план цикла лекций, имеющих состояться при Выставке по следующей программе:

I. Экономика

1) Значение художественной промышленности в народном хозяйстве России. Главные районы художественн. промышленности, ее развитие до войны и после войны, и роль ее на внутреннем и внешнем рынке, а также культурное значение художественн. промышленности экспорта.

2) Индустриализация производства и рынка.

II. Пути развития крупной художественной промышленности

1) Искусство в массовом техническом производстве.

2) Механизация художественного мастерства.

III. Кустарная промышленность и народное творчество

1) Индивидуальное и коллективное творчество и их взаимоотношения.

2) Народное творчество и его связь с бытом и историей России.

3) Проблемы художественного творчества в кустарной промышленности.

IV. Вопросы формы

1) Искания современных художников и их значение для художественной промышленности.

2) Материал, форма и техника художественной промышленности.

V. Отдельные виды художественной промышленности в их прошлом и возможных перспективах

Мебельное дело. Ковровое дело. Музыкальные инструменты. Ткачества, вышивки, кружева. Фарфор. Игрушки. Керамика. Современная одежда. Искусство книги. Плакат на Западе и в России. Искусство улиц (к вопросу об убранстве городов).

VI. Искусство и быт

Убранство жилищ и рабочих домов.

VII. Художественное производственное воспитание масс

1) Постановка его в профессиональных и трудовых школах. 2) Значение художественных промышленных музеев. 3) Роль художников в кустарном деле. 4) Роль художников в индустриальном деле. 5) Художественная промышленность и ученичество.

РУССКОЕ ИСКУССТВО ЗАГРАНИЦЕЙ

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В БЕРЛИНЕ.

Знакомство Запада с русским искусством началось прежде всего с литературы; затем на Запад проникли: русская музыка опера и балет, и только сравнительно незадолго до войны Париж и Берлин познакомились с нашей живописью в целом, благодаря ретроспективным выставкам, которые показали, что новое русское искусство не исчерпывается европейски популярным Репиным и Сомовым. Война, а затем революция, порвала эти слабые связи, изолировала Россию, окружила ее духовной блокадой. Правда, наши эмигрантские критики и художники не раз фигурировали в течение этих лет за рубежом. Но конечно ни показная пестрая роскошь «Жар Птицы», ни обличительные писания Бориса Григорьева, ни живописные выступления парижской группы «Мир Искусства» (Яковлева и Шухаева), не могли дать представления о подлинном состоянии русского изобразительного искусства. В этом смысле небольшая группа русских молодых художников, проживающих в Париже, была принципиально права, когда выпустила в прошлом году «протест» на французском языке, заявлявший, что русское искусство и «Мир Искусства» уже не покрывают друг друга...

Теперь в стене этой духовной блокады, которой Запад окружил Советскую Россию, пробито окно. Тараном явилась русская художественная выставка в Берлинской Галлерее Ван-Димена, открытая сначала на месяц, а ныне — по предложению немцев — продленная и уже приглашенная в Париж и в Америку. На этот раз немецкая публика впервые увидела не зарубежное искусство, противопоставлявшее себя тому «варварству, которое творится в России», но искусство этой самой загадочной России, — шестьсот экспонатов Москвы и Петербурга, целый художественный итог эпохи войны и революции!

Прежде всего Европа удивилась. «Собрать шестьсот произведений, доставить их в Берлин и здесь выставить на самой блестящей улице — я сомневаюсь, смогло ли бы проделать это сейчас какое либо другое, даже мощное валютой государство», признается Ф. Шталь на столбцах «Тагеблат». И действительно, повезенная Д. Штернбергом почти на гроши и почти «на авось», проблуждавшая месяц в дороге, эта выставка из пробной вылазки превратилась в настоящее официальное событие, в заграничное выступление Наркомпросса в пользу Комитета Помощи Голодающим. Этот государственный характер выставки, отличающий ее от всех прежних гастролей русского искусства в Германии, подтвержден был и ее торжественным открытием, на котором присутствовал «весь Берлин», представители Президента, Министерства Просвещения, Внутренних и Внешних дел, а с русской стороны — представители Наркомпросса, Комитета Помгола и Охобра (Комиссар выставки, Штернберг). Редслов, германский государственный Комиссар Искусств, в своей речи официально приветствовал культурное выступление России, как начало дальнейшего духовного сближения; и при этом — в таких выражениях, что возбудил ревность правой прессы, ворчавшей о том, что ни одна германская выставка не открывалась еще с такой помпой...

Но выставка произвела эффект не только дипломатический. Она вызвала огромный интерес у публики (посещаемость дошла по воскресеньям до 500 человек), а целый ворох газетных вырезок, лежащих передо мной, свидетельствует о той большой серьезности, с которой заграничная печать отнеслась к выставке, вспоми-

ная в связи с нею всю историю русского искусства (даже литературы и музыки), проводя параллели, делая выводы. Эти впечатления, разумеется, весьма разнообразны в зависимости от художественной и политической ориентации рецензентов и критиков. Но есть и нечто общее в них. Прежде всего заграничная печать приветствует выставку, как первый «мост» между культурой России и Запада, как шаг к объединению славянской и германской души и к своеобразному «художественному союзу» (об этом см. дальше).

Затем с чувством принципиального удовлетворения констатируется «паритетность» художественной политики Р. С. Ф. С. Р., показавшей Западу почти все направления русского искусства, и академическое и левое. Глазер по этому поводу подчеркивает «мудрость» паритетного построения художественного образования в русских государственных школах, где «ученики учатся академически и кубистически, где им показывают все, и они могут сами выбирать».

И все же экспонаты академического искусства на выставке заинтересовали публику и критику неизмеримо меньше, нежели искусство молодежи. Правда, «старики» представлены на этой выставке довольно слабо (быть может, многие наши маститые художники не ожидали, что из выставки что либо выйдет?). Так или иначе, но впечатление от произведений Архипова, Малявина, Кустодиева, Коровина, Жуковского и др. у германской прессы составилось довольно серое... Пережитки Рококо, Ампира, реализма и импрессионизма — вот почти все, что усмотрено было в этом искусстве.

Подлинный центр тяжести выставки, ее гвоздь, европейская пресса увидела в экспонатах молодых течений, «Бубнового Валета» и новейших группировок.

Да это и понятно психологически — именно здесь, в буйном искусстве наших левых художников, Европа чаяла увидеть побеги революции, всходы огромной исторической эпохи. До сих пор германская критика знала только трех представителей молодой России — Кандинского (не представитель ли он впрочем скорее молодой Германии?), Архипенко и Марка Шагала. Теперь она увидела, что в широко разлившемся русском море плавают не только эти «три кита», но целые флотилии, оснащенные разнообразными лозунгами.

Естественно, что в этом молодом русском искусстве германская критика пыталась отделить чисто русские черты от иностранного влияния, бросившегося ей в глаза: в живописи «Бубнового валета» — гипноз Сезанна, в супрематизме и конструктивизме — кубистов и Пикассо и т. д.

В этом отношении Джон Шиковский в «Форвертсе» довольно интересно формулирует проблему преодоления французского влияния. «Пока искусство видело свою цель в формальной красоте, романские народы могли быть нашими учителями. Теперь же, когда искусство ищет выражения духовного, учения и ценности, которые мы получаем из Парижа, бесполезны. Теперь во главе движения становятся славянские и германские народы. Замкнутость, которую принесла собой мировая война, заставила немцев и русских обратиться к своим собственным силам и создать свою самостоятельную художественную культуру».

Какие же черты молодого русского искусства показались под этим углом зрения «самостоятельно» русскими? Прежде всего особая напряженность нашего искусства, обусловленная как русским характером вообще, так и революцией в частности. «Вместо деликатных красочных гармоний Франции или мистических стремлений Германии, русские обнаружили более сильное движение, большую пластическую и пространственную силу. Для этого фанатически влюбленного в теоретизирование народа отвлеченное искусство явилось своего рода здоровой пищей», говорит П. Ландау. С этим согласен и другой критик, утверждающий, что русские молодые искания свидетельствуют о том почти религиозном фанатизме, о том «дохождении» во всем до последней черты, которые свойственны Достоевскому и русской революции. В этом смысле русские «обнаружили такую смелость и свободу, такую волю к переоценке и пересозданию всех ценностей, каких Европа не видела уже целые десятилетия». В. Спаель также подтверждает то, что «русские прямолинейнее, крепче

и, во всяком случае, энергичнее, нежели мы, германцы, в своем искусстве».

Но вслед за этим, так сказать, формально-психологическими похвалами констатируется и ряд «разочарований». Русское молодое искусство все же по существу (за исключением быть может Бурлюка и Ларионова) — только отражение Запада, «от академизма до сецессионизма и Штурма». В нем все же гораздо больше современности, нежели народности и оригинальности. Да и есть ли новое русское искусство, как таковое? — «Нет, — говорит Р. — русская, выставка это скорее выставка художественных проблем, опытов, экспериментов, лабораторных усилий; это напряженная мозговая работа. Здесь дело идет еще не о достижениях, но о предварительной стадии, о создании грамматики нового художественного эсперанто». Прямолинейность доводит русских до абстракции. «Наивное стремление к строительству, к конструкциям вещей, которые есть у нас, но еще отсутствуют в русской технике, приводит русских к примитивному подражанию в своем станковом искусстве машинам и архитектуре». «В сущности русские конструктивисты должны были бы быть достаточно последовательными, чтобы сделать последний вывод и, вместо бесполезной эстетической игры, приступить к практической работе и не конструировать подобия машин, но стать рабочими-производственниками и создавать настоящие машины».

Увы — в этих отзывах есть значительная доля истины! Наша трагедия именно в том и заключается, что революция пробудила в нас дремавшие жизнестроительные порывы, а наши технические возможности еще не дают их осуществить в реальной жизни и заставляют пока что строить на полотне, строить вещевые композиции из кусочков материалов, строить объемные декорации на сцене... Под всем этим таится не находящая себе разряжения и приложения в быту потенциально-мощная пластическая сила; это та же сила, которая двигала и итальянским Возрождением, развивавшемся под знаком архитектурности. Над Учелло тоже смеялись, когда он с фанатизмом математика пытливо изучал форму яблок. Дайте нам реальные технические возможности строить жизнь, делать дома и машины — и тогда, будем надеяться, вместо «искусства фальсификаций» вновь возродится у нас стремление к живописи, к картине, приостановленное революцией (а этого упадка живописи у нас, конечно, отрицать нельзя).

И тот же, уже цитированный мною критик, с благородной справедливостью признает, что не настало еще время судить о конечных результатах революционной эпохи в русском искусстве. «Было бы чрезмерным требовать большего за столь короткое время. В сущности, в распоряжении русских было всего каких нибудь два года — для работы, которая, быть может, требует поколений. И при каких условиях только им приходилось работать!»

Я. Тучендхальд

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПРОВИНЦИИ

ПИСЬМО ИЗ ТУРКЕСТАНА

В средней Азии, этой необычайной стране, где старая исламская культура до сих пор еще продолжает жить своей изумительной яркостью — искусство представляет еще мало исследованную область.

Отдельные, редкие и случайные труды о мусульманском зодчестве, коврах или керамике, не могут дать полной картины его прошлой или настоящей жизни. Тем более, что труды эти в большинстве случаев принадлежат таким ориенталистам, которые ценят в искусстве, главным образом, этнографию или историю.

Между тем, самое ценное в нем — его основные принципы, пластические и декоративные; стиль и значение орнаментальности, ощущение и стройка формы и цвета, характер ритма, — его статика и динамика, — все это так и осталось для нас сказочным и незнакомым миром.

Имеющийся здесь необычайно богатый материал (которого хватит на целое поколение) еще только ждет своих исследователей.

Но если для глубокого и серьезного исследования мусульманского искусства у нас пока подходящих условий не имеется, то для регистрации, ремонта и реставрации его разрушающихся и расхищаемых памятников — они должны быть неотложно созданы. Правда, Советская Власть, учитывая не только художественно-историческое, но и политическое значение последних — вопросу об их участи уделяет часто исключительное внимание. В Ташкенте и Самарканде были организованы музейные и ремонтно-реставрационные комиссии. Из центра посылались видные знатоки восточного зодчества и керамики. Но, к сожалению, все знатоки относились к срочным работам слишком философски-научно, работали не систематически, а главное быстро исчезали. Развился даже особый тип «гастролера», как его здесь называют. Кроме того, крайне индиферентное отношение отдельных местных востоковедов и постоянное хроническое отсутствие больших средств, вынуждали комиссии вести свою, подчас срочную, работу в очень сокращенном масштабе.

И все большие планы и проэкты остались по сей день предметом голых проблем! В Самарканде, например, до сих пор нет большого, ценного музея, несмотря на то, что город этот является центром мусульманского искусства и культуры. Несколько случайных плит, шкафчиков с сильно реставрированными кувшинами и блюдами, десятки предметов медной утвари, кости мамонта и много несвежих чучел и бабочек. И это в райском Самарканде, центре центров Исламизма! С медрессе и мечетями дело обстоит не лучше. Шедевры мусульманской архитекуры «Улук Бек», «Тилля-Кари» «Шир-Дар», «Шах-Зинда», не имеют целых крыш и подвержены разрушению знаменитый минарет «Улук Бека», несмотря на все научные изыскания наших патентованных ориенталистов, продолжает неизменно падать. Отдельные реставрации «Улук Бека» и «Шир-Дара», произведенные некогда здешними силами, так обезобразили их, что приходится теперь думать о новой «реставрации» реставрации.

Следует отметить систематическое хищение всевозможными подозрительными туристами и предприимчивыми туземцами ценных майоликовых мраморных облицовочных плит, представляющих чисто музейную ценность.

В Ташкенте музеи производят не более выгодное впечатление. Картинный музей (бывший великокняжеский) скорее похож на антикварный магазин. На ряду с первоклассными иностранными мастерами висят «передвижники» (да еще плохие!) и подозрительные копии. В отделе керамики дикая смесь. Ковров, как и в Самарканде, почти нет. Исторический музей также не систематизирован и не приведен в порядок. Мало ценных вещей.

Много интересного представляют закрывшиеся художественные мастерские. О ликвидации их приходится особенно жалеть, так как среди учащихся было много туземцев, дававших большой и богатый материал. Правда, преподавание в них было очень плохо организовано и совершенно несогласовано с здешними условиями. Руководители смотрели на руководимых только как на объект пропоганды парижских и московских живописных идей, в которых они сами слабо разбирались. Все дело сводилось к тому, чтобы из мусульманина сделать кубиста или супрематиста.

Мне лично приходилось часто знакомиться с работами туземцев на больших художественных и кустарных выставках. На одной из них в Старом Ташкенте, где было несколько сот акварелей, рисунков и скульптур, я отметил около пяти методов преподавания и такое же количество течений, причем как методы, так и течения одновременно прививались учащимся. Получилось какое то своеобразное смешение стилей, школ и направлений. Оказалось, как потом я выяснил, что одним и тем же сартам преподавали художники разных направлений.

Выставка воочию показала, насколько руководители не учитывали психики своих учащихся и не понимали их пластического миросозерцания. Одни прививали мусульманам Матисса и Пикассо, другие Шишкина и Верещагина. Нашлись и такие, которые старательно «супрематизировали» свою мастерскую. В скульптурном отделе развивался «кубизм». При чем некоторые из руководителей наивно верили, что «левые» течения переносятся сартами легко и даже помогают им лучше чувствовать красоты Востока. Разумеется,

все это глядело сплошной карикатурой. И не только навязывание «левых», но и «правых» течений производило неприятное и курьезное впечатление. Только незнакомство с Востоком, художественным чувством его жителя — могло создать такие нелепые методы. Замечательно, что там, где руководители не вмешивались своей «Европой» и не трогали своих руководимых — сарты давали поразительные работы.

Мусульманское изобразительное искусство, по существу своему определенно плоскостное и подход к нему чисто декоративный (Персидские миниатюры, лаки, роспись внутренности домов, сартские книжные лубки...) Острое ощущение цвета и его максимальной насыщенности, любовь к широкой декоративной линии, орнаментальная композиция и ритмическая стройка являются неизменными чертами его основной сущности. Ни перспектива, ни светотень, ни тональность ему незнакомы и не присущи.

Европейская станковая картина мусульманину совершенно чужда. Ее принципы ему кажутся целой философией, а наш агитационный плакат он готов принять, как фотографию. Его реализм для нас символизм и, наоборот, — наш символизм легко может показаться ему реализмом.

Обидно, что «Европа» в той или другой степени и форме привитая Азии, дает себя часто сильно чувствовать. И в некоторых случаях появляется опасение за целость восточных традиций, столь своеобразных и хрупких. В кустарном мире пришлось наблюдать умирание отдельных прекрасных ремесл, убитых машиной. Исчезли, например, изумительные резные двери, не уступавшие иногда венецианским кружевам своей тонкостью узора и работы, расписные и инструктированные седла, поразительной красочной напряженности Сюзенни, бирюзовая керамика.

В музыке также замечается исчезновение национальных мотивов, столь изумительных и своеобразных. Свирепствуют польки, марши и наши уличные романсы, культивируемые особенно нивелирующим грамофоном. Очень редко теперь встречается сартская «петрушка» с ее монотонными мелодиями.

Болезненное подражание европейцам, которым сейчас туземцы так сильно заражены, может несомненно, сильно понизить их художественное чувство и убить их национальные традиции.

Для нас вопрос о существовании последних безусловно имеет большое значение. Если мы обратимся к нашему инстинктивному влечению к ним и учтем нашу традиционную связь с ними — тогда судьба их, может быть, покажется судьбой наших русских традиций.

Мало того, Восток, начинающий играть в нашей общественной и политической жизни заметную роль, должен будет, несомненно, окрасить нашу Советскую культуру в свои яркие и ароматные цвета. И особенно это сможет выразиться в искусстве — одном из наиболее могучих и важных факторов восточной культуры.

Вот почему мы еще заинтересованы в спасении и сохранении восточных художественных ценностей и их творческой среды.

А. Нюренберг

Ташкент

ПОЛОЖЕНИЕ ИСКУССТВА В КРЫМУ

Среди русских «окраин» Крым в отношении художественном занимает совершенно особое место, значительность которого—увы—многими еще не осознана. Правда ее уже чувствовал великим инстинктом своим тот, кто первый приобщил Тавриду русскому сознанию, кто первый «открыл» ее для нас поэтически магией пера своего,— как Екатерина завоевала ее силою оружия — Пушкин.

Да, певец «Бахчисарайского фонтана» (с создания которого, кстати сказать, истекает столетие) был прав: Крым — «воображению край священный». Этот небольшой полуостров—богатейшая сокровищница искусства, частью выявленного, частью скрытого еще в земных недрах, и притом искусства разнообразнейших народностей, культур и эпох. Это небольшое пространство земли было в течение нескольких тысячелетий ареной творчества бесконечной череды культурных сил, и каждая из них в большей или меньшей степени оставила на крымской почве свои следы. Тавры, киммерийцы, скифы, греческие колонисты, римляне, сарматы, готы, хазары,

евреи, татары, генуэзцы, турки, русские — все эти волны, прокатившиеся по побережью Черного моря (недаром называвшегося раньше «Гостеприимным» морем, Понтом Евксинским), отложились на нем рядом памятников, начиная от доисторических пещер и античных городищ и кончая Бахчисарайским дворцом и виллами русских бар XIX века, полными картин и фарфора. Крым — наш русский восток со всей его ориентально-экзотической прелестью; Крым — наши русские Афины и Рим; через Крым мы протягиваем руку в Азию и в Европу — к истоку и к вершине всей мировой цивилизации.

И вместе с тем, Крым отнюдь не археологическое кладбище, но скорее некий музей-сад. Его древнее искуство находится в естественной рамке не менее древнего пейзажа. Природа соединила здесь все свои исторически развившиеся формы — силуэты гор, массивы скал, величавую горизонталь моря, стройную колоннаду кипарисов. Этот фон еще более сближает Крым с Грецией и Италией. В то время как европейское искусство в большей части своей огорожанено, заточено в музеи (эти тюрьмы красоты), а в музеях раздроблено по камерам «отделов», искусство Крыма еще не порвало своей связи с матерью-природой, с окружающей средой, с землей, еще многое лелеющей в чреве своем. Припомните мрачное величие крепости Чуфут-Кале, развалины Херсонеса на фоне морской бирюзы, музей на горе Митридата, вознесшийся над Киммерией, или монументальную оправу скал, окружающую Бахчисарайскую жемчужину-дворец,— и вы ощутите эту не только зрительную, но органическую гармонию крымского искусства и крымской природы.

Именно здесь возможен не «эстетический», но истинно целостный и жизненный подход к художественной культуре. Искусство Крыма — какой нибудь нож, эллинская амфора, татарская чеканная работа — наглядно учит нас сознанию того, что искусство есть глубочайшая потребность человечества, неустанно эволюционирующая вместе с бытом. В Крыму возможен подлинно просветительный тип музея — музея единой культуры, синтетически охватывающего природоведение, археологию, этнографию и искусство. И сколь многие поколения трудящихся, которые «пройдут» через Крымскую Здравицу, отдыхая здесь от городской сутолоки, впервые на образцах крымских музеев познают эту великую важность искусства, его связь с трудом, с техникой труда...

Все эти данные, природные богатства и художественные залежи, делают Крым не только музеем, но и школой, потенциальным очагом искусства. Южный берег — идеальное местоположение для некоей грандиозной Академии, нашей русской виллы Медичи, где русская молодежь могла бы не только отдохнуть от сырости Петербурга или пестроты Москвы, но и обрести то полновесное чувство формы, ту твердость зрения, то чувство монументального, которого так недостает русскому искусству и которое может внушить крепь и твердь граненного крымского пейзажа. И когда нибудь, когда Крым осилит голод и разруху, такая академия расцветет из тех скромных государственных мастерских, которые ныне еле влачат свое существование в Феодосии и Ялте.

И наконец живы в Крыму и творческие силы коренного населения. Художественные традиции славной эпохи расцвета татарского искусства (времен ханов) еще уцелели в мастерстве вышивальщиц и ткачих. Голод, заставивший крестьянское население Крыма вынести на базар остатки своей бытовой старины, лишний раз напомнил об этой одаренности татарского народа, обнаружившей себя в кустарных промыслах, еще недавно процветавших в Бахчисарае и других местах Крыма. И несомненно: и здесь, в область художественной промышленности Крым внесет еще свою ноту, и в ней будет узорочье и колорит востока.

*

Как далеки мы теперь от прежнего, олеографического представления о Крыме — Крыме «кисти Айвазовского». Перед нами обрисовываются много-различные лики этой страны — Крым античный с его мирового значения памятниками (Херсонес, Керчь), Крым татарский с его мечетями и дворцами, претворяющий в себе тюрко-монгольские, арабо-персидские, мавритан-

ские и византийские воздействия, и Крым русского XVIII — XIX вв., с его южно-бережными дворцами и богатейшими художественными собраниями.

Отсюда ясна и вся историческая ответственность и гигантская сложность тех задач, которые встали или вернее обрушились на голову музейных работников нового Советского Крыма. Крым был ареной наиболее продолжительной гражданской войны; отсюда откатывались последние волны русской эмиграции, «патриотически» унося с собою художественные ценности (как например, нумизматическую коллекцию Бертье де ла Гарда и др.); здесь бушевали вихри военных разгромов, и не раз старинные рукописи шли на цигарки, а тяжелая солдатская поступь сметала ограды парков и заповедников. Здесь не раз предательские пули «зеленых» отрезывали сообщение между «музеями», а голод скосил не одного из музейных работников...

Но не станем подсчитывать убытков — революция гораздо более дала художественному Крыму, нежели взяла у него. Старый режим весьма мало заботился о крымском искусстве. Изучение древностей, их раскопки и охрана производились лишь на скромные средства О-ва естествоиспытателей, Таврической ученой Архивной Комиссии и Земства. Правительство и аристократия не только не поддерживали памятников Крымской старины разрушающихся от времени и небрежения, но наоборот сознательно и несознательно руссифицировало Крым, застраивая его безвкусными дворцами (Ливадия) или реставрируя национальную татарскую старину на новый лад (многострадальный Бахчисарайский дворец!) Правда, аристократия много способствовала украшению южного берега своими виллами и коллекциями, но то были феодалы, которым до Крыма в целом не было дела...

Только с утверждением Советской власти в Крыму его художественные богатства стали впервые достоянием народным, собственностью государства, находящейся под его охраной и устрояемой по его плану. Только благодаря государственной охране, уцелели от огня и меча революции многие дворцы и старинные дома. Только благодаря энергичной национализации, удалось сосредоточить в руках музеев свыше 30.000 художественных ценностей из дворцов, вилл и частных домов, которые иначе распылились бы «зря», а теперь стали музейными экспонатами — картины русских и западных мастеров (в том числе «Девушка с вазой» Брюллова, Серов и др.), чудесные фамильные портреты, ковры, прекрасный старинный фарфор, редчайший хрусталь Петровской эпохи (собрание Голицына из имения «Новый Свет») и т. д.

В настоящее время введении Крыммузея (Крымского Комитета по делам музеев и охране памятников старины, искусства, народного быта и природы) находится: 18 музеев (Симферополь, Севастополь, Евпатория, Ялта, Феодосия, Бахчисарай, Алупка, Керчь, Херсонес), 6 дворцов (Ливадия, Алупка, Новый Свет, Бахчисарай и др.), 5 площадей раскопок (Херсонес, Панти-Капея, Неаполис, Евпатория, Айтодор), остатки крепостей (в Феодосии, Судаке, Балаклаве), пещерные города и древние городища (Чуфуш-Кале, Мангул-Кале, Тепе-Кермен и др.), монастыри, мечети, старинные караимские дома, два дома писателей (Пушкинский и Чеховский) и т. д. Целое «художественное государство» в государстве!

*

Вся эта большая и подчас самоотверженная работа по охране и организации крымского художественного фонда нашла свое полное освещение на недавно состоявшемся в Севастополе первом Съезде музейных работников Крыма, представителей Главнауки и местных ученых деятелей. Съезд заслушал целый ряд деловых и научных докладов и принял не мало важных постановлений.

Основной вопрос о плане музейного строительства в Крыму в условиях тяжелого экономического положения Крыммузея мог быть, конечно, выражен не во всей своей широте, а лишь в зависимости от практической возможности и необходимости охранить памятники мирового значения и приблизить их к массам. В этом смысле было постановлено сохранить в музейной сети Крыма, со снабжением из Центра, следующие музеи, имеющие мировое и общегосударственное значение: 1) Археологический в

Керчи, 2) Феодосии и 3) Херсонесе, 4) Этнографический и Археологический в Евпатории, 5) Центральный Музей Тавриды в Симферополе (с отделами археолог., естественно-истор., художественн. и этнографич.), 6) Ялтинский народно-художественный, 7) Ялтинский этнографии и культуры народов востока, 8) Картинную галлерею Айвазовского в Феодосии, 9) Музей и памятники обороны в Севастополе, 10) Дом-музей имени Толстого в Севастополе, а также дворцы — бытовые музеи: Алупкинский, большой и малый Ливадийские и Бахчисарайский. Алупкинский и Судакский музеи решено закрыть и ценности их распределить между прочими музеями. Все наиболее ценные художественные материалы постановлено сосредоточить, главным образом, в Симферополе и Ялте. В Бахчисарае же — материалы по татарской культуре. В частности в интересах охраны последней постановлено направить самое серьезное внимание на изучение и собирание памятников татарского и караимского национального быта, а также организовать в этих целях экспедицию по сбору материалов (в этом отношении, кстати сказать, крымские музеи перерастают рамки «хранилищ» и обнаруживают свою живую, практическую роль, как рассадники художественно-промышленных знаний. Так директором Бахчисарайского Дворца, Боданинским, устроена художественная промышленная школа, по новому претворяющая образцы старинного народного творчества, хранимые во дворце-музее).

В области научного изучения Крыма Съезд признал необходимым приступить к изданию археологической карты Крыма, бюллетеней по вопросам крымоведения и популярного путеводителя по художественному Крыму. Имея же в виду важность просветительной работы и вовлечение широких масс в изучение родного края, Съезд постановил учредить при местных отделах Крыммузея «Общество друзей крымской старины и искусства», при участии в них самых широких кругов населения, а также устраивать выставки, лекции и экскурсии по музеям, городам и окрестностям.

«Ударным» вопросом, особенно озаботившим членов Съезда, была тревога за судьбу музея и памятников Херсонесского городища. Здание — сарай, выстроенное в 1888 году в качестве временного хранилища найденных при херсонесских раскопках древностей, пришло в состояние не только не соответствующее мировому достоинству Херсонеса, но и элементарным требованиям безопасности; за последние годы имели место неоднократные попытки ограбления. Между тем, как раз в центре херсонесского городища (и как раз на месте предполагаемого Акрополя) высится монументальный, солидный монастырь, занятый под учреждения... Собеса. В виду этого Съезд постановил настаивать на передаче всей площади Херсонесского городища охраняющему его учреждению, т. е. Крыммузею, с тем, чтобы перенесть туда музей древностей. Директору Херсонесского Музея и раскопок Л. А. Моисееву поручено разработать проект благоустройства Херсонесского музейного городка, поставив его в связь с предстоящим в мае 1923 года тридцатипятилетним юбилеем со дня начала раскопок в Херсонесе.

Добавляю еще, что несмотря на трудности крымского «сегодня», Моисеевым возобновлены раскопки, давшие уже некоторые результаты.

После этого «сухого» отчета хочется еще раз напомнить читателю о том, что все, что делается в Крыму, перерастает местное значение, ибо Крым, этот некогда благословенный, а ныне многострадальный край—достояние всей Российской Республики, наша неразменная валюта, наша гордость. Побольше же интереса к нему и заботы о нем; поменьше гастролеров и побольше подлинных работников на ниве его. Впоследствии Крым всякому из нас скажет: «тебе любо ездить отдыхать на берега веселые Салгира, а поработал ли ты во спасение мое тогда, когда эта работа была еще черненькой?..»

Я. Тугендхольд

ИСКУССТВО НА СЕВЕРЕ

Древне-русская художественная культура за Волгой, в Заволоцкой Руси, как ныне общеизвестно, развивалась несколько веков и дала совершеннейшие памятники красоты в зодчестве,

иконописи, прикладном деле. Даже суживая географический Север пределами Вологодской, Архангельской, Олонецкой губерний, Кемью и Поморьем — бывшие земли Великого Новгорода — мы можем быть уверены в справедливости нашего общего взгляда на Север России, как на сокровищницу высокого художественного творчества.

Вологда, Каргополь, Тотьма, Великий Устюг, Соль-Вычегодск, Холмогоры, Кемь, Соловки, Кижи, Кокшеньга с их подчас дивными памятниками искусства — тому красноречивые свидетели.

И там же уберегласъ и сохранилась чудеснейшая наша былинная, сказочная, песенная народная словесность.

Весь Север России одновременно с его великорусским населением в XII столетии впитал в себя великое влияние такого исключительного факта нашего древнего искусства, как Новгород.

Не мудрено, что в результате новгородского воздействия, на Севере создалась среда, насквозь проросшая могучими корнями нашего славного генеологического дерева.

Дальний Заволоцкий Север дал такие образцы-шедевры архитектуры, как «Василий Блаженный», как «Вознесение» в Коломенском, как «Преображение» в Острове, как вся эта шатровая, кокошниковая, резная умирающая Москва.

Славные холмогорские резчики выслали в XVIII веке, вслед за Ломоносовым, великого ваятеля России Федота Шубина. Естественно было бы ждать на Севере продолжения этой многовековой художественной деятельности.

Но, видимо, или Север исчерпал весь свой «мир в себе» и выразил его уже в «мир во вне», или же происходит временная остановка художественного развития Севера, он на перепутьи длинной исторической дороги.

Север в настоящее время грандиозный музей, над которым опрокинулось суровое северное небо с полуживыми памятниками, музей-некрополь.

Отличие от обыкновенного человеческого некрополя только в том, что он не пополняется, не участвует в зловещей смене людских волн, стоит и напоминает о своем прошлом.

Искусство еще теплится в далеких, буквально за тридевять земель от городов, дебрях Никольщины, Олонии, Кеми, но исключительно прикладное.

Сравнительно с дореволюционным временем оно даже живее и многочисленнее количественно, так как экономические невзгоды в России в последнее пятилетие заставили крестьянство вытащить заброшенные было в голбцах, горницах «кро́сна» для тканья, защелкали коклюшки кружевниц, гончары повезли глиняную посуду и начинает появляться всегда милая увлекательная своей непосредственностью и свежестью деревянная игрушка — коник, медвежонок, рогатый олень...

А творчества нет. Есть многократное, с понизившейся техникой, повторение знакомых образцов.

Север глядит только в прошлое.

Оживленная избяная стройка, которая идет на скопившиеся было в деревне пачки дензнаков, способствует некоторому возрождению северной резьбы.

Но ведь все мужское «хозяйское» население («баба» еще остается только «бабой») перебывало «на всех фронтах» и «во всех городах» — городские вкусы накладывают совершенно явственный отпечаток.

И по всему краю, когда нет бьющего ключом, действующего искусства, идет собирательство, охранение старого искусства. Возникало много музеев во всех городах, даже в деревнях, в старых родовых дворянских гнездах, занятых трудовыми школами, советскими хозяйствами, трестами и приютами.

Собирают все, что можно перенести, перевезти: мебель, вышивки, кружева, иконы, домашнюю утварь, картины, кокошники, платки, сарафаны, деревянные статуи, книги, архивы.

Кажется, найдись физические силы и средства, занялись бы собиранием и передвижкой в музеи колоколен, часовен, церквей, усадеб...

Не мало от этой любви к старине погибло, но многое спасено и любовно охранено.

В губернских городах создалось даже по нескольку музеев, под которые Губисполкомами отведены лучшие старинные дома.

Почтенные задачи собирательства осуществляются с большой страстью и старанием, но

общее явление — музеи нищи, не достает дров (несмотря на то, что Север весь деревянный, избяной), нечем содержать персонала, о ремонтах исписаны десятки стоп бумаги.

В конце концов нередко охрана искусства становится платонической.

Можно определенно сказать, что «музейный фронт» имеет свои героические стороны по-своему не меньшие, чем всякий другой фронт.

Наряду с собирательством старого искусства, как бы истории его в образцах, повсюду в городах открыты художественные школы, мастерския.

Но, видно, Север летаргичен по-настоящему. Глухая провинция, перепевы столичных течений, зады, скромная «отсебятина», своя маленькая провинциальная колокольня — убого проявляются на выставках. Происходит игра в серьезное искусство — это значит «столичное» на языке провинциала. Может быть, что либо и выйдет из этой «всеобучи», но пока веселого мало. Нет творчества, нет живой, волнующей струи эпохи.

И молодежь попрежнему сомнамбулически твердит: «в Москву, в Москву, в Москву».

В театрах — репертуар тот-же, что и десять лет назад, начиная от «материнского благословения» и кончая «революционной пьесой И. Потапенко «Ряса».

А театральный гардероб пообносился. Порою отсюда феерическое зрелище — дух «безодежной» эпохи.

Но все же надо отметить, что и «второму сорту» еще недавно была чужда провинция. Пусть она пройдет через эти убогие театральные зрелища: лучше чем сидеть на печке и давить клопов или искаться на крылечке.

Полутусклые залы с десятисвечными электрическими огнями «великого немого» — полны. Старые, пошлые рваные фильмы...

Человеческий поток катится, ищет, нет новых увлекательных форм искусства, пробиваются старым с ясным сознанием его отжилости, временности...

Из этого может получиться «добро», может народиться «новое».

Ясно совершенно, что глаза современника, в том числе северянина, ждут «нового мира в искусстве», невольно томятся, тоскуют.

Важно движение.

Не в меньшей мере Север интересуется издательством, издательской работой по искусству. Происходит литературное собирательство, аналогичное с музейным собирательством.

Несколько книжек вышло красивых и, может быть, ценных.

Художественная культура Севера в прошлом внушает надежду на будущее.

Да родится оно!

Иван Евдокимов

БИБЛИОГРАФИЯ

Юрий Анненков.—«Портреты».—Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова.—Изд. «Петрополис». 1922 г.

Странная это книга... Роскошное издание; большой формат; прекрасная бумага; восемьдесят репродукций, из коих восемь красочных; французский текст; три статьи блестящих литераторов, призывающих для панегирика Ю. Анненкову имена Леонардо, Босхи, Брейгеля, Гольбейна, Кранаха, Дюрера, Гогарта, Федотова, Диккенса, Гоголя, Достоевского, Гофмана и оперирующих такими ударными заголовками как «Синтетизм», «Художник и чорт», «Колебания жизненных токов»... И весь этот тяжелый снаряд запущен для того, чтобы убедить нас в том, что «типично петербургский художник» Анненков есть, вместе с тем, выход из тупика всего русского искусства. Дорогие петербургские коллеги, ваши статьи очень литературны, интересны, насыщенны и остроумны, ваш патриотизм трогателен, но... истина все же дороже. А истина заключается в следующем. Юрий Анненков, конечно, очень одаренный и умный рисовальщик, отличный наблюдатель и превосходный мастер штриха. Но к сожалению в его портретах гораздо больше ловкого и шикарного росчерка, нежели всяческих «глубин». А. Эфрос назвал Альтмана академическим революционером, Анненкова пришлось бы назвать «светским футуристом». Конечно с точки зрения развития мастерства и европеизации русского искусства и это не плохо, но это еще не значит, что позволительно всуе тревожить великие тени прошлого...

Анненков—превосходный рисовальщик в прежнем, недавнем, бесхитростном смысле этого слова. Об этом свидетельствует хотя бы в данной книге ряд портретов, совсем банальных по форме, но сделавших бы честь любому экспоненту парижских официальных «Салонов», или мюнхенского «Гласпаласт», рисовальщикам английского «Студио» или германского «Симпли-

циссимуса». Таковы портреты В. И. Мотылевой, Георгия Иванова, З. П. Анненковой и самого художника. И вот что делает художник: сохраняя в общем этот банальный, прежний, бесхитростный по форме рисунок он кое что в нем изымает или кое что добавляет на полях — и получает нечто, в глазах коллег-петербуржцев весьма революционное, ультра-современное. Так в автопортрете художник пропускает левый глаз (то же в портрете Вл. Ходасевича), на фоне портрета Мотылевой (совсем в духе «Studio») он рисует кружево, а фоном к головке Анненковой делает самого себя. В других портретах художник усиленно заостряет мускулы и морщины, но увы — достигает не четкости, а жеванности, мятости; таково «гранение» лиц А. Бенуа, Горького, Бабенчикова, Евреинова, Эфроса, Радакова, Уэльса, Сологуба. Наконец, вот и высшая, предельная ступень модернизма — сдвиги, пересечения и вхождения форм. Человеческий лик перерезан и дополнен предметами и частями предметов, долженствующих символически дорисовать его внутренний мир, его душевную среду; метод итальянских футуристов первого призыва. Голову Максима Горького дырявит красный ромб с «Р. С. Ф. С. Р.» и т. д.

Сильнее и убедительнее всего художник представляется мне как раз тем, где он менее всего мудрствует и дает виртуозно-ловкий и четкий рисунок человеческого лица или на лету схваченного поворота головы. Таковы отличные контуры Анны Ахматовой, Чуковского (изумительно «похожий» портрет), Ф. Комиссаржевского и др. К отличным и действительно самостоятельным достоинствам Анненкова - графика, надо отнести его мастерское пользование «черным и белым» — той игре пятен, которой художник мог научиться только у японцев. Несомненная эротическая острота есть и в набросках женских фигур (модель «Любовь», «Лулу» и т. д.

Вывод: анненковская «эксцентричность», показавшаяся Петербургу последним словом искусства, не органична, а наносна и поверхностна; но если бы не указанная мною манерность шикарного «росчерка», этому художнику нельзя было бы отказать в ряде отличных качеств: остроте линии, чувстве черного и белого и веселой легкости композиции. А издание хорошее: в пору хотя бы и одному из тех столпов, аналогиями с которыми щедро пересыпаны статьи уважаемых петербуржцев. И где это в Петербурге такую бумагу достают? *Я. Т—д*

А. В. Бакушинский. Художественное творчество и воспитание. Книгство «Культура и Просвещение». Москва 1922 г. — Эта небольшая книжка задумана как очень сжатый текст к большому количеству репродукций с произведений детского творчества, которых не удалось издать по техническим и материальным затруднениям. Но и в этом обесцвеченном и обескровленном виде работа Бакушинского представляет большой интерес. Автор — один из немногих деятелей искусства и музейных работников не замыкающийся в сфере чисто охранительных интересов, но наоборот старающийся приблизить искусство к жизни, сделать музей живой экспериментальной лабораторией и школой. В частности, один из очень немногих, он давно уже изучает тайны детского творчества и детской психологии, внося в это изучение всю полноту современных художественных знаний и опыта. У него есть то, чего не достает «спецам»-педагогам или маститым психологам, пишущим о детском рисовании — широта подхода и изощренное художественное чутье.

В своей книжке А. В. Бакушинский останавливается с одной стороны, на самостоятельном художественном развитии ребенка в связи с его возрастом, а затем на методах художественного воспитания, диктуемых эстетикой и психологией детства. Автор совершенно правильно ставит задачу художественной педагогики — «изыскание и разработка таких педагогических методов, которые помогли бы бережно пронести яркий мощный огонь первичного родового творческого периода через критические возрасты отрочества и юношества и душевный строй взрослого человека». С этой точки зрения автор совершенно прав, когда предостерегает против неудачной педагогической помощи ребенку, против «исправления» взрослыми детского художественного вкуса. Творческая самостоятельность детей должна быть осторожно оберегаема. Большое воспитательное значение автор придает экскурсиям, как совместной с педагогом творческой и коллективной обработки впечатлений — экскурсиям «в искусство» и «в природу».

На роковой и проклятый вопрос — как же именно уберечь детскую художественную самобытность от нивелирующих воздействий жизни — автор не дает прямого и всеразрешающего ответа. У него нет рецепта: да по правде сказать едва ли есть такая универсальная панацея. И пожалуй ценно именно то, что в наше время с его односторонними художественно-воспитательными программами, автор дает ряд многих, вдумчиво-осторожных советов, учитывающих и опыт трудовой школы, и американское «сетльмэнство», и нынешний курс на «производственность», но прежде всего — веления самого детского возраста.

К книжке приложен указатель литературы по исследованию детского творчества, педагогике и методике воспитания. *Я. Т.*

Н. В. Поленова — Абрамцево. — Воспоминания. Издание М. и С. Сабашниковых. Москва. 1922 г.

Издательство Сабашниковых готовит целую серию книг о различных видах русской художественной промышленности; нечего и говорить, насколько они ко времени именно теперь, когда к вопросам нашего народного творчества и художественной промышленности привлечено большое общественное внимание. В частности надо приветствовать первый выпуск этой

серии — работу Н. В. Поленовой об Абрамцеве являющуюся как бы данью благодарности той первой плеяде русских людей, которая впервые с любовью подошла к русскому народному искусству. Абрамцево, усадьба Аксакова, перешедшая к Мамонтовым и бывшая гостеприимным средоточием лучших художников 70 — 90 годов, представляет собою интереснейшую страницу в истории нашего художественного самосознания. Абрамцево—это один из наиболее культурных и плодоносных рассадников нашего искусства, очаг целого периода нашей художественной идеологии и художественного делания. Здесь у Мамонтовых подолгу бывали В. Д. Поленов, Антокольский, Серов, Репин, Врубель, Васнецовы, Е. Д. Поленова и др. Здесь впервые определилось устремление русского искусства к воскрешению древних народных традиций в современной архитектуре, живописи и художественной промышленности. Отсюда производились экскурсии в древние русские города, Ростов и Ярославль, для изучения памятников русского зодчества; отсюда совершала вылазки «в народ», в самую гущу крестьянской жизни Е. Д. Поленова для зарисовки форм крестьянской мебели и утвари. Здесь по инициативе Е. Г. Мамонтовой началось созидание первого музея русского крестьянского искусства. Здесь Е. Д. Поленова основала первые кустарные мастерские-школы для крестьян...

Особенный интерес представляет в книге воспоминания об этой последней личности, замечательной и далеко еще не оцененной деятельницы русского искусства—Елены Дмитриевны Поленовой. Художница возлюбила народ новой любовью, гораздо более действенной, нежели передвижники. Поленова подошла к народу как к равному себе, возлюбила его ради его самого и открыла в нем сокровища художественной культуры. Передвижники хотели народ только учить; Поленова, наоборот, сама стала учиться у крестьян — той художественной простоте, свежести, орнаментальной фантазии, богатству узорочья, которые сохранились в бытовом искусстве деревни. Она не навязывала крестьянам-кустарям (как это впоследствии делал Билибин и др.) ложно-русский стиль, а благоговейно культивировала их собственные вкусы, их творческую самодеятельность. Именно так поставлено было дело в Абрамовских мастерских — столярной и женских рукоделий.

Вышеприведенная характеристика поленовской «идеологии» принадлежит, впрочем, скорее мне, рецензенту, нежели автору. Недостатком книги является отсутствие в ней общей перспективы: автор дает только сырой материал, плод воспоминаний, правда очень ценный, полный отрывков из писем и дневников и щедро иллюстрированный альбомными, нигде не воспроизведенными рисунками. Если бы к воспоминаниям Н. В. Поленовой прибавить введение или послесловие более общего характера, они конечно дали бы читателю гораздо больше. Но и в этом виде, как документ целой эпохи, проникнутый трепетом пережитого и любимого, книга представляет интерес.

Я. Т—д.

Мастерство театра № 1. Временник Камерного театра. 1922 г.

Не так давно вышел сборник «О театре», явившийся выражением театральной теории «левого» производственного фронта; теперь перед нами первый номер нового органа, не только подводящего итоги восьмилетней работы Московского Камерного театра, но и официально защищающего его вкусы и идеологию. Впрочем говорить об идеологии по отношению к Камерному театру едва ли приходится. Разумеется в том, что этот театр имеет свою определенную художественную линию, ведомую им с упорством и убежденностью, сомневаться не приходится. Но своеобразие Камерного театра именно в том, что он предпочитает «интуитивность» — рациональности, теории. В этом его живая сила и в этом же его слабость, ибо вкус все-таки не всегда твердый водитель. Вот почему от первого же сборника хотелось бы все же скорее материала «по существу» большой проделанной работы, нежели полемики...

Бой Мейерхольду дает сам А. Я. Таиров в своей статье «Фокусничество в науке театра» — статье несомненно суживающей значение той механизации актерского искусства, которая как-никак имеет разумеется более общие и глубокие корни в современности, нежели невежество, злая воля или каприз Мейерхольда. В этом смысле более об'ективен Н. Марков, который в статье «Судьба формального театра» готов признать формализм и техницизм театра явлением историческим, а проблему будущего видит в одухотворении театра, в насыщении формальных завоеваний новым внутренним содержанием. К новой русской драматургии взывает и К. Линскеров.

Несколько неумеренный панегирик Якулову дает Б. Глубоковский — неумеренный именно в первом ретроспективном номере журнала, ибо, как ни интересен Якулов, но ведь не он (или во всяком случае, не один он) определил собою восьмилетнюю физиономию театра Над ее оформлением работали и Кузнецов, и Гончарова, и Веснин, и Экстер. Очень интересные впечатления о зарубежном искусстве находим в статье К. Фельдмана. К журналу приложен Дневник Камерного театра. По своему внешнему облику книжка пока еще не отвечает изящной выдержанности Камерного театра; будем надеяться, что издание улучшится.

Я. Т.

Издатель: Книгоиздательство «Творчество» Редактор: С. Абрамов

ОГЛАВЛЕНИЕ

I

	стран.
Мариэтта Шагинян: К. С. Петров-Водкин	9
Н. Пунин: Обзор новых течений в искусстве Петербурга	17
П. П. Муратов: Последние работы Кончаловского	29
М. Кузмин: Г. Нарбут	34
Абрам Эфрос: В. Фаворский и современная ксилография	37
Б. Лопатинский: Театр в Москве за годы революции	55
Евг. Браудо: Мечта и действительность	63
В. Воронов: Крестьянское искусство	68
О. Мандельштам: Буря и натиск	75

II

Музеи и собрания	83
Выставки	87
Музыка	90
Балет	93
Древне-Русское Искусство	95
Художественная Промышленность	99
Русское Искусство Заграницей	100
Художественная жизнь провинции	102
Библиография	109

Текст обложки — С. Чехонина

Иллюстрация на обложке — П. Кончаловского

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