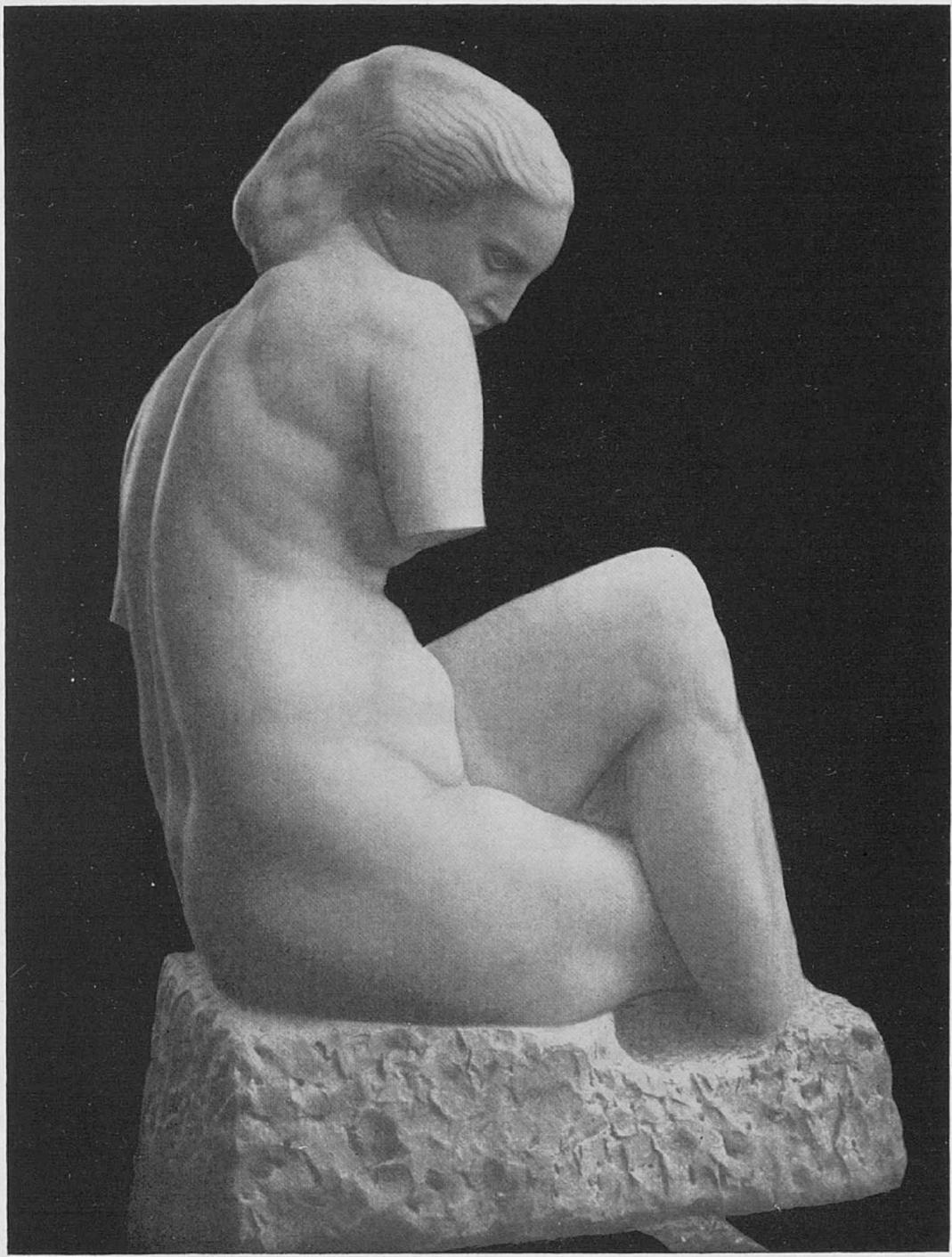


О случаю пятидесятилѣтія существованія Италіанскаго Королевства, молодая Италия рѣшила устроить рядъ международныхъ художественныхъ выставокъ въ Римѣ — археологическую, ретроспективную (иностранныхъ художниковъ, работавшихъ въ Римѣ) и, наконецъ, современную.

Выставка современного искусства въ Римѣ — уже одно это словопоставленіе наводитъ на многія мысли! Бывали международные выставки въ Лондонѣ, Парижѣ, Венеціи, Брюсселѣ, но въ томъ, что художники нашего времени отправили свои произведения въ Римъ — казалось бы, долженъ быть иѣкій символический смыслъ. Именно здѣсь, въ столицѣ Аполлона Бельведерскаго и Лаокоона, современному искусству предстояло сдать свой экзаменъ передъ исторіей. Задача, стоявшая передъ нимъ, заключалась, конечно, не въ томъ, чтобы доказать насколько оно похоже на „старое“ искусство, и даже не въ томъ, чтобы утвердить свою равнозначность ему. Нѣть, выставка въ Римѣ внушала свою специальную дѣль. Здѣсь, въ центрѣ международного классицизма, въ „вѣчномъ“ городѣ античныхъ каноновъ, искусство каждой страны должно было показать *utriusque et orbis*, насколько оно превзошло гипнозъ поздняго Ренессанса, насколько оно преодолѣло власть своей академіи; ибо каждая академія похожа на другую, а всѣ вмѣстѣ — на Римъ. Здѣсь, въ кумирнѣ международного паломничества — о которомъ такъ наглядно свидѣтельствуетъ „ретроспективная“ выставка художниковъ, отдавшихъ дань Риму — надо было показать, произошло ли окончательное помраченіе прежнихъ боговъ...

Именно такъ, очевидно, и понималъ задачу римской выставки италіанскій комитетъ, когда къ офиціальному приглашенію, адресованному различнымъ странамъ, присоединилъ офиціозную просьбу иллюстрировать по преимуществу новѣйшія теченія. Но это желаніе италіанскихъ инициаторовъ (и въ частности, Витторіо Пика) наткнулось на скалы международного академизма. Франція — первая страна, построившая въ Римѣ твердыню *Ecole de Rome* — первая же возстала противъ модернизма италіанцевъ, оказавшись болѣе католической, чѣмъ самъ папа. Когда ей предложено было нѣсколько залъ въ Интернаціональномъ павильонѣ для возможной иллюстраціи импресіонизма, она пригрозила офиціальнымъ разрывомъ — въ случаѣ если французскіе экспонаты окажутся вѣнцемъ національного павильона, а сама организовала послѣдній такъ, что „лѣвыя“ теченія растворились въ морѣ банальщины. Бельгія не дала согласія на устройство въ упомянутомъ Интернаціональномъ Павильонѣ посмертной выставки Константина Менѣе, какъ этого добивался италіанскій комитетъ (и гдѣ предполагалось выставить его „Памятникъ Труда“), а сама —



И. Местровичъ. ,Воспоминаніе'.

Международная выставка въ Римѣ.

I. Mestrovic. ,Le ressouvenir'

якобы по недостатку мѣста — не включила его въ свое помѣщеніе. Англія отклонила предложеніе организовать специальную выставку Бирдслея, хотя и превратила свой павильонъ въ настоящій музей, выставивъ... Гэнсборо, Гогарта, Тернера, Бернъ-Джонса, — между тѣмъ какъ Россія, подъ предлогомъ того, что Римская выставка — выставка современная, не явила иностранцамъ творчество своихъ величайшихъ мастеровъ — Борисова-Мусатова и Врубеля. Голландія не представила лучшаго изъ своихъ современныхъ живописцевъ — Тооропа, не говоря уже о томъ, что изъ ретроспективнаго отдѣла она исключила Ванъ-Гога. И такъ далѣ...

Но можетъ быть я сгущаю краски — вѣдь на Римской выставкѣ все таки есть превосходныя вещи, вѣдь эти семь тысячъ экспонатовъ все таки отражаютъ общій уровень современного художества. Но тутъ возникаетъ вопросъ — приложимъ ли принципъ пропорціональнаго представительства, полезный въ парламентской жизни, къ искусству? Съ точки зрењія вѣчности въ искусствѣ нѣтъ большинства и меньшинства — въ немъ есть только таланты и никчемности, живые ключи и стоячія воды. Развѣ можно, напримѣръ, по французскому павильону, безусловно отражающему средній уровень парижскихъ салоновъ, судить о томъ французскомъ искусствѣ, которое сыграло такую же крупную роль въ наше время, какъ Италія — въ эпоху Возрожденія? Но если это — такъ, то для кого же вообще нужны эти взаимные международные компромиссы, именующіеся международными выставками и, повидимому, пріобрѣтающіе все болѣе и болѣе важное значеніе? На этотъ вопросъ пусть отвѣтятъ дипломаты и экономисты, а я перейду къ задачѣ обозрѣвателя и постараюсь найти дѣлты искусства среди зарослей Римской выставки и намѣтить тѣ законы, которые управляютъ ихъ дѣленіемъ.

I

Въ центрѣ выставки стоитъ зданіе Интернационального Павильона, занимаемое главнымъ образомъ итальянцами и поэтому выстроенное въ томъ же „стилѣ Ренессанса“, которымъ изуродована со времени постановки памятника Виктору Эммануилу прекрасная Венеціанская площадь въ Римѣ. Но — какъ я уже говорилъ — во главѣ современныхъ художественныхъ „сферъ“ въ Италії стоять сейчасъ люди, сочувствующіе новымъ побѣгамъ (и прежде всего — графъ Санть-Мартино). Организуя свою выставку, итальянцы хотѣли показать свой авангардъ, за исключеніемъ, конечно, „футуристовъ“, съ которыми въ Римѣ не считаются. Многіе художники остались за бортомъ, какъ не достаточно „лѣвые“, и даже организовали на сторонѣ свою собственную выставку „отверженныхъ“ (*Artisti Indipendenti*). Но самая красавая дѣвшка не можетъ дать больше того, что у нея есть — итальянскій отдѣлъ производить удручающее впечатлѣніе. Буквально ничего яркаго, впечатляющаго. Огромные триптихи съ сентиментальными сюжетами или сладкіе розовые и голубые пейзажи. Заимствовавъ технику дивизіонизма отъ Сегантини, современные художники

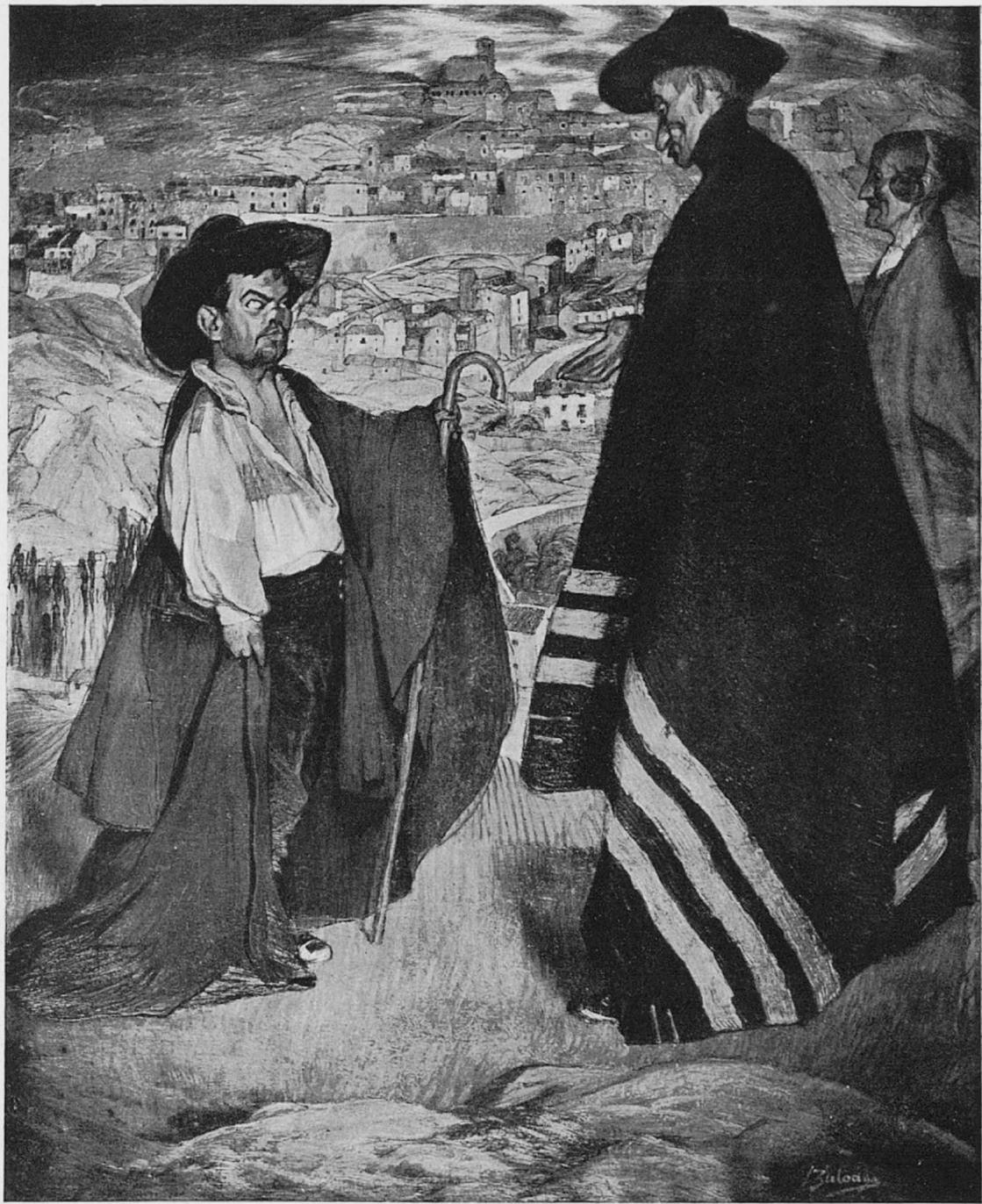
разбавили ее французской салонной слашавостью и чисто италіанской сентимен-
тальностью. Таковы всѣ эти мелко-мозаичные пейзажи Пюльезе Леви, Э. Ліоне,
Лонгони, Номелліни. Конечно, это упоеніе воздушными гармоніями лучше того
upoенія историческими развалинами или костюмами рококо, которые столько вре-
мени господствовали въ италіанской живописи и продолжаютъ жить до сихъ поръ:
въ лицѣ извѣстнаго А. Манцини — передъ нами новый Фортуни, новый костюмер-
ный живописецъ...

Но мнѣ кажется, что злоупотребленіе атмосферическими гармоніями нигдѣ такъ
не опасно, какъ именно въ Италіи, гдѣ небо красиво своей яркостью, но впадаетъ
въ нестерпимую красивость въ моменты зорь и закатовъ, не облагороженное дым-
кою сѣвера. Нѣжныя гармоніи были въ античной стѣнописи, но тамъ они имѣли
смысль именно потому, что сливали живопись со стѣною, удаляли ее. Сплошное
золотое или синее зарево, которое такъ любили италіанскіе примитивы гораздо
больше внушаетъ *couleur local* Италіи, нежели современный дивизіонизмъ.

Нѣчто среднее между *plein air*'омъ и реализмомъ въ духѣ Либермана, но только
опять таки болѣе сентиментальнымъ, представляетъ собой живопись извѣстнаго
Этторе Титто, произведенія которого являются какъ бы гвоздемъ италіанского
отѣла.

Любопытно, что проблема воздуха занимаетъ италіанцевъ и въ области скульптуры.
Я разумѣю пресловутаго миранца Медардо Россо, произведенія которого являются
такимъ диссонансомъ среди современной италіанской пластики, все еще перепѣва-
ющей Канову. Россо — живетъ въ Парижѣ и скульптура его относится еще къ
серединѣ 80-хъ годовъ, что подаетъ поводъ нѣкоторымъ италіанофиламъ считать
Россо „отцемъ“ Родена, Трубецкаго и Каррьера. Но на самомъ дѣлѣ, если уже вести
геноалогію, то приходится отмѣтить, что Россо — „отецъ“ тѣхъ тѣорій, которыя
недавно съ такимъ шумомъ возвѣстили футуристы * и, вмѣстѣ съ тѣмъ, родной
брать первыхъ французскихъ импресіонистовъ. Его творчество — *plein air* въ пла-
стикѣ. Это скульптура безъ формы и линій, расплывающаяся въ атмосферѣ и за-
дающаяся дѣлью передать ни болѣе ни менѣе какъ „Впечатлѣніе дамы вечеромъ
на бульварѣ“ или „Внутренность омнибуса“ или „Ребенка на солнцѣ“. Это не круг-
лые статуи и даже не барельефы, а какіе то аморфные сгустки, гипсовые призраки
людей, наблюденныхъ сквозь вуаль городского воздуха и пыли. Именно горо-
д-

* Когда я дѣлаю портретъ — я не могу ограничиться линіями головы, ибо эта голова принад-
лежитъ туловищу и находится въ средѣ оказывающей на нее вліяніе. Впечатлѣніе, которое вы
производите на меня, различно въ зависимости отъ того, вижу ли я васъ одного или среди
другихъ людей, въ салонѣ или на улицѣ... Я утверждаю, что нельзѧ увидѣть лошадь съ четырь-
мя ногами сразу или человѣка изолированного отъ пространства, какъ куклу. Незачѣмъ обхо-
дить вокругъ скульптуры — вѣдь мы не обходимъ вокругъ картины или человѣка, чтобы полу-
чить отъ нихъ впечатлѣніе. Въ пространствѣ нѣть ничего материальнаго, — писалъ Россо (см.
апкету La Nouvelle Revue, 1902). Развѣ не есть это — предчувствіе „футуризма“?



Зулоага. „Старая Кастилия”.

Международная выставка въ Римѣ.

Zuloaga. „Vieille Castille”.

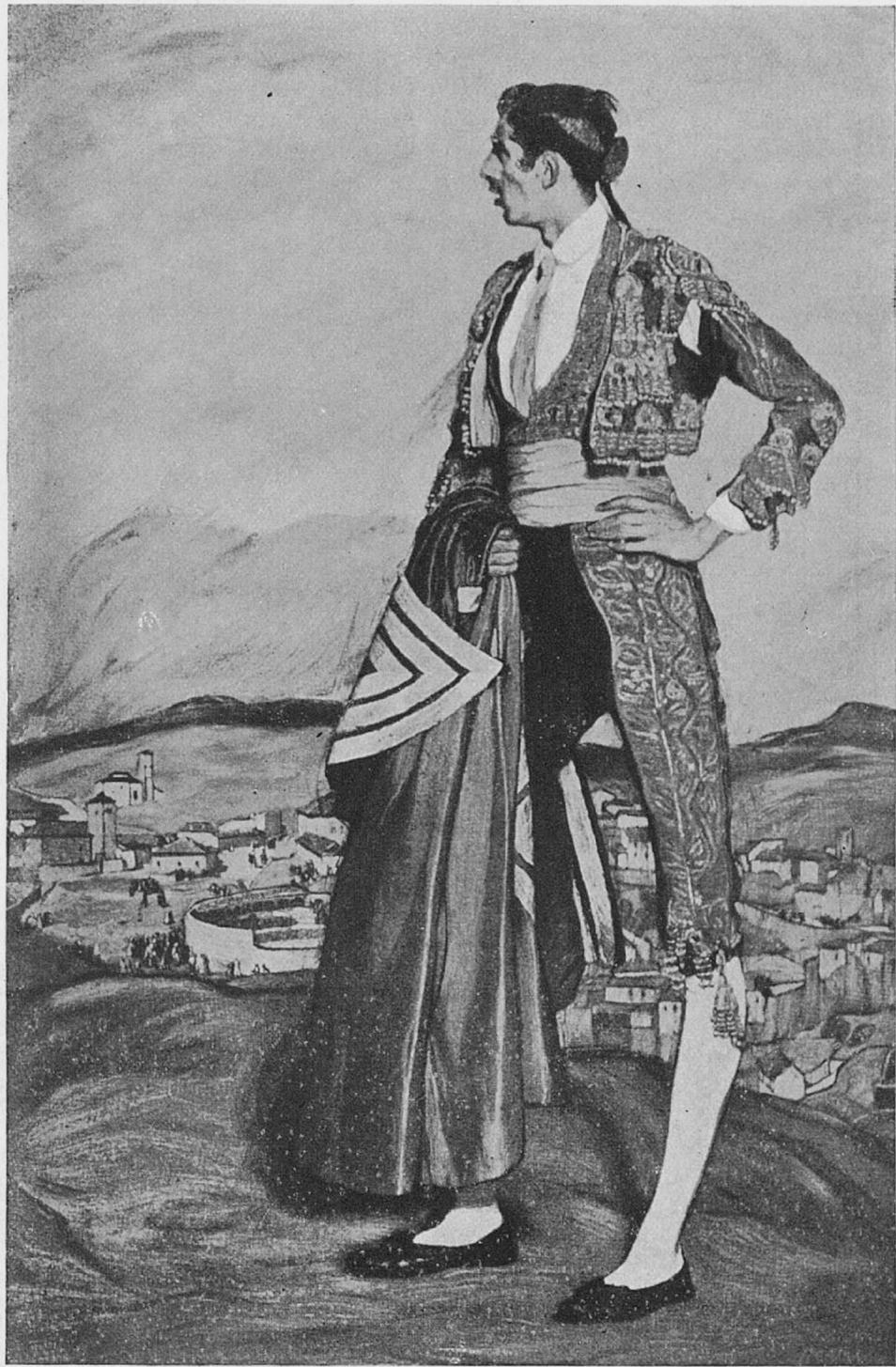


Зулоага. Гитана Лола^т.

Zuloaga. *Lola la Gitana*.

Международная выставка в Риме.





Зулоага. „Тореадоръ“.

Zuloaga. „Le Toréador“.

Международная выставка в Риме.



Зулоага. „Виртуозъ Ларрапи“.

Zuloaga. „Le virtuose Larrapi“.

Международная выставка въ Римѣ.

скогого, ибо Рocco — талантъ рожденный мельканіями большого города, а его скульптура — любопытный продуктъ современной культуры. Онъ безусловно талантливъ, искрененъ и отваженъ, но... я не стану ломиться въ открытую дверь и доказывать, насколько весь этот гипсовый импрессионизмъ не соответствуетъ скульптурѣ, какъ таковой, и противорѣчить современному эстетическому сознанію. Его можно принять лишь въ области портрета, и действительно портретная головка Рocco полна трепещущей жизненности и мягкой экспрессіи. Такова, напр., его смѣющаяся женская маска; не знаю кто отъ кого пошелъ, но Каррье́ровского здѣсь много...

Насколько Каррье́ръ былъ больше скульпторомъ, чѣмъ живописцемъ въ подлинномъ смыслѣ этого слова, настолько Рocco въ сущности — больше живописецъ, чѣмъ скульпторъ.

Въ области италіанской графики выдѣляется только Мартини, известный русскому читателю по иллюстраціямъ къ Брюсову. И онъ оригиналъ по своему. Въ его книжной виньеткѣ мало интересуетъ орнаментальная сторона — онъ прежде всего психологъ съ большой остротой воображенія, но его кошмарные рисунки слишкомъ сложны, абстрактны и не всегда достигаютъ цѣли. Нагроможденіемъ ужасовъ не испугаешь современного человѣка. А у Мартини почти всегда — подавляющее количество катанинскихъ подробностей (костей, когтей и т. д.) и далеко не всегда — гармонія отношеній *blanc et noir*. Его демоническая фантазія часто мѣшаетъ ему какъ графику: только Гойа могъ совмѣщать то и другое. Но несомнѣнно, что у этого италіанского Одиллона Редона крупное дарование фантаста, и его попытка создать *diablerie* современности заслуживаетъ большого вниманія. Изъ выставленныхъ имъ двухъ серій (иллюстраціи къ „Макбету“ и поэмамъ въ прозѣ Маллармѣ) хороша только вторая. Но чтобы понять Мартини и тѣ восторги, которые вызвалъ онъ у Брюсова (не оправданные иллюстраціями къ послѣднему), надо видѣть его рисунки къ Э. По — это лучшее изъ всего, что создала бредовая фантазія Мартини...

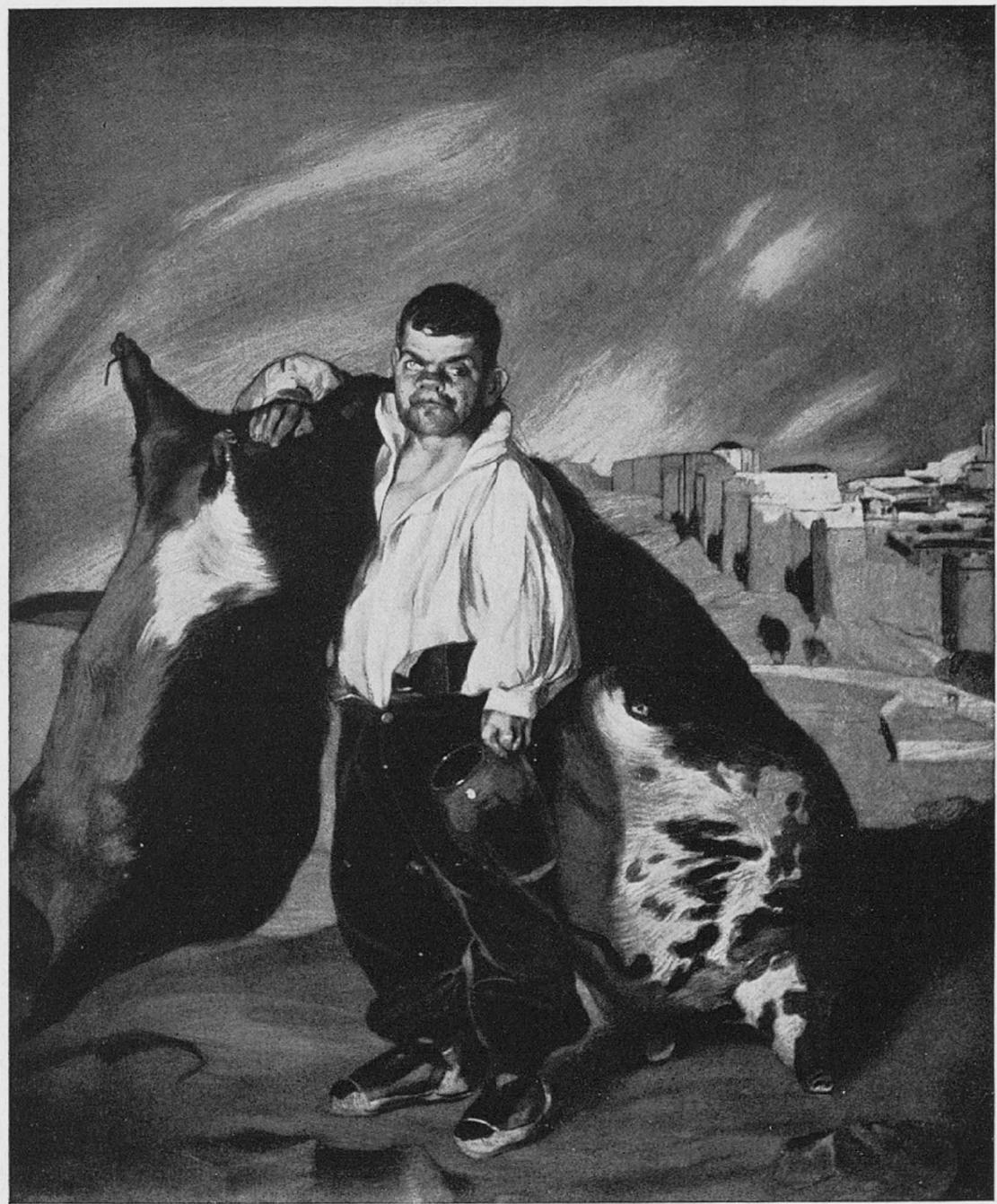
Вотъ все, что стоитъ упомянуть изъ италіанскихъ экспонатовъ. Чѣмъ же объяснить эту бѣдность италіанского искусства en masse? Очевидно тутъ и чисто „физиологическое“ оскудѣніе мѣстного генія, и провинціализмъ италіанскихъ художниковъ съ запозданіемъ узнающихъ о томъ, что является виѣ „столицы міра“, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, деморализующее вліяніе космополитического покупателя-туриста...

Въ этомъ смыслѣ полную противоположность италіанской беспочвенности представляютъ Голландія и Скандинавія. Вотъ — искусство чрезвычайно замкнутое, серьезное, вѣрное національному духу. Голландцы, по своему, пожалуй правы, что не представили неистового ванъ-Гога и экзотического Тооропа — послѣдніе внесли бы диссонансъ въ голландскія залы, это царство тихихъ настроеній и коричневой

живописи. Въ ретроспективномъ отдѣлѣ мы видимъ здѣсь стараго Израэльса (умеръ послѣ открытия выставки), вдохновителя современныхъ голландскихъ художниковъ — съ его трогательными семейными сценами и скромными пуританскими красками, Кристофа Бишопа, братьевъ Марисовъ и Антона Мова съ его прекрасными меланхолическими пейзажами. Въ отдѣлѣ живущихъ художниковъ — Брейтнера, превосходнаго живописца городской улицы, и Месдага, прекраснаго мариниста, у котораго море — не куча конфетти, какъ у италіанцевъ, а настоящая грозная стихія. Жанристы — Бишонъ-Робертсонъ, Франкфортъ, Бломмерсъ — повторяютъ Израэльса. Пейзажисты — Эссенъ, Гортеръ, Соестъ — идутъ за Мовомъ, какъ послѣдній шель за Рейсдалемъ — и всѣ вмѣстѣ продолжаютъ старыхъ голландцевъ. Попрежнему любятъ они свою интимную и мягкую природу, по прежнему теплая коричневая гамма царить въ ихъ живописи. Лишь въ прекрасномъ натюрморте Рейхера расцвѣтаетъ она Сезанновской сочностью, но это — исключеніе: французы современности никакого вліянія не оказали на голландцевъ,* хотя и несомнѣнно вліяніе барбizonцевъ на поколѣніе А. Мова и Мариса.

Все это очень мило и уютно, но отъ этого голландского уюта начинаешь задыхаться. Гораздо бодрѣе дышится среди холоднаго воздуха Скандинавіи. Правда, и Датчане поражаютъ своею національной замкнутостью, но у нихъ она является шагомъ впередъ, и это особенно многозначительно подчеркивается какъ разъ въ Римѣ. Вѣдь именно Данія была въ началѣ XIX вѣка разсадницей космополитического классицизма, подаривъ миру скульптора Торвальдсена, этого собрата Кановы и Винкельмана, который съ гордостью заявлялъ, что родился въ тотъ день, когда впервые попалъ въ Римъ. Но если датская зала на „ретроспективной“ выставкѣ ярко свидѣтельствовала объ этомъ быломъ италіанизмѣ датчанъ, то за то участіе послѣднихъ на „современной“ выставкѣ явилось бластицтвомъ доказательствомъ ихъ окончательного освобожденія отъ культа античности. Правда, демонстрація вышла бы еще многозначительнѣе, если бы организаторы датскаго отдѣла показали датское декоративное искусство (книгу и керамику), въ которомъ возвратъ къ національнымъ истокамъ, къ родному фольклору сказался особенно наглядно. Конечно, у молодой Даніи нѣть своихъ художественныхъ традицій, какъ у Голландіи, но она черпаетъ единство своего артистического міроощущенія въ особенностяхъ своего быта, своей природы, своей психологіи. Зачинатель этой новой датской живописи, Петеръ Кройеръ, представленъ на выставкѣ двумя произведеніями — „Ужиномъ художниковъ“ и „Приготовленіемъ сардинокъ въ Concarneau“. Вторая картина, написанная въ Бретаніи, ясно подчеркиваетъ тотъ путь, которымъ идетъ датская живопись: отъ Рима къ Парижу и отъ Парижа (подъ вліяніемъ Курбэ и Миллэ) къ національному быту. Рядомъ съ Кройеромъ — Туксенъ и супруги Анчеры,

* Я не говорю о Тооропѣ.



Зулоага. „Карликъ Грего́рио“.

Международная выставка въ Римѣ.

Zuloaga. „Le nain Grégoire“.



Англада-Камараса. ,Влюбленные'.

Международная выставка въ Римъ.

Anglada-Camarasa. ,Les amoureux'.

живописцы датскихъ рыбаковъ, Юліусъ Паульсенъ, братья Сковгоры и, наконецъ, болѣе молодые пейзажисты — Іоганнъ Родѣ, съ его задушевными видами каналовъ, и Г. Зелигманъ, съ чудеснымъ вечернимъ пейзажемъ Копенгагена. Эта сумеречная, сѣверная, суровая гамма, столь отличающаяся оть коричневой тепловатости голландцевъ, чрезвычайно характерна для датской живописи. Вильгельмъ Гамерсхой, которому на выставкѣ удѣлена цѣлая стѣна, умѣеть извлекать изъ нея восхитительныя, тонкія гармоніи, напоминающія серебристые нюансы Копенгагенского фарфора. Это — большой художникъ: интимность живописца соприкасается въ немъ съ графическимъ чутьемъ, и его пейзажи и *intérieurs*'ы чаруютъ въ такой же степени задушевностью настроенія, какъ и красотой *blanc et poig*. Что-то особенно изысканное и цѣломудренное есть въ его „Комнатахъ“ — онъ не смѣется надъ ними, какъ Вюйарь, не обожествляетъ обстановку, какъ голландцы, но любить внутренность дома съ глубокой иѣжностью сѣверянина...

Полной противоположностью Гамерсхою является другой крупный представитель современного датского искусства — І. Ф. Виллумсенъ. Какъ Кройеръ выросъ на Курбѣ, такъ Виллумсенъ воспитался на французскихъ импресіонистахъ. Кажется, онъ первый зажегъ такіе яркіе солнечные лучи въ датской живописи. Его „Купающіеся мальчики“ — какіе то прыгающіе желтые, лиловые, голубые солнечные зайчики. Но Виллумсенъ пошелъ еще дальше: онъ усвоилъ не только технические рецепты французовъ, но и синтетической духъ Гогрена. Подобно А. Галлену въ Финляндіѣ, онъ работаетъ во всѣхъ областяхъ „чистаго“ и „прикладнаго“ искусства: онъ живописецъ, скульпторъ, орнаменталистъ. Къ сожалѣнію, декоративныя работы Виллумсена точно такъ же, какъ иллюстраціи Сковгора къ народнымъ сказкамъ и керамическая произведенія Биндесболя, на выставкѣ представлены не были. Въ отдѣлѣ скульптуры значительна лишь извѣстная группа „Мать и смерть“ Гансенъ Якобсона.

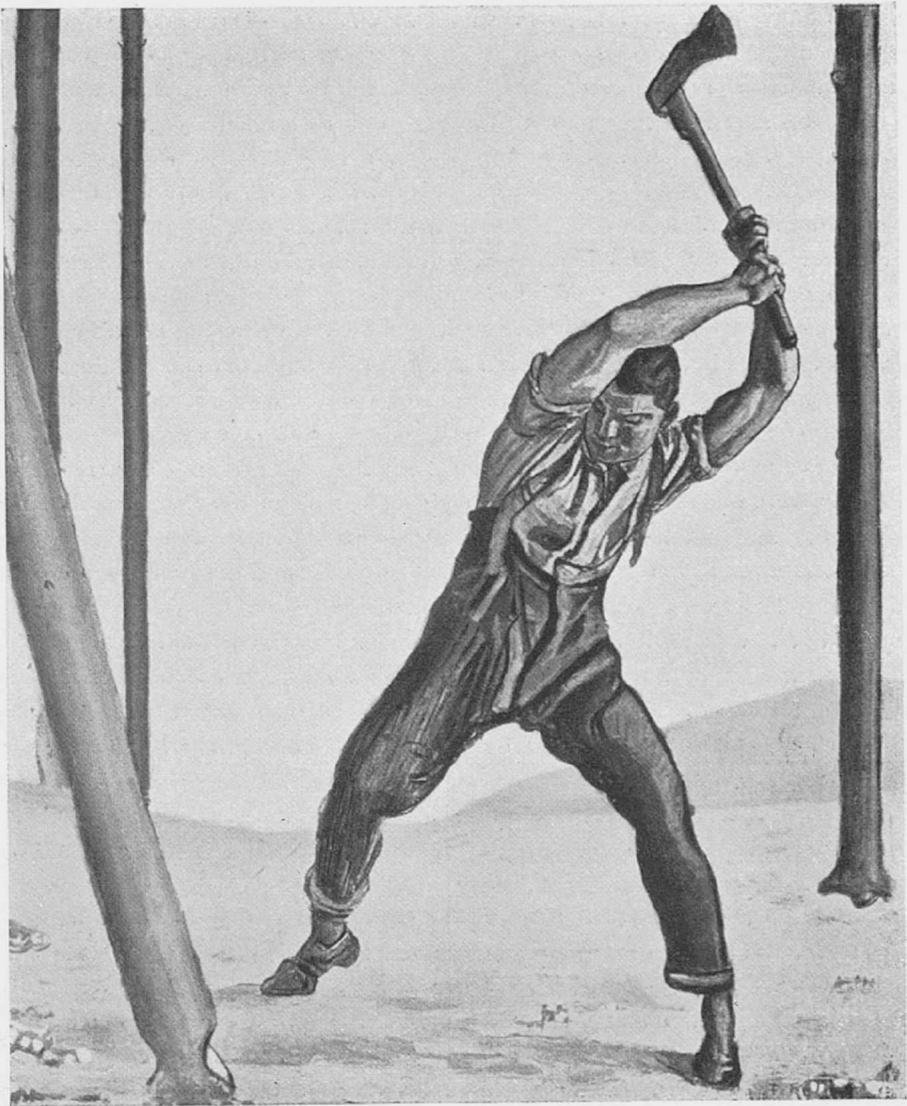
Почти аналогичную эволюцію искусства рисуютъ и норвежскія залы — оть Дюссельдорфа къ Парижу и оть Парижа къ національному самосознанію. Мы видимъ здѣсь норвежскихъ натуралистовъ, идущихъ оть Курбѣ и Дега, — Вентцеля и Х. Крога, затѣмъ тонкаго пейзажиста Ф. Таулоу, завезшаго на родину принципы *plein air*'а и, наконецъ, Веренскіольда, играющаго такую же роль въ Норвегіи, какъ Виллумсенъ — въ Данії. Вмѣстѣ съ Г. Мюнте (иллюстрація) и Фридой Хансенъ (вышивки), онъ является возродителемъ національно-декоративнаго стиля, и его рѣзьба изъ дерева впечатляетъ свѣжей, грубой, архаической красотой, имѣющей много общаго съ народными произведеніями русскаго сѣвера.

Въ сторонѣ оть этого декоративнаго потока стоять два талантливѣйшихъ представителя норвежскаго искусства — живописецъ и рисовальщикъ Эдвардъ Мунхъ и скульпторъ Вигеландъ. Оба они извѣстны въ Россіи, къ сожалѣнію, лишь по статьямъ Шибышевскаго. Послѣдній настаиваетъ на томъ, что эти норвежскіе

художники — одинокие индивидуалисты, у которыхъ нѣтъ предшественниковъ. Относительно Мунха это дѣйствительно такъ. Правда, во внѣшнемъ обликѣ его живописи можно найти кое что общее съ ванъ Гогомъ и Сезанномъ (хотя бы эта сезанновская вытянутость лицъ и фигуръ у Мунха). Но по существу, его живопись — продуктъ Сѣвера. Онъ такъ же горитъ, какъ ванъ Гогъ, такъ же пишетъ обнаженными нервами — но его горѣніе уходитъ внутрь, не вырывается наружу огнями красокъ. Меланхолія Мунха болѣе затаенна, болѣе философична и интеллектуальна. Подобно ванъ Гогу онъ пишетъ торопливо и лихорадочно — но не отъ избытка темперамента, а потому что хочетъ поскорѣе показать то, что его волнуетъ больше всего: человѣческое лицо, человѣческую душу. Отсюда — небрежности его рисунка, отсюда — его мрачный, зеленовато-лиловый фонъ, въ хаосѣ котораго растворяются реальные предметы. Его волнуютъ вопросы любви и смерти, и вся его угрюмая живопись овеяна холодными страхами — точно слышишь, какъ пажъ Иродиады говоритъ: „il peut arriver un maleur“, точно чувствуешь взмахи „огромной черной птицы“. Въ его женскомъ „Портрѣтѣ“ угадывается что-то больное, надрывное; его „Больная девочка“ потрясаетъ своей предсмертной хрупкостью, своей угасающей дѣтской нѣжностью. И такова сила психологизма сѣверного мастера, что забываешь о всѣхъ небрежностяхъ его формы, которая не простила бы чуждымъ духовности французамъ...

Менѣе самобытенъ Густавъ Вигеландъ. Это своего рода норвежскій Роденъ (конечно, toute proportion gardée), сочетающій бурность позъ съ бурностью внутренняго содержанія. Какъ и у Мунха, идеологическій элементъ играетъ у него большую роль, а именно — проблема „пола“, трагизмъ страсти. У него грандиозные замыслы, смѣлая композиція, сильный темпераментъ — казалось бы все, что нужно для большого мастера. Но онъ не достаточно скультпторъ. Жизненный темпераментъ не всегда совпадаетъ у него съ темпераментомъ ваятеля и смѣлость его порыва, дерзость его эротизма часто расхолаживаются нѣкоторой дряблостью формы, вялостью обработки. Впрочемъ, дѣлаю оговорку — я слишкомъ мало видѣлъ этого своеобразнаго художника, не любящаго выставляться, чтобы судить о его oeuvre въ вообще...

За то виртуозностью техники блещетъ въ Шведскомъ отдѣлѣ А. Цорнъ. Въ его полотнахъ нѣть ни „настроенія“, ни *plein air*’а — они залиты однимъ и тѣмъ же блесковатымъ и холоднымъ колоритомъ. Но изумительное мастерство мазка, пониманіе формы и какая то здоровая Гамсуновская жизнерадостность примиряютъ съ этимъ характерно-шведскимъ, ловкимъ живописцемъ и съ его типомъ женщины, — блокурымъ, веселымъ животнымъ. Отсутствіе интимизма, внутренній холодокъ — доминирующая черта шведской живописи. Голландцы ищутъ въ пейзажѣ настроение, датчане — настроеніе и колоритность, шведы же подходятъ къ природѣ, какъ къ стилизованному ковру въ холодныхъ и свѣтлыхъ тонахъ. Таковы пейзажи-ковры Фіестада, Хедберга, Хессельбома и талантливаго Линда, съ ихъ перистыми



Ф. Ходлеръ. — „Дровосѣкъ“.

F. Hodler. — „Le bûcheron“.

облачками, арабесками таюющихъ снѣговъ, кружевомъ снѣжныхъ вѣтокъ, разводами волнъ, синими извилинами фіордовъ. Есть, конечно, и исключеніе — нѣжные березовые пейзажи Осслунда.

То же самое и въ области *intérieur'a*, большимъ мастеромъ котораго является въ Швеціи Карлъ Ларссонъ. Когда видишь въ большомъ количествѣ его „дѣтскія“, „столовыя“, „рабочія“ комнаты съ ихъ свѣтлой и здоровой обстановкой, убѣждаешься въ томъ, какъ хорошо и культурно живеть этотъ художникъ, какъ хорошо воспитывается онъ своихъ дѣтей, но и только. Онъ не пишетъ, а раскрашиваетъ свои *intérieur'ы*; это царство „маленькихъ домашнихъ радостей“ — для него лишь предлогъ къ орнаментації. Впрочемъ, и за то спасибо — въ странѣ Стринберга, гдѣ невозможно то любовное отношеніе къ семейному очагу, которое трогаетъ въ голландскихъ и датскихъ *intérieur'ахъ*.

Рядомъ съ Скандинавіей — залы Швейцаріи. И я долженъ признаться онѣ явились для меня большими откровеніемъ послѣ прошлогодняго выступленія швейцарцевъ въ Брюсселѣ. Здѣсь не средній уровень швейцарского искусства, а его праздничные исключенія. Превосходно уже первое впечатлѣніе, когда видишь эту бѣлонѣжную залу съ доминирующей въ живописи синей гаммой: сразу охватываетъ ощущеніе ясной, свѣжей, горной высоты. Въ пейзажахъ — много солнца, звучныхъ сине-желтыхъ аккордовъ (Болленсъ, Жіакометти, Вилеръ), въ портретахъ — много экспрессіи (въ особенности Максъ Бурри съ его крестьянами). Очевидно, Ходлеръ сумѣлъ разбудить дремавшія силы даже въ своихъ тяжеловѣсныхъ соотечественникахъ. Самъ онъ представлена здѣсь двумя своими шедеврами — старымъ картономъ къ „Битвѣ при Мариніано“ (Цюрихск. Музей) и „Дровосѣкомъ“ (1910). Грѣшило сказать о Ходлерѣ всего нѣсколько словъ — этотъ большой художникъ обязываетъ къ цѣлой монографіи. Вкратцѣ мнѣ приходилось уже характеризовать этого художника, какъ одного изъ величайшихъ мастеровъ ритма, гениально связывающаго движение съ монументальностью композиції. И на этотъ разъ творенія Ходлера захватили меня не столько своимъ благороднымъ матовымъ колоритомъ, напоминающимъ цвѣтныя стекла, сколько могучимъ размахомъ своего замысла и построения. Они ритмичны, какъ застывшій танецъ, — танецъ жизни. Торжественные шаги тяжело ступающихъ, закованныхъ въ голубые латы, окровавленныхъ героевъ; дикая пляска „Дровосѣка“, каждымъ мускуломъ яростно сражающагося съ природой, — да вѣдь это цѣлая мимодрама, развивающаяся подъ музыку красокъ! Человѣкъ, три дерева, кусокъ земли, просинь неба — что можетъ быть проще этого? И однако Ходлеръ далъ не бытовую картинку, а вѣчный символъ человѣческаго напряженія, — труда-борьбы, ставшаго для человѣка трудомъ-игрою. Можетъ быть надо было быть швейцарцемъ, чтобы создать эту пляску работы. Во всякомъ случаѣ — швейцарскому художнику принадлежитъ лучший живописный экспонатъ Римской выставки. Болѣе того: галль показалъ Риму, какъ нужно понимать въ XX вѣкѣ ту проблему движенія, которую нѣкогда выдвинула въ искусствѣ римская скульптура...

H. ANGLADA-CAMARASA



Англада-Камараса. „Девушки“.

Международная выставка в Риме.

Anglada-Camarasa. „Jeunes filles“.



Лэрмансь. ,Слепой.

Международная выставка в Римъ.

Leermans. ,*L'aveugle*.

Переходя къ „национальнымъ“ павильонамъ необходимо установить известную градацию. О французскомъ, гдѣ нѣтъ ни одного Майоля и Бурделя, а новой живописи отведена маленькая комната — я не буду говорить вовсе. Прославимъ лучше отраженія французского искусства въ другихъ странахъ. Въ Бельгийскомъ павильонѣ нѣтъ ретроспективнаго отдѣла, который иллюстрировалъ бы бельгийскій натурализмъ конца прошлаго вѣка — мы видимъ здѣсь лишь вторую стадію французскаго влиянія: *plein air*. Цѣлая плеяда пейзажистовъ, Э. Клаусъ, Хеймансъ, Верстратенъ Олеффъ, Мартенсъ, Куртенсъ, Тэлемансъ упиваются свѣтомъ и воздухомъ, и разрабатываютъ технику Монѣ и Ренуара. Если присоединить къ нимъ отсутствующаго на выставкѣ Ванъ-Риссельберга, то придется отмѣтить, что этими иска-ніями *plein air*'а и исчерпываются послѣднія достиженія бельгийской живописи. Ибо три самыхъ своеобразныхъ бельгийскихъ художника, Кнопфъ, Энзоръ и Лэрмансъ работаютъ уже давно и стоять какъ бы виѣ молодой бельгийской школы. Фернандъ Кнопфъ находится даже виѣ всякой фланандской традиціи: его мистические рисунки (черные, слегка расцвѣченныя пастелью и сангвиномъ) — какая то смѣсь прерафаэлиза съ Гюставомъ Моро. За то Джемсъ Энзоръ, несмотря на свое англо-санксонское происхожденіе, — подлинный фланандецъ въ своихъ картинахъ и гравюрахъ. Въ его натюрмортахъ, несмотря на свѣтлыя, радостно-звонкія краски, есть какая то особенная острота подхода къ вещамъ, что-то живое и зловѣщее: среди чайниковъ и раковинъ брошена карнавальная, парумяненная маска. Верхарнъ мѣтко назвалъ его „художникомъ масокъ“: Энзоръ воспринимаетъ вещи, какъ замаскированныя, скрытыя одушевленности, люди же кажутся ему скелетами, украсившими себя масками жизни. Духъ Иеронима Босха и Брейгеля вѣтъ надъ всѣмъ, что создано Энзоромъ. Какъ фланандецъ, любить онъ пышныя краски, какъ фланандецъ любить онъ въ человѣкѣ все сатанинское, темное, бредовое. И вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ — современный горожанинъ и его кошмарныя гравюры — страхи города. Къ сожалѣнію, мѣсто не позволяетъ мнѣ остановиться подробнѣе на творчествѣ этого замкнутаго и мало известнаго художника, въ живописи котораго можно найти точки соприкосновенія съ ванъ-Гогомъ, а въ рисункахъ — съ нашимъ Добужинскимъ...

Еще болѣе фланандцемъ является старый Лэрмансъ, этотъ странный выходецъ изъ XVI вѣка, „ученикъ“ Брейгеля, — но Брейгеля, не создателя чертовщины, а автора народно-бытовыхъ сценъ, Брейгеля-мужика. Лэрмансъ изображаетъ со временемъ калѣкъ и слѣпыхъ, но его живописная манера, проникнутая своеобразной смѣстью юмора съ драматизмомъ, вѣрна старой фланандской традиціи. Его жесткій контуръ, его полновзвучныя, суровыя и матовые краски напоминаютъ картины примитивовъ, арабески готическихъ стеколъ.

Подобно раннимъ фланандцамъ, пленяетъ его въ народномъ быту лишь жуткое и смѣшное... Судьба отстила художнику за это пристрастіе къ калѣкамъ — недавно онъ самъ ослѣпъ и оглохъ... *

Народностью питается и современная испанская живопись, еще столь недавно поклоненная свѣтской виртуозностью Фортуны и историческимъ паѳосомъ Прадиллы. Въ противоположность сентиментальному космополитизму италіанцевъ, испанскіе художники охвачены дѣйственной любовью къ своему быту, къ своимъ эффеќтнымъ костюмамъ, къ своимъ пляскамъ, гитанамъ, тореро, даже къ своимъ нищимъ и уродамъ, — къ своей народной Испаніи, еще не убитой космополитическими котелками⁴, писать я по поводу Брюссельской выставки, и это впечатлѣніе еще болѣе утвердилось у меня въ Римѣ. Въ Испанскомъ павильонѣ (кружевной фасадъ которого скопированъ съ дворца и университета въ Саламанкѣ) останавливаются на себѣ вниманіе не олеографические пейзажи извѣстнаго Rusinol'a и не талантливый *plein air* Sorolla у Bastida, этого испанского Либермана съ такимъ же отсутствиемъ „мѣстнаго колорита“ въ творчествѣ, но лишь съ болѣе яркимъ воспріятіемъ красокъ. Здѣсь изумляется, прежде всего, обилие картинъ изъ народного быта. Изъ нихъ наиболѣе интересны „Праздникъ“ Пинако Мартинеца и произведенія глухонѣмыхъ братьевъ Цубіорръ, Валентина и Рамона.

Крестьянская жизнь пленяетъ ихъ своей первобытной глубиной, своей религіозной мистикой, своей архаической декоративностью; съ любовью примитивовъ выписываютъ они узоры женскихъ платковъ и домашней утвари, морщины крестьянскихъ лицъ, камни деревенской мостовой. Братья Цубіорры какъ и всѣ „народники“ въ современной испанской живописи — идутъ отъ Зулоаги. Это онъ первый, своими бытовыми картинами — „Карликъ изъ Эйбара“ и „Донъ Педро“ (1893 г.), воскресилъ старую натуралистическую традицію Рибейры и Веласкеза и сдвинулъ испанскую живопись съ мертвай точки свѣтскаго шика и батально-исторического жанра. Однако, много времени прошло, прежде чѣмъ Игнаціо Зулоага добился официального признанія у себя на родинѣ: въ 1900 году Испанская секція международной выставки въ Парижѣ забраковала его картину „Наканунѣ боя быковъ“, да и на римской выставкѣ онъ представить не въ Испанскомъ павильонѣ (не хватило будто-бы мѣста), а въ Интернациональномъ. Но Зулоага былъ рожденъ для борьбы за искусство, закаленный борьбою за жизнь. Прежде чѣмъ стать художникомъ, онъ былъ оружейникомъ — въ Эйбарѣ, кассиромъ — въ Севильѣ и, наконецъ, тореро: онъ самъ убилъ 18 быковъ, но восемнадцатый ранилъ его и заставилъ искать иного жизнен-

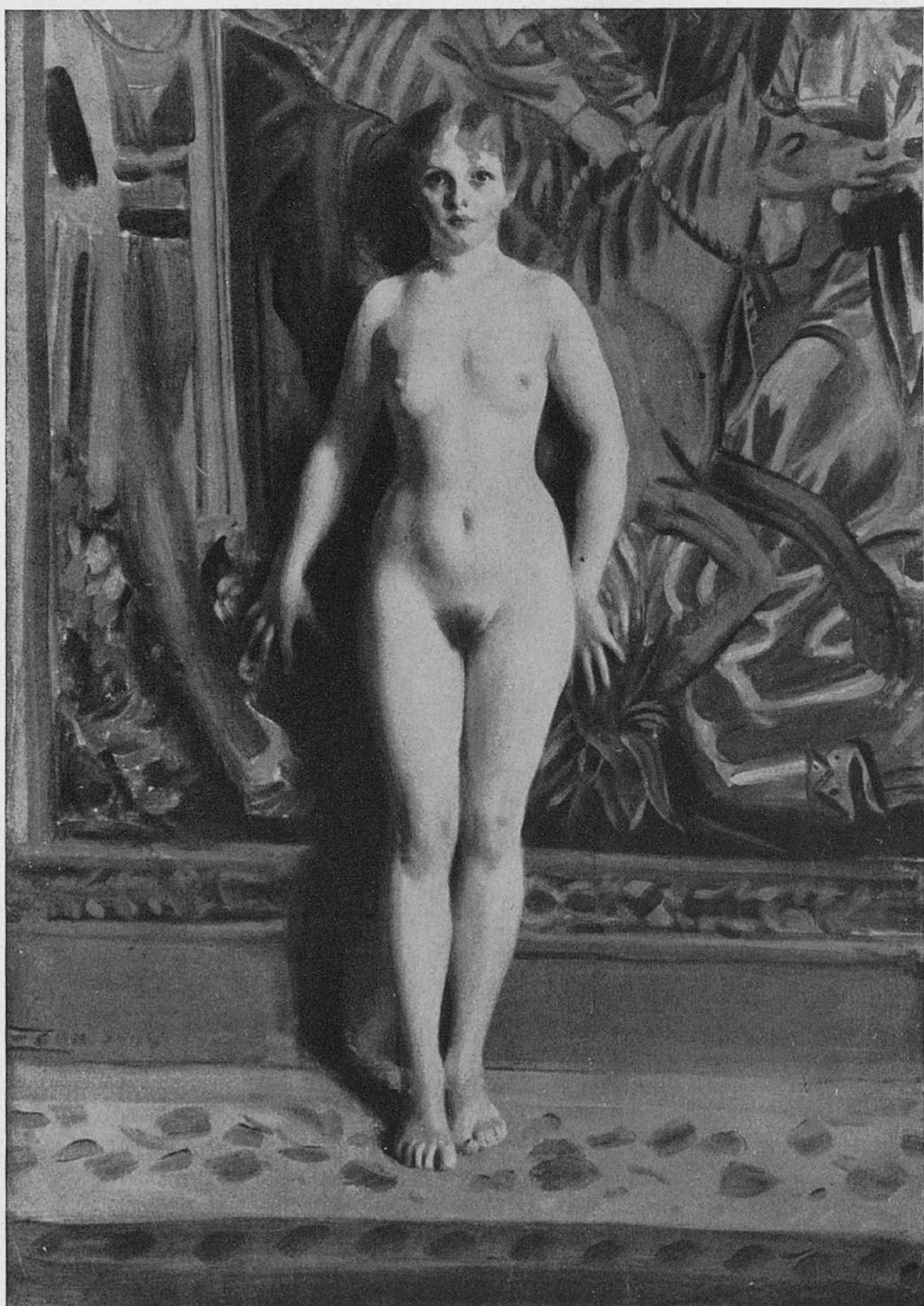
* Чтобы покончить съ бельгийскимъ павильономъ скажу еще, что въ отдѣлѣ скульптуры есть много баптильныхъ бюстовъ современныхъ бельгийскихъ знаменитостей Лагае и Руссо, ни одной вещи Менѣ и лишь одна и притомъ слабая — Ж. Минна, этого талантливѣйшаго изъ современныхъ скульпторовъ Бельгіи.



Эггеръ-Лиенцъ. „Пляска смерти“.

Международная выставка в Риме.

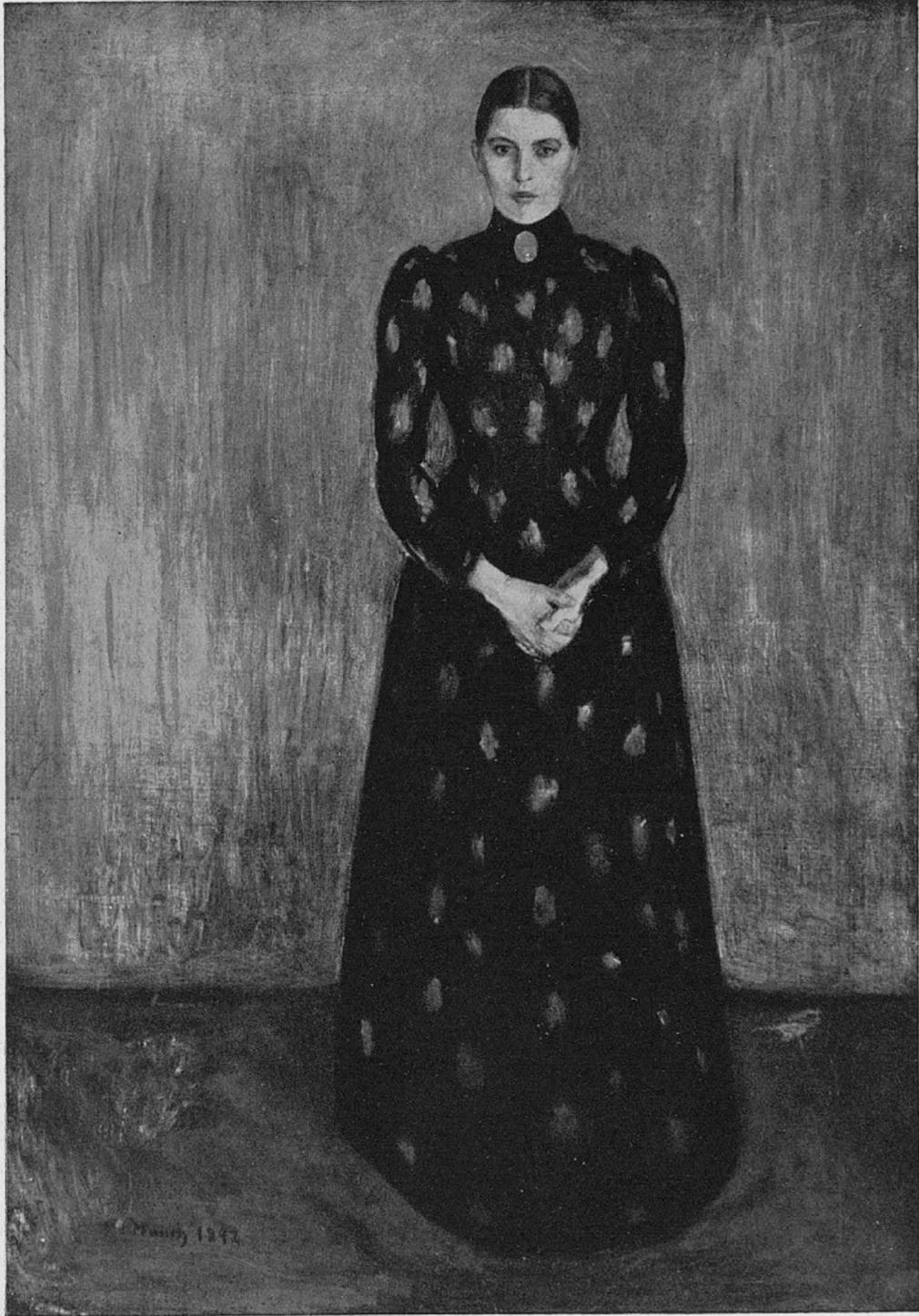
Egger-Lienz. „Danse macabre“.



Цорнъ. *На фонъ ковра*.

Zorn. *Nu*.

Международная выставка въ Римъ.

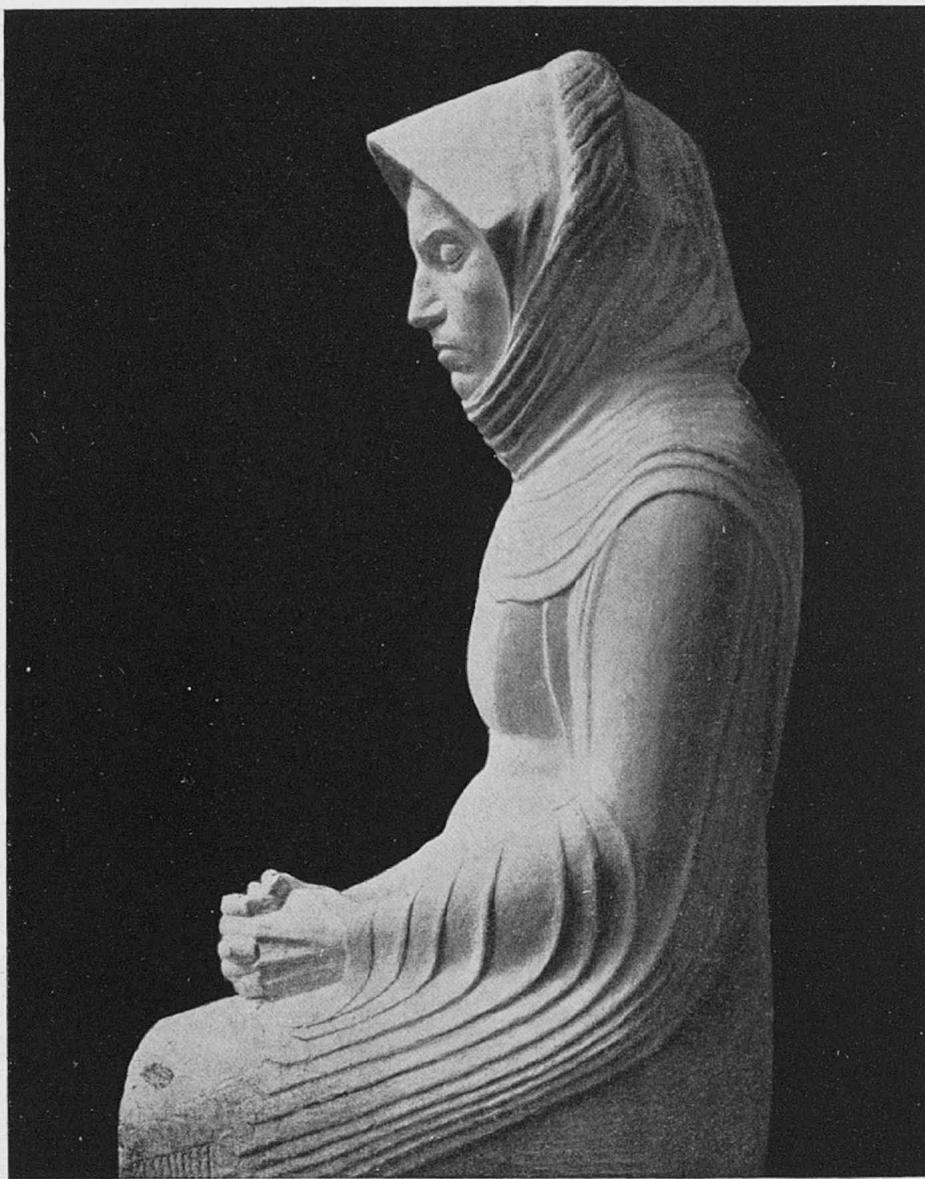


Munch 1893

Эдвард Мункъ. ,Портретъ жены художника'.

Edvard Munch. ,Portrait de la femme de l'artiste'.

Международная выставка въ Римъ.



И. Местровичъ. ,Моя мать'.

I. Mestrovic. ,Ma mère'.

Международная выставка въ Римъ.



наго пути. Онъ самъ жилъ той жизнью народной Испаніи, которой посвящено все его творчество...

И однако, несмотря на пумный успѣхъ, увѣничавшій славой Зулоагу за послѣдніе годы (особенно — въ Германіи), я долженъ признаться, что меня его послѣднія работы разочаровали. Раньше Зулоага радовалъ не только острой экспрессіей національныхъ типовъ, но и своимъ колоритомъ, — своей чудесной живописной гармоніей, которая просилась на коверъ. Теперь, опьяненный успѣхомъ художникъ не столько пишетъ, сколько раскрашиваетъ свои большія полотна, и они кажутся огромными цвѣтыми автотипіями и мучительно хочется спросить: а гдѣ же самыя картины? Какая то чернота и вмѣстѣ съ тѣмъ мишурность появилась въ его колоритѣ, какое то торопливое ловкачество — въ его рисункѣ и повсюду мѣдными съ металлическими бликами стали его лица. Вѣчная трагедія таланта, который слишкомъ скоро нашелъ себя и выработалъ свою ,манеру⁴.

Но все таки этотъ бывшій тореро — большой и стихійный талантъ, вышедший изъ самыхъ нѣдръ народного духа, полный кипучей жизненной силы. Быть можетъ произведенія Зулоаги недостаточно проникновенны и чужды мистической жути Греко и Гойа именно потому, что онъ слишкомъ здоровъ... По полуѣдетъ старый, усталый пикадоръ на изможденной, окровавленной лошади — но нѣть ужаса въ этихъ алыхъ, кровавыхъ узорахъ: они радуютъ Зулоагу, какъ живописное пятно. Его слѣпые, хромые, уроды — не страшны; они просто реальны, какъ исчадія быта. Но этотъ быть воплощенъ Зулоагой во всей его шире, во всей его слитности съ родившей его природой. Зулоага — не глубокъ, но онъ одаренъ необычайно широкимъ кругозоромъ. Онъ не выхватываетъ свои излюбленные типы изъ окружающей ихъ среды, но пишетъ ихъ въ натуральную величину на фонѣ панорамы-пейзажа. Подъ тяжестью грознаго сине-чернаго неба, нависшаго косматыми тучами, вырисовываются дальняя горы, города и поселки, и церкви, и кишащія толпами арены. Его пейзажи старинныхъ испанскихъ городовъ, гдѣ сѣрое нагроможденіе зданій сливается съ грозовымъ въ одну суровую гармонію — лучшее изъ всего созданнаго Зулоагой за послѣдніе годы. Здѣсь менѣе шика, здѣсь — и только здѣсь — рѣтѣеть душа Греко, вѣтѣеть воспоминаніе о Грековскомъ ,Видѣ Толедо⁴...

Въ томъ же Интернаціональномъ павильонѣ, въ отдѣльной залѣ, послѣднія картины и панно Камаразы Англады. Это — тоже испанецъ, но принявшій французское гражданство. Онъ тоже пишетъ Испанію, но — иначе. Его Испанія не похожа на Испанію Зулоаги, и обѣ онѣ какъ-бы конкурируютъ между собой. Правда конкурируетъ съ красивой ложью, обычные будни спорятъ съ радостнымъ праздникомъ. Ибо Испанія Зулоаги — суровая Испанія каждого дня; Испанія Англады — царство экзотики, пышнаго и яркаго коверъ. Его ,Праздникъ въ Валенсії⁴ — цѣлая оргія красокъ. На фонѣ сапфирнаго неба — гирлянды цвѣтовъ и гитанъ, букеты зеленыхъ, малиновыхъ, желтыхъ костюмовъ. Его ,Пыганская пляска⁴ — феерія южной ночи, пляска синихъ, зеленыхъ и янтарныхъベンгальскихъогней. Всю роскошь своей палитры вклады-

ваетъ онъ въ пышность испанскихъ костюмовъ, кажущихся у него действительно выщуклыми, усыпанными настоящими камнями. Зулоага ищетъ въ лицѣ индивидуальной и бытовой экспрессіи, для Англады лицо — лишь сладострастная маска. Гитана Зулоаги — настоящая испанка, въ которой огонь темперамента сочетается съ глубомудренной гордостью націи, гитана Англады — лишь жрица любви. Только въ одной картинѣ „Влюбленные арагонцы“ эта испанская страсть явлена имъ, какъ быть.

„Испанскія“ панно Англады — экзотическое сновидѣніе, блестящій и мишурный фейрверкъ, приснившійся парижанину...

III

Вліяніе Парижа сказывается и въ павильонѣ Японіи, и это чрезвычайно любопытное историческое явленіе, своеобразная перемѣна ролей. Еще такъ недавно японскіе эстампы революционизировали французскую живопись. Ни для кого не тайна, какую роль сыграли японскіе „импресіонисты“ въ художественномъ расцвѣтѣ Парижа. Но если Клодъ Монѣ учился у Хокусаи, то молодые японскіе художники пріѣхали учиться у Монѣ. Въ результатѣ — современная японская живопись является либо подражаніемъ парижскому „дивизіонизму“, либо рабскимъ повтореніемъ великаго прошлаго. Вотъ почему досадно, что японцы такъ скучно организовали свой ретроспективный отблескъ, въ общемъ очень жалкій, несмотря на прекрасные какемоно Мотонобу, Сесшина и Сессона и Окіо.

Только ретроспективнымъ отблескомъ интересенъ и Англійскій павильонъ (слово, въ сущности не приложимое къ монументальному зданію, воздвигнутому солидными англичанами), хотя по количеству экспонатовъ онъ богаче всѣхъ другихъ павильоновъ. Французы не пожелали явить свое новое искусство; англичане его не имѣютъ. Они привезли 1220 произведеній, они добросовѣтно показали все, что у нихъ есть (за исключеніемъ Бирдслея, несправедливо представленного самымъ жалкимъ образомъ), они устроили въ Римѣ Британскій музей. Спасибо имъ за то, что они лишній разъ показали Гэнсборо, Гогарта, Гоннера, Лауренса, Рейнольдса, Бонингтона, Тернера, Констэбля и прерафаэлитовъ: Бернъ-Джонса, Россетти, Уотса. Очаровательныя творенія послѣднихъ и, въ особенности, крошечныя и мало извѣстныя акварели Бернъ-Джонса, „Игра въ шашки“ и „Павелъ и Франческа“ Россетти — одно изъ самыхъ незабываемыхъ впечатлѣній римской выставки.

Но что изъ того, когда вся англійская живопись нашихъ дней является скучнѣйшимъ перепѣвомъ прерафаэлитовъ, а традиція великой портретной живописи

XVIII вѣка смѣнилась салонной шикарностью! Изъ современныхъ британскихъ портретистовъ хорошъ лишь Левери, недуренъ Гэрри и превосходенъ Сарджентъ... американецъ, попавшій въ англійскій павільонъ въ качествѣ почетнаго члена Лондонской Академіи. Что изъ того, когда Франкъ Брэнгвінъ — этотъ декораторъ современного Лондона — все таки очень плохъ какъ живописецъ (гораздо лучше его аквафорты изъ жизни рабочихъ)!

Бельгія и Японія вредятъ французское вліяніе, Англія же, наоборотъ, топчется на мѣстѣ изъ за своей национальной замкнутости. Однимъ изъ наиболѣе характерныхъ продуктовъ британского национального духа является акварельная живопись. Въ двухъ шагахъ отъ этихъ колоссальныхъ и зализанныхъ листовъ ватманской бумаги нельзя узнать имѣешь ли дѣло съ масломъ или акварелью! Но усовершенствовавъ до невѣроятнаго мастерства ,технику⁴ акварельной живописи, англичане тѣмъ самыми убили ея специфическую прелестъ...

Гораздо больше жизни проявляетъ американское искусство, пытающееся англо-саксонскими и французскими соками. Я разумѣю, конечно, не ужасающую американскую скульптуру со знаменитымъ Годенсомъ во главѣ, поражающую своей банальностью тѣмъ болѣе, что нигдѣ нѣтъ сейчасъ такого спроса на памятники, какъ именно въ Америкѣ. Я говорю о за-атлантической живописи, которую можно свести къ тремъ направлѣніямъ. Во первыхъ — портретъ, достигшій здѣсь необычайнаго расцвѣта и гораздо большаго, чѣмъ свѣтская портретная живопись въ Англіи и даже Франціи, черезъ которую прошли современные американскіе портретисты. Изъ покойныхъ художниковъ мы видимъ здѣсь Уистлера съ его портретомъ Саразаты, изъ живущихъ — Сарджента и всю идущую за нимъ плеяду портретистовъ: Джона Александера, Mac Cameron'a, Brush'a, Wiles'a, Hopkinson'a. Сардженту, представленному здѣсь своимъ давнимъ и знаменитымъ портретомъ „Дамы въ черномъ“ и многими послѣдними работами, по прежнему принадлежитъ первое мѣсто среди свѣтскихъ портретистовъ Запада. Изъ болѣе молодыхъ портретистовъ отмѣчу Рольсховена съ его превосходнымъ ,стильнымъ⁵ изображеніемъ дамы въ зеленомъ платьѣ. Столъ же характернымъ является для Америки господство сентиментализма въ области жанра и декоративной живописи — сладkie сюжеты и сладкія краски; таково, напр., типичное панно Миллера, написанное подъ Анри Мартена. Наконецъ, третью группу, наиболѣе молодую, образуютъ американскіе сецессіонисты — общество „The Eight“ (Нью-Йоркъ), находящееся подъ непосредственнымъ вліяніемъ лучшихъ французскихъ мастеровъ. Таковы Ж. Люксъ, Кентъ, Глакенсъ, Анри — особенно интересенъ изъ нихъ Люксъ, давшій превосходную „Торговку Овощами“, вдохновленную Эдуардомъ Манэ. Изъ французомановъ интересенъ также Фріезеке съ его колоритными, сочными пейзажами.

Изъ области американской графики (къ сожалѣнію, почему то отсутствуютъ плакаты Брадлея) отмѣчу превосходные, проникнутые чутью города, аквафорты Пен-

иеля, умѣющаго извлекать симфонію *blanc et noir* изъ дымовъ и огней американскихъ городовъ-чудовищъ...

IV

Перехожу къ искусству германскихъ и славянскихъ народностей, богато представленныхъ на Римской выставкѣ.

Павильонъ Германіи, на фронтонѣ котораго красуется неизбѣжное и угрожающее „Wilhelmi II Imperatoris“, состоить изъ двухъ отдѣловъ — ретроспективнаго и современнаго. Въ первомъ, рядомъ съ такими официальными пустоцвѣтами, какъ Ленбахъ и Тома, мы видимъ лучшихъ и действительно великихъ мастеровъ Германіи XIX вѣка — Менцеля (чудесныя акварели и рисунки), Фейербаха, Лейбля (представленного портретами, которые особенно подчеркиваютъ его близость къ Э. Манѣ), его ученика Трюбнера и Либермана.

Послѣдніе два представлены и въ современномъ отдѣлѣ: Трюбнеръ — превосходными пейзажами, Либерманъ — между прочимъ, очень экспрессивнымъ портретомъ А. V. Berger'a, указывающимъ на вліяніе французовъ, проводникомъ котораго въ Германіи является этотъ художникъ. Что же касается недавно умершаго Уде, то это — очень второстепенный живописецъ.

Въ современномъ отдѣлѣ германского павильона участвуютъ не общества, а отдельные художники, допущенные академіями отъ каждого *Kunststadt'a*. Въ результатѣ такого „географического“ распределенія, бездарный Винценъ, недавно нашумѣвшій своимъ „протестомъ“ отъ имени *Deutscher Künstler* противъ вторженія французского вліянія, очутился въ одной залѣ съ Людвигомъ фонъ Гофманомъ, однимъ изъ наиболѣе яркихъ представителей декоративныхъ французскихъ вѣяній въ Германской живописи. Наиболѣе молодое и „радикальное“ общество *Sonderbund* (Дюссельдорфъ) на выставкѣ не представлено; многие хорошия живописцы и скульпторы остались за бортомъ: есть три ужасныхъ бюста Гильдебранда и ни одной скульптуры Хетгера.

Одной вещью представлены талантливые Максъ Слефохтъ (нѣжный портретъ дѣвушекъ среди *pleinair'a*), Коринтъ и Калькрейтъ (портретъ въ стилѣ Энгра), — за то обильно показали себя мюнхенскіе профессора: Цюгель приволокъ сюда цѣлое стадо барановъ и быковъ, а Штукъ — свои рыхлые, зеленые тѣла. Въ общемъ и цѣломъ въ качествѣ недурныхъ вещей можно отмѣтить: декоративное панно австрійца Орлика, пейзажи Лампрехта и Кампфа, портреты Панкока и Цвінчера (работы котораго были воспроизведены въ „Аполлонѣ“), „Атлетъ“ (статуя) Ледерера и рисунки Кѣте Колльвитцъ и Саттлера.

По экспонатамъ германского павильона трудно составить себѣ представление о томъ *Sturm und Drang'*, который происходитъ сейчасъ въ германскомъ искусстве, встревоженномъ *Cassirer'omъ* и берлинскимъ Сецессіономъ, показавшими нѣм-

цамъ Сезанна и ванъ-Гога, и литературной дѣятельностью Мейера Греффе. *Luft und Licht* — такова новая проблема, вставшая передъ германской живописью въ переживаемый ею нынѣ моментъ „помраченія боговъ“ и прежде всего — Беклина, мѣсто котораго въ эстетическомъ сознаніи молодого поколѣнія занялъ Гансъ фонъ Марасъ. Поскольку же можно судить о германскомъ искусстве по римской выставкѣ — приходится согласиться со словами М. Слефохта: „у насъ есть отдѣльные мастера, германскіе художники, но германского искусства у насъ нѣтъ“. *

Совершенно иную картину являютъ собой современные павильоны Австріи и Венгрии — здѣсь нѣтъ гнетущаго *veto*, „высочайшаго“ критика, здѣсь ощущается атмосфера свободного творчества, дружескаго художническаго сотрудничества отдѣльныхъ націй. Въ павильонѣ Австріи — нѣмцы, чехи и поляки. Лишь Венгрия устроила на этотъ разъ некоторую обструкцію, выстроивъ отдѣльный павильонъ.

Тенденція современной венгерской живописи — аналогичная испанской. Отъ свѣтского шика Бензюра и жанрового анекдотизма Мункачи, она устремляется къ яркой красочности, черпаемой въ сочной, декоративной красотѣ венгерского народнаго быта; этотъ сдвигъ въ сторону чисто живописнаго воспріятія крестьянской жизни можно прослѣдить по картинамъ Дери, Ференчи, Коста, Васвари, Земплени (*Zempleneyi*) и особенно — И. Перлмуттера, наиболѣе талантливаго изъ этой группы народниковъ. Не чужда современная венгерская живопись и чисто- parijskikhъ вліяній, какъ показываетъ превосходный „гогеновскій“ пейзажъ Ивани-Грюнвальда и *intérieur* С. Гзока.

Если на венгерской выставкѣ лежитъ печать нѣкосѣй „мужицкой“ лапидарности, то австрійскій павильонъ, наоборотъ, поражаетъ своей вѣнской уточненностью. Даже австрійская скульптура, имитирующая архаические стили и намѣренно грубая, свидѣтельствуетъ объ огромной культурности современныхъ вѣнцевъ. Таковы украшающія собою дворъ австрійскаго павильона *Торсъ* и *Земля* Ф. Меднер, *Гигантъ* и *Юноша* А. Ханака и огромный деревянный архангелъ Ф. Андри. Въ этомъ декоративно-монументальномъ стилѣ австрійской скульптуры, инициаторомъ котораго является Меднеръ, угадывается вліяніе и французовъ и архаической скульптуры, и чисто національная неспособность къ творчеству интимному. Эта послѣдняя черта бросается въ глаза и при обозрѣніи вѣнской живописи. Я говорю не о представителяхъ умѣреннаго *Künstler Haus'a* (*Genossenschaft der Bild. Künstler*), вродѣ профессоровъ Анжели и Пашаловскаго, Хоровитца или Крауса, а объ участникахъ вѣнскаго *Secession'a* (которому въ павильонѣ отведена наибольшая зала) и прежде всего — о Густавѣ Клімтѣ.

* См. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler, München 1911, письмо М. Слефохта. Для ознакомленія съ новыми вѣнціями въ Германіи см. также интересную книгу W. Niemeyer'a: „Denkschrift des Sonderbundes“, Düsseldorf, 1910.

Правда, этот талантливый винецъ любить философскія темы, волнующія психологическія проблемы — но онъ одѣваетъ ихъ (въ самомъ буквальномъ смыслѣ этого слова) въ такія декоративныя прикрасы, что символизмъ замысла отодвигается у него на задній планъ. Отвлеченность формы, отвлеченность колорита — это нечто фатальное, непреодолимое для германского художника даже тогда, когда онъ хочетъ быть только декораторомъ. Вотъ, напримѣръ, его картина „Страхъ Смерти“ — группа людей, сплетенныхъ вмѣстѣ конвульсіей ужаса передъ фантомомъ скелета, по почему то завернутыхъ въ какое то одѣяло изъ пестрыхъ лоскутовъ, напоминающихъ павлиній хвостъ, цвѣтистость котораго разрушается убѣдительность „страха“. Вотъ другая картина „Подѣлуй“: мужчина и женщина, одѣпенѣвшіе въ судорогѣ объятія. Здѣсь есть много достоинствъ — въ этомъ отвлеченно-золотомъ фонѣ, похожемъ на млечный путь, въ наивныхъ полевыхъ цвѣтахъ, распускающихся гдѣ-то у ногъ влюбленной пары, и даже въ острой экспрессіи властныхъ, жадныхъ пальцевъ мужчины и безвольныхъ, покорныхъ пальцахъ женщины. Но всего этого мало для Климта — и влюбленныхъ закручиваетъ онъ въ тѣ-же яркія одѣяла, испещренныя разными пятнами. Можетъ быть, художникъ придается неѣкай тайный смыслъ тому, что его одѣяло покрыто узорами изъ палочекъ (домино), а ея — какими то шариками. Но по существу это просто — декадентскія завитушки, сдѣланныя для „красы“. О третьей картинѣ Климта „Юстиція“ не хочется и говорить — здѣсь абстрактность украшеній, избытокъ разныхъ змѣй, осьминоговъ, золотыхъ пузырей достигаетъ чудовищного размѣра. Какъ типичный декадентъ, подходитъ Климтъ и къ портрету — лицо онъ зарисовываетъ почти академично, но зато костюмъ и фонъ стилизуетъ, покрываетъ золотомъ, превращаетъ въ шахматную доску (портретъ г-жи Виттгенштайнъ). Точно также и въ пейзажѣ видить Климтъ лишь зеленую, декоративную мозаику.

Отсутствие интимности, холодъ винѣнаго изящества — доминирующая черта винѣскаго искусства вообще; — недаромъ внутренность австрійскаго павильона (арх. Josef Hoffmann) такъ изящна, а австрійскій каталогъ — лучшій на римской выставкѣ. Недаромъ большинство винѣскихъ картинъ — панно. Таковы работы Р. Іеттмара („Геркулесъ и гидра“) и талантливаго Ф. Андри („Три апостола“), давшаго красивые картоны, — проэкты фресокъ. Въ монументальной композиції Андри чувствуется вліяніе Ходлера, но еще въ большей степени вѣтъ имъ отъ прекрасной картины Эггера-Ліенца (профессоръ въ Манхеймѣ) „Танецъ Смерти“. Впрочемъ, въ этомъ мрачномъ шествіи возставшихъ крестьянъ много и чисто германской средневѣковой мистики, и Гольбейна, и даже Брейгеля. Выдержанная въ обычномъ для Эггера однотонно-коричневомъ колоритѣ, эта картина кажется старинной виньеткой, перевезенной на большое полотно...

Чтобы покончить съ винѣами, упомяну еще превосходныя гравюры на деревѣ Клемма и Тiemanna (Орликъ на этотъ разъ незначителенъ) и стильные костюмы къ Вагнеровскимъ операмъ С. Creschka.

Если гипертрофия декоративного элемента характерна для вѣнской живописи, то у поляковъ и чеховъ мы видимъ чисто славянскую задушевность. Въ особенности у поляковъ бросается въ глаза преобладаніе психологизма (тонкія картины Вейсса и Войткевича изъ жизни дѣтей) и драматизма (Паучъ и Мальчевскій) надъ задачами чистой формы. Подобно испанскимъ и венгерскимъ художникамъ, поляки страстно любятъ свой народъ и свою природу, но въ этомъ польскомъ „народничествѣ“ звучитъ какая то печальная, болѣзенная нота. Изъ этой серии картинъ очень хороши „Баяни“, пастель Выспянскаго (1869 — 1907), „Крестьянки“ Яроцкаго и интимные пейзажи Украины Станиславскаго (1860 — 1907). Въ области портрета отмѣчу иѣжинъ, голубой Dameporträt Ольги Бознанской, художницы чисто славянской, въ противоположность Мегофферу, въ „портретѣ“ которого много вѣнской широкости.

Тонкой духовностью отмѣчены и картины чеховъ, которыми — какъ и полякамъ — въ австрійскомъ павильонѣ отведена особая зала. Мы видимъ здѣсь Ж. Навратиля (1798 — 1805), этого чешскаго Менцеля, Ж. Манеса (1821 — 1871) первого чеха, преодолѣвшаго германское художественное влияніе во имя национального быта, продуктомъ котораго является его прекрасная „Швея“. Затѣмъ — болѣе молодые художники: талантливый Антонъ Славичекъ (1870 — 1910) съ его „Соборомъ св. Витта“ и меланхолическимъ „Полемъ“, Прейслеръ съ его декоративными композиціями, проникнутыми тихимъ лиризмомъ и страннымъ образомъ напоминающими черты Пювида. Что то суровое, глубокое, печальное проходитъ черезъ всю чешскую живопись и искушаетъ свойственный ей недостатокъ пластическихъ формъ.

V

Рядомъ съ Австріей красиво желтѣеть на глубокой синевѣ римского неба старый русскій помѣщичій домъ съ бѣлыми колоннами (проектъ Щуко, фризъ Кузнецова и Кудинова). Это — нашъ павильонъ. Въ своей замѣткѣ о римской выставкѣ проф. Рѣпинъ обрушился на этотъ русскій ампиръ, критикуя его съ точки зрѣнія, хотя и благородной, но виѣ сферы искусства лежащей. Но Рѣпинъ забылъ о томъ, что именно этотъ виѣшне-заемствованный (крѣпостническій — по выражению Рѣпина), но внутренне-преображеній русской интимностию стиль — какъ нельзя болѣе символизируетъ собой наше новое искусство. Правда, павильонъ очень тѣсенъ и многие художники (Суриковъ, Нестеровъ, Рѣпинъ, Сѣровъ) помѣщены крайне невыгодно.

Гр. Д. Толстого упрекали въ нашей печати за „декадентскій“ характеръ русской выставки; на самомъ же дѣлѣ здѣсь представлены всѣ существующія русскія художественные общества — за исключеніемъ крайняго праваго (Петерб. Общество) и крайняго лѣваго (Бубновый Валетъ). Не вина гр. Толстого, если вся современная

русская живопись обнаруживает признаки жизни, и даже такой типичный передвижникъ, какъ Богдановъ - Бѣльскій, написалъ „Чаепитіе“ манерой Клода Моне! Впрочемъ, „модернизмъ“ передвижниковъ и всей выставки въ достаточной таки степени уравновѣшивается обоими Маковѣскими, Руо, Френчемъ и другими художниками, прошедшими черезъ академическую цензуру...

Ужасно неплодовитые люди — наши художники: какъ много изъ русскихъ экспонатовъ римской выставки видѣлъ я въ прошломъ году въ Брюсселѣ! А русскому читателю они должны быть знакомы и подавно. Остановлюсь поэтому лишь на нѣкоторыхъ чертахъ и нѣкоторыхъ именахъ русской выставки, бросающихся въ глаза при сравненіи ея съ иностраннымъ искусствомъ.

Воображаю, какъ долженъ быть изумленъ иностранецъ, посѣщающій нашу выставку: онъ найдетъ тамъ совсѣмъ не то, чего ожидалъ отъ сѣверныхъ „варваровъ“. Правда, онъ увидитъ тамъ „Идоловъ“ Рериха и Коненкова, русскую тройку Юона, русскую сказку Малютина, „Послушниковъ“ Нестерова, „Стеньку Разина“ Суркова, кавказскую экзотику Сарьяна. Его огорчитъ огромный „Семейный портретъ“ Малявина, эта пестрая драпировочная неразбериха, варварская потуга на роскошь (прямо не вѣрится, что эту вещь могъ создать авторъ „Бабы“)... Но все остальное! Едва ли въ какомъ либо павильонѣ чувствуется столько утонченности, интимно-любовнаго отношенія къ искусству, столько культуры, какъ въ произведеніяхъ Бенуа, Добужинскаго, Лансере, Петрова-Водкина, Крымова, Бродскаго, Бogaевскаго, Гауша, Грабаря, Средина (Сомовъ отсутствуетъ) и др. Это не колористы въ чистомъ, западно-европейскомъ смыслѣ этого слова — это тихіе поэты. Странный цвѣтокъ народа, бунтующаго и въ жизни, и въ религіи, и въ литературѣ, но задумчиваго въ своемъ изобразительномъ искусствѣ. Или, можетъ быть, просто не дошла еще очередь до этого русского новаго слова въ искусствѣ и пока что — оно поэтизируетъ свои интимныя воспоминанія?

Однако, на выставкѣ есть и русскіе реалисты — Рѣпинъ, Сѣровъ, имѣющіе каждый по собственной комнатѣ. Первый безусловно проигрываетъ на римской выставкѣ (особенно вредить ему „Какой просторъ“). Что же касается второго, то приходится съ извѣстнымъ патріотическимъ удовлетвореніемъ констатировать, что Сѣрову должна быть выдана пальма первенства среди всѣхъ портретистовъ современности. Рядомъ съ Сарджентомъ, Бенаромъ, Левери, Цорномъ, Либерманомъ онъ кажется самымъ правдивымъ, самымъ проникновеннымъ художникомъ человѣческаго лица. Правда, и онъ не колористъ: краски для него иѣчто второстепенное и случайное (особенно это подчеркивается въ портретѣ Морозова на фонѣ Матиссовскаго натюрморта, цвѣтистая яркость котораго живописно совершенно не связана съ лицомъ и костюмомъ). Но у него такая острота зрѣнія, такая магическая сила выявленія чужой души, — что жутко становится въ этой маленькой Сѣровской залѣ, гдѣ со всѣхъ стѣнъ глядятъ на посѣтителя самыя противоположныя человѣческія лица-души. Сѣровъ одинаково остро почувствовалъ и

задумчивость г-жи Цетлинъ, и надменность княгини Орловой, и холодную, змѣиную грацію И. Рубинштейнъ (этотъ портретъ, впрочемъ, поверхностиѣ остальныхъ)... Правдивость Сѣрова, его отношеніе къ краскамъ, какъ къ второстепенной „прикрасѣ“, его грубоватая честность — явленіе чисто-русское; развѣ не такъ же скромны были Глѣбъ Успенскій, Чеховъ, Толстой?

Но все же и Сѣровъ, при всей своей силѣ, — лишь крупнѣйшій мастеръ нашего художественного каждого дня. И обидно становится, что организаторы русского отдѣла не явили Риму нашей национальной радости, нашихъ угасшихъ, рѣдкихъ звѣздъ.* Почему не показали они Борисова-Мусатова и Врубеля, а на выставкѣ „ретроспективного искусства“, гдѣ отведены залы иностраннымъ художникамъ, работавшимъ въ Римѣ — А. Иванова? Вѣдь именно отъ него пошло преодолѣніе Брюлловщины и Рима въ русскомъ искусствѣ...

VI

Для конца я приберегъ самое радующее впечатлѣніе римской выставки — павильонъ Сербіи со скульптурой Местровича. И это — несмотря на то, что сербскій павильонъ одинъ изъ самыхъ маленькихъ, несмотря на то, что въ немъ кромѣ работъ самого Местровича, его талантливаго ученика Розандика и одной картины Крицмана — въ сущности нѣтъ ничего примѣчательнаго. Но въ немъ есть такое единство духа, такая серьезность и широта художественного размаха, что рядомъ другіе павильоны кажутся случайными скопищами экспонатовъ. Въ сущности это и не „павильонъ“ въ обычномъ смыслѣ — это проектъ национального храма, таящаго въ себѣ большую идею. Это — воображаемый Пантеонъ сербскимъ героямъ, павшимъ на Коссовомъ полѣ, гдѣ въ 1389 году сербы были разбиты и порабощены турками. Съ тѣхъ поръ, въ сознаніи сербовъ и кроатовъ, въ ихъ народной поэзіи (которую такъ любилъ Гёте) Косово поле стало национальной святыней, символомъ прошлыхъ страданій и грядущаго величія. Дать художественный синтезъ этихъ сокровенныхъ думъ сербскаго народа, воплотить въ камнѣ пѣсни гусляровъ — такова была благородная и гордая мечта, побудившая молодого скульптора Местровича устроить и декорировать въ Римѣ, сообща съ другими художниками, монументальный мавзолей. Правда, современнымъ сербскимъ живописцамъ (Крицману и Рацкому) эта задача оказалась не совсѣмъ по плечу, но самъ Местровичъ, создавшій и проектъ сербскаго павильона и скульптуру его, справился съ ней съ большимъ талантомъ и заразилъ имъ своихъ скульпторовъ-товарищѣй: Розандика, Бодрозика.

Массивный, мрачный, куполообразный склепъ изъ сѣраго камня, украшенный сфинксомъ, увѣнчанный крылатыми статуями Никѣ. Узкая дверь. Галерея под-

* Оправдать этого отсутствіемъ мѣста нельзѧ, такъ какъ нѣкоторые художники представлены въ двухъ обществахъ сразу.

пертая двѣнадцатью Картидами — мощными женщинами съ гибвыми ликами Эринній. Круглая зала, гдѣ подъ куполъ вздымается конная статуя богатыря Марко Крайевича, легендарного героя сербской народной поэзіи, а стѣны украшены барельефами — торсами турокъ (работы Розандика). Кругомъ повсюду — колоссальная головы, статуи, бюсты, маски, вазы, атланты, гигантскія руки — „фрагменты“ чесмаго храма, цѣлая эпопея трагического 1389 года, созданная необузданной плодовитостью Местровича...

Какъ легко было впасть при созданиі этой батальной пластики въ анекдотизмъ современности или хаотичность авторовъ Траянской колонны! Но Местровичъ съумѣлъ избѣжать того и другого, благодаря своему огромному чувству ритма, дару композиціи и философскому подходу къ сюжету. Въ барельефѣ „Война“ онъ изображаетъ самую схватку, но съ какой монументальной ритмичностью расположены его парные группы борцовъ! Вообще же его интересуетъ не хаосъ рѣзни, а сущность войны, преломленная въ душахъ мужчины и женщины. Герой и Мученикъ, Мать и Вдова — вотъ его излюбленные пластические образы, воплощенные во многихъ вариаціяхъ. Гибѣвъ и печаль сковали ихъ члены въ сверхчеловѣческихъ ритмахъ, въ величавой гармоніи застывшихъ порывовъ. У Местровича нѣть „литературщины“, но каждое его произведение полно внутренняго смысла. Тотъ, кто упрекаетъ Местровича въ подражаніи своему учителю Мецнеру, — не понимаетъ глубокой разницы между современной германской скульптурой и духовностью славянскаго творчества. Массивныя формы Мецнера освятились внутренней мощью у Местровича; германское стремленіе къ „колossalности“ претворяется у него въ своеобразный героический стиль. Его женщины мощны — ибо это Матери, родившія и кормящія героевъ, или Вдовы, любившія ихъ. Даже въ ихъ сладострастіи угадывается избытокъ этой стихійной жизненной силы. Только нововременскій критикъ могъ усмотрѣть порнографію въ группѣ обнявшихся женщинъ, изумительныхъ по сладострастной экспрессіи лицъ и красотѣ линій.* Въ натурализмѣ его изможденныхъ старухъ нѣть безобразія — это олицетворенія материнскаго горя, высшимъ символомъ котораго является „Великая мать Іугувичей“, потерявшая на Коссовомъ полѣ девять сыновей и держащая отрубленную руку девятаго сына. Въ судорожномъ напряженіи его атлантовъ нѣть условности — это рабы, согнувшись подъ тяжестью турецкаго плѣна.

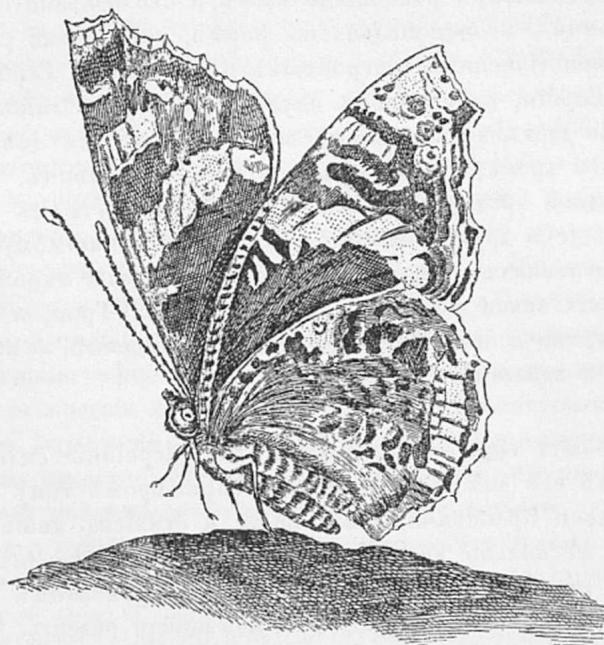
* Тотъ же нововременскій „пуританинъ“, помнится, обрушился и на другую статую Местровича, — беременную женщину. Эта статуя нѣсколько дрябла по формѣ, но въ принципѣ молодой скульпторъ заслуживаетъ величайшаго уваженія за то, что осмѣлился воплотить въ пластикѣ то, на что до него рѣшались главнымъ образомъ живописцы (Ванъ-Эйкъ, Кранахъ, Рафаэль, Тицианъ) и граверы (Дюреръ, Моро). Беременная женщина, которая въ эпоху Ренессанса изображалась лишь въ видѣ нимфы Калисо, а въ XVIII в. интересовала художниковъ какъ своего рода curiosité, „реабилитирована“ современнымъ художественнымъ сознаніемъ. Именно Местровичъ, съ его чувствомъ равновѣсія массъ, могъ бы показать, какъ возможно не натуралистическое, а чисто пластическое разрѣшеніе этой проблемы въ скульптурѣ...

Местровича можно было бы упрекнуть въ томъ, что, вдохновляясь образами национального миѳотворчества, онъ въ то же время экклектиченъ и космополитиченъ въ области виѣшняго стиля. Въ самомъ дѣлѣ, несмотря на повторяемость излюбленнаго имъ женского типа (съ продолговатымъ лицомъ и огромной шевелюрой, пластически уравновѣщающей женственную массивность таза и колѣнъ) сколько различныхъ эпохъ претворено въ скульптурѣ Местровича! Его барельефы выдержаны въ профильномъ стилѣ раннихъ аттическихъ стелъ; его бюсты (въ особенности — Марко Крайевича и художника Медулика) стилизованы въ духѣ готической скульптуры изъ дерева, а его жуткие атланты (рабы и дѣти-заморыши) похожи на химеры готическихъ соборовъ. Въ профилѣ его женскихъ тѣлъ и въ особенности — старухъ есть какой-то Кранаховскій изгибъ. Но больше всего тяготѣеть Местровичъ къ архаизму грековъ и его огромныя Каріатиды — своеобразный синтезъ Акропольскихъ дѣвъ съ покатыми плечами Ѹерского Аполлона. Архаическая пластика грековъ внушила ему и эту дивную простоту плоскостей, и равновѣсие массъ, и стилизованную четкость лицъ... Скульптура Местровича — не национальна по формѣ, лишь очень рѣдко чувствуются въ ней отголоски христіанскихъ надгробныхъ памятниковъ Сербіи. Но византійскій стиль старой Сербіи, въ которомъ скульптура играла лишь чисто орнаментальную роль, и не даетъ достаточныхъ возможностей для той монументальной скульптуры, для того храма, о которомъ мечтаетъ Местровичъ. Но помимо этого отсутствія национальной традиціи, въ тяготѣніи Местровича къ эллинскому архаизму угадывается еще и другой мотивъ. Подобно Выспянскому, онъ углубляетъ сюжеты своихъ славянскихъ легендъ паѳосомъ античныхъ миѳовъ. Развѣ гибель старой Сербіи не есть такая же трагедія, какъ гибель Трои, и развѣ не посвященъ „Храмъ“ Местровича богинѣ воспоминаній, Мнемосинѣ, — напоминающей живымъ о подвигахъ и страданіяхъ умершихъ?

Скульпторъ Местровичъ еще очень молодъ, его теперешнія силы далеко еще не находятся на уровнѣ его смѣлыхъ замысловъ (примѣромъ тому является его гигантская статуя Марко Крайевича, гдѣ хорошо и стихіенъ лишь конь, но самый герой производить вѣсколько карикатурное впечатлѣніе карлика); у него есть грубые вещи. Но этотъ бывшій пастухъ съ темпераментомъ Микеланджело и плодовитостью Рубенса — большая надежда, нежданная радость. И она идетъ изъ славянского міра: сербскому художнику дано было смѣло поставить проблему скульптуры, какъ храма, какъ сотрудничества многихъ во имя общей идеи. Возможно, что Местровича не было бы, если бы не существовало Майоля, Бурделя, Мецнера, Галлера — но идеологически онъ идетъ дальше нихъ. Ибо сознательно пріобрѣлся онъ своимъ идивидуальнымъ талантомъ къ стихіи народности, — къ славянскому и эллинскому фольклору, къ сербской былинѣ и раннегреческой формѣ...

Этотъ возвратъ къ первоистокамъ Эллады черезъ голову Рима Имперіи и поздняго Ренессанса обрѣтаетъ особенный, демонстративный смыслъ именно здѣсь — на выставкѣ въ Римѣ.

Какъ ни старались академіи различныхъ странъ доказать, что онѣ попрежнему держать узду и пекутся о поддержаніи традицій, какъ ни загромоздили онѣ выставку тысячами негодныхъ вещей — эта выставка все таки показала, что Римскій Молохъ, взявшій столько жертвъ у мірового искусства, не угрожаетъ больше XX вѣку...



АПОЛЛОНЪ
М С МХІ

