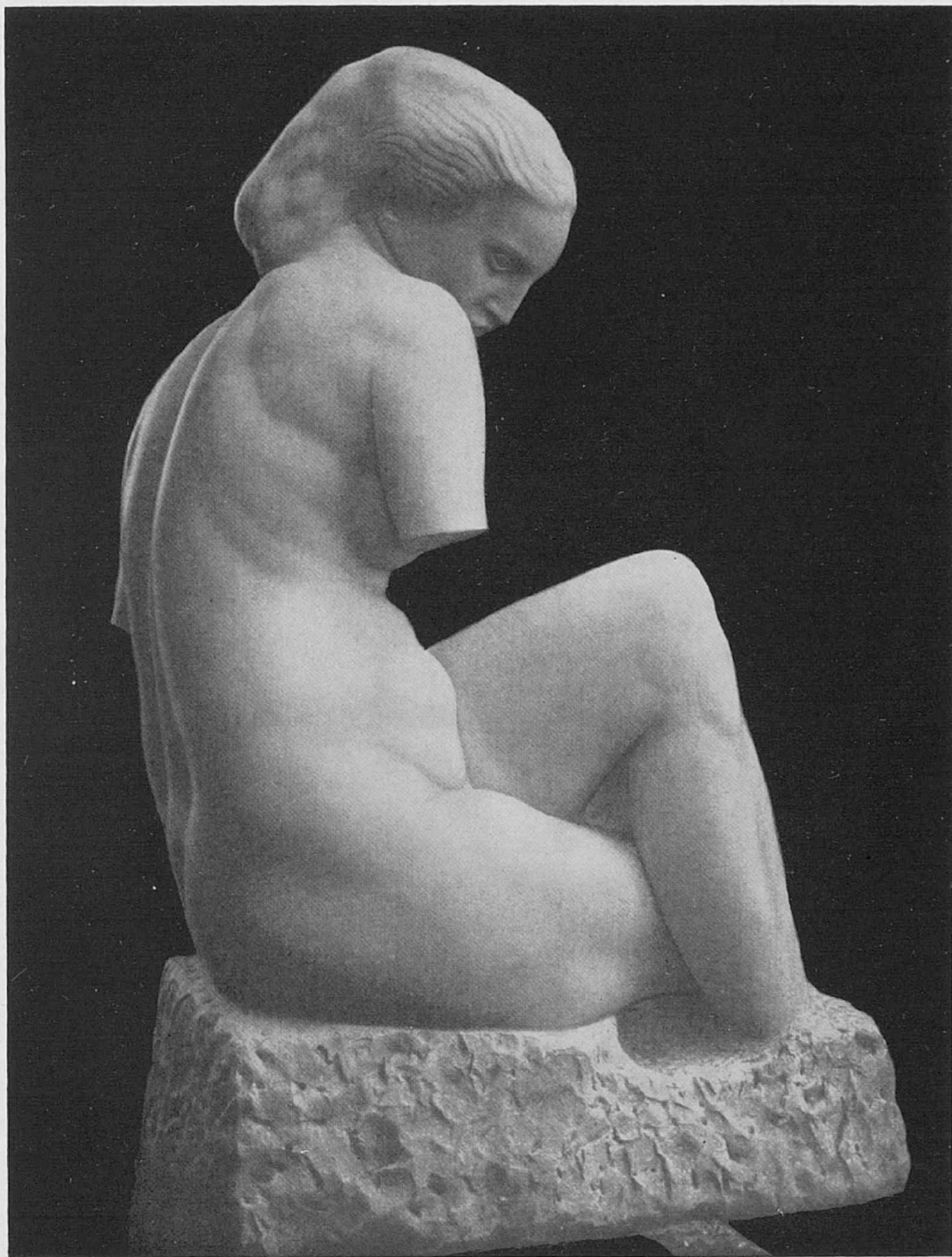




О случаю пятидесятилѣтія существованія Италіанскаго Королевства, молодая Италія рѣшила устроить рядъ международныхъ художественныхъ выставокъ въ Римѣ — археологическую, ретроспективную (иностранныхъ художниковъ, работавшихъ въ Римѣ) и, наконецъ, современную.

Выставка современнаго искусства въ Римѣ — уже одно это словопоставленіе наводитъ на многія мысли! Бывали международныя выставки въ Лондонѣ, Парижѣ, Венеціи, Брюсселѣ, но въ томъ, что художники нашего времени отправили свои произведенія въ Римъ — казалось бы, долженъ быть нѣкій символическій 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 равнодѣльность ему. Нѣтъ, выставка въ Римѣ внушала свою специальную цѣль. Здѣсь, въ центрѣ международнаго классицизма, въ 'вѣчномъ' городѣ античныхъ канонѣ, искусство каждой страны должно было показать *ubi et origo*, 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 международнаго паломничества — о которомъ такъ наглядно свидѣтельствуетъ 'ретроспективная' выставка художниковъ, отдавшихъ дань Риму — надо было показать, произошло ли окончательное помераніе прежнихъ боговъ...

Именно такъ, очевидно, и понималъ задачу римской выставки италіанскій комитетъ, когда къ официальному приглашенію, адресованному различнымъ странамъ, присоединилъ оффиціозную просьбу иллюстрировать по преимуществу новѣйшія теченія. Но это желаніе италіанскихъ инициаторовъ (и въ частности, Витторіо Пика) наткнулось на скалы международнаго 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 возможно полной иллюстраціи импрессионизма, она пригрозила оффиціальнымъ разрывомъ — въ случаѣ если французскіе экспонаты окажутся внѣ національнаго 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 Менье, какъ этого добивался италіанскій комитетъ (и гдѣ предполагалось выставить его 'Памятникъ Труда'), а сама —



И. Местровичъ. „Воспоминаніе“.

Международная выставка въ Римъ.

I. Mestrovic. „Le souvenir“

якобы по недостатку мѣста — не включила его въ свое помѣщеніе. Англія отклонила предложеніе организовать спеціальную 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 далѣе...

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 современнаго художества. Но тутъ возникаетъ вопросъ — приложимъ ли принципъ пропорціональнаго представительства, полезный въ парламентской жизни, къ искусству? Съ точки зрѣнія вѣчности въ искусствѣ нѣтъ большинства и меньшинства — въ немъ есть только таланты и никчемности, живые ключи и стоячія воды. Развѣ можно, на примѣръ, по французскому павильону, безусловно отражающему средній уровень парижскихъ салоновъ, судить о томъ французскомъ искусствѣ, которое сыграло такую же крупную роль въ наше время, какъ Італія — въ эпоху Возрожденія? Но если это — такъ, то для кого же вообще нужны эти взаимные международные компромиссы, именующіеся международными выставками и, повидимому, приобретающіе все болѣе и болѣе важное значеніе? На этотъ вопросъ пусть отвѣтятъ дипломаты и экономисты, а я перейду къ задачѣ обозрѣвателя и постараюсь найти цвѣты искусства среди зарослей Римской выставки и намѣтить тѣ законы, которые управляютъ ихъ цвѣтеніемъ.

I

Въ центрѣ выставки стоитъ зданіе Интернаціональнаго Павильона, занимаемое главнымъ образомъ италіанцами 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 Італіи стоятъ сейчасъ люди, сочувствующіе новымъ побѣгамъ (и прежде всего — графъ Санъ-Мартино). Организуя свою выставку, италіанцы 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 красивая дѣвушка не можетъ дать больше того, что у нея есть — италіанскій отдѣлъ производитъ удручающее впечатлѣніе. Буквально ничего яркаго, впечатляющаго. Огромные триптихи съ сентиментальными сюжетами или сладкіе розовые и голубые пейзажи. Заимствовавъ технику дивизионизма отъ Сегантини, современные художники

разбавили ее французской салонной слащавостью и чисто италіанской сентиментальностью. Таковы всѣ эти мелко-мозаичные пейзажи Пюльезе Леви, Э. Ліоне, Лонгони, Номеллини. Конечно, это упоеніе воздушными гармоніями лучше того упоенія историческими развалинами или костюмами рококо, которыя столько времени господствовали въ италіанской живописи и продолжаютъ жить до сихъ поръ: въ лицѣ извѣстнаго А. Манцини — передъ нами новый Фортунни, новый костюмерный 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 красоту въ моменты зорь и закатовъ, не облагороженное дымкою сѣвера. Нѣжныя гармоніи были въ античной стѣнописи, но тамъ они имѣли смыслъ 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 дивизионизмъ.

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

Любопытно, что проблема воздуха занимаетъ италіанцевъ и въ области скульптуры. Я разумѣю пресловутаго миланца Медардо Россо, произведенія котораго являются такимъ диссонансомъ среди современной италіанской пластики, все еще переплывающей Канову. Россо — живетъ въ Парижѣ и скульптура его относится еще къ срединѣ 80-хъ годовъ, что подаетъ поводъ нѣкоторымъ италіанофиламъ считать Россо ,отцемъ' Родэна, Трубцакаго и Каррьера. Но на самомъ дѣлѣ, если уже вести генеалогію, то приходится отмѣтить, что Россо — ,отецъ' тѣхъ теорій, которыя недавно съ такимъ шумомъ возвѣстили футуристы * и, вмѣстѣ съ тѣмъ, родной братъ первыхъ французскихъ импрессионистовъ. Его творчество — *plein air* въ пластикѣ. Это скульптура безъ формы и линій, расплывающаяся въ атмосферѣ и задающаяся цѣлью передать ни болѣе ни менѣе какъ ,Впечатлѣніе дамы вечеромъ на бульварѣ' или ,Внутренность омнибуса' или ,Ребенка на солнцѣ'. Это не круглыя статуи и даже не барельефы, а какіе то аморфные сгустки, гипсовые призраки людей, наблюденныхъ сквозь вуаль городского воздуха и пыли. Именно город-

* ,Когда я дѣлаю портретъ — я не могу ограничиться линіями головы, ибо эта голова принадлежитъ 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 нельзя увидѣть лошадь съ четырьмя ногами сразу или человѣка изолированнаго отъ пространства, какъ куклу. Незачѣмъ обходить вокругъ скульптуры — вѣдь мы не обходимъ вокругъ картины или человѣка, чтобы получить отъ нихъ впечатлѣніе. Въ пространствѣ нѣтъ ничего матеріальнаго, — писалъ Россо (см. анкету *La Nouvelle Revue*, 1902). Развѣ не есть это — предчувствіе ,футуризма'?



Зулоага. 'Старая Кастилия'.

Zuloaga. 'Vieille Castille'.

Международная выставка в Риме.



Зулоага. Гитана Лола'.

Zuloaga. „Loia la Gitana“.

Международная выставка въ Римъ.





Зулоага. „Тореадор“.

Zuloaga. „Le Toréador“.

Международная выставка в Риме.



Зулоага. „Виртуозъ Ларрани“.

Zuloaga. „Le virtuose Larrapi“.

Международная выставка въ Римъ.

ского, ибо Россо — талант рожденный мельканіями большого города, а его скульптура — любопытный продукт современной культуры. Онъ безусловно талантливъ, искрененъ и отваженъ, но... я не стану ломиться въ открытую дверь и доказывать, насколько весь этотъ гипсовый импрессионизмъ не соответствуетъ скульптурѣ, какъ таковой, и противорѣчитъ современному эстетическому сознанию. Его можно принять лишь въ области портрета, и дѣйствительно портретныя головки Россо полны трепещущей жизненности и мягкой экспрессіи. Такова, напр., его смѣющаяся женская маска; не знаю кто отъ кого пошелъ, но Каррьеровскаго здѣсь много...

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

Въ области италіанской графики выдѣляется только Мартини, извѣстный русскому читателю по иллюстраціямъ къ Брюсову. И онъ оригиналенъ 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 современнаго человѣка. А у Мартини почти всегда — подавляющее количество сатанинскихъ подробностей (костей, когтей и т. д.) и далеко не всегда — гармонія отношеній blanc et noir. Его демоническая фантазія часто мѣшается ему какъ графику: только Гойа могъ совмѣщать то и другое. Но несомнѣнно, что у этого италіанскаго Одиллона Редона крупное дарованіе фантаста, и его попытка создать diablerie современности заслуживаетъ большого вниманія. Изъ выставленныхъ имъ двухъ серій (иллюстраціи къ ‚Макбету‘ и поэмамъ въ прозѣ Маллармэ) 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...

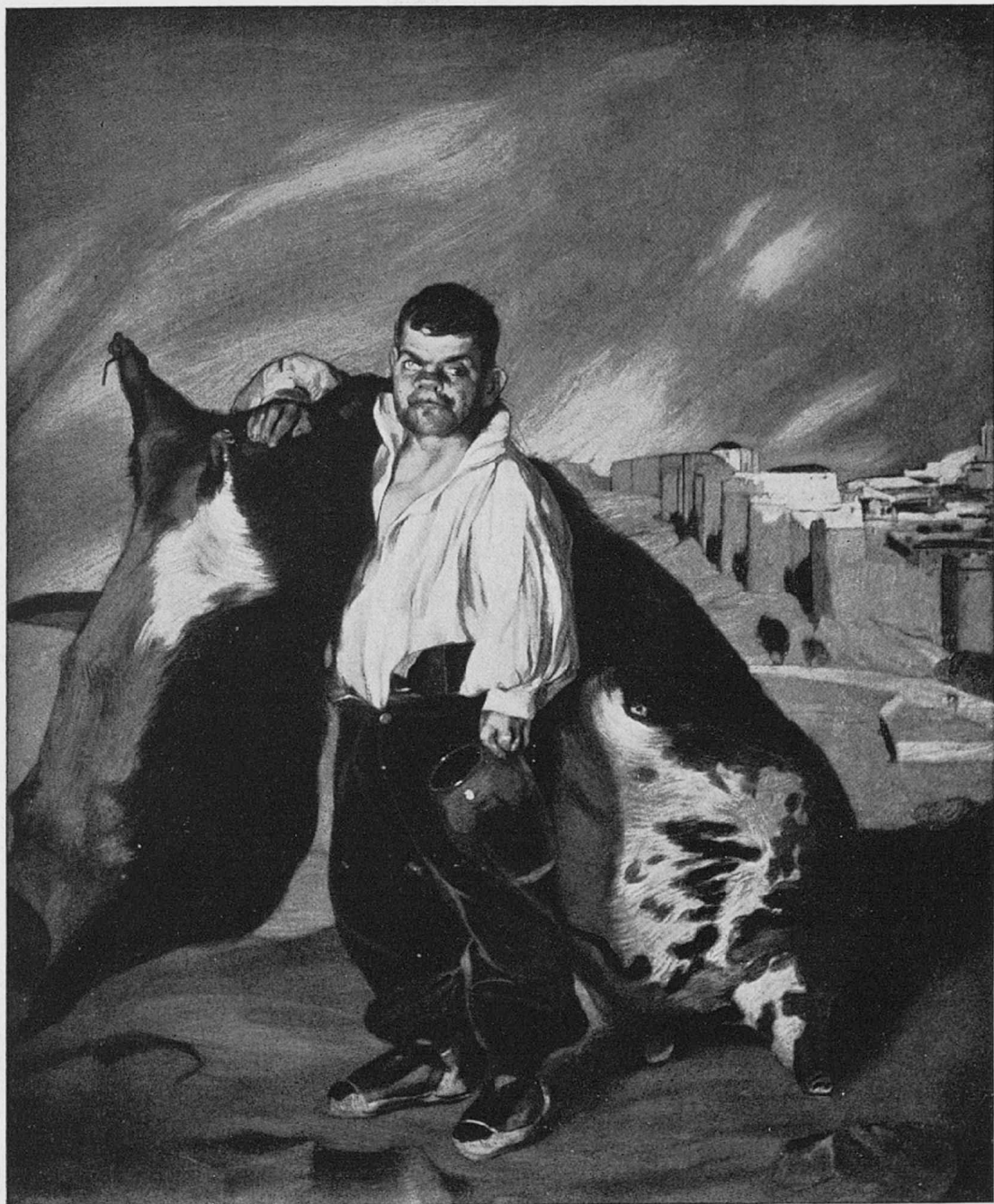
Вотъ все, что стоитъ упомянуть изъ италіанскихъ экспонатовъ. Чѣмъ же объяснить эту бѣдность италіанскаго искусства en masse? Очевидно тутъ и чисто ‚физиологическое‘ оскудѣніе мѣстнаго генія, и провинціализмъ италіанскихъ художниковъ съ занозданіемъ узнающихъ о томъ, что дѣлается виѣ ‚столицы міра‘, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, деморализующее вліяніе космополитическаго 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 неистоваго ванъ-Гога и экзотическаго Тооропа — послѣдніе внесли бы диссонансъ въ голландскія залы, это царство тихихъ настроеній и коричневой

живописи. Въ ретроспективномъ отдѣлѣ мы видимъ здѣсь стараго Израэляса (умеръ послѣ открытія 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 Израэляса. Пейзажисты — Эссенъ, Гортеръ, Соестъ — идутъ за Мовомъ, какъ послѣдній шелъ за Рейсдалемъ — и всѣ вмѣстѣ продолжаютъ старыхъ голландцевъ. Попрежнему любятъ они свою интимную и мягкую природу, по прежнему теплая коричневая гамма царитъ въ ихъ живописи. Лишь въ прекрасномъ натюрмортѣ Рейхера расцвѣтаетъ она Сезанновской сочностью, но это — исключеніе: французы современности никакого вліянія не оказали на голландцевъ,* хотя и несомнѣнно вліяніе барбизонцевъ на поколѣніе А. Мова и Мариса.

Все это очень мило и уютно, но отъ этого голландскаго уюта начинаешь задыхаться. Гораздо бодрѣ дышится среди холоднаго воздуха Скандинавіи. Правда, и Датчане поражаютъ своею національною замкнутостью, но у нихъ она является шагомъ впередъ, и это особенно многозначительно подчеркивается какъ разъ въ Римѣ. Въдѣ именно Данія была въ началѣ XIX вѣка рассадницей космополитическаго классицизма, подаривъ міру 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 блестящимъ доказательствомъ ихъ окончательнаго 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 нѣтъ своихъ художественныхъ традицій, какъ у Голландіи, но она черпаетъ единство своего артистическаго 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 Бретани, 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 Грегорио“.

Международная выставка въ Римъ.

Zuloaga. „Le nain Grégoire“.



Англада-Камараза, „Влюбленные“.

Международная выставка в Риме.

Anglada-Camarasa, „Les amoureux“.

живописцы датскихъ рыбаковъ, Юліусъ Паульсенъ, братья Сковгоры и, наконецъ, болѣе молодые пейзажисты — Іоганнъ Родэ, съ его задушевными видами каналовъ, и Г. Зелигманъ, съ чудеснымъ вечернимъ пейзажемъ Копенгагена. Эта сумеречная, сѣверная, суровая гамма, столь отличающаяся отъ коричневой тепловатости голландцевъ, чрезвычайно характерна для датской живописи. Вильгельмъ Гамерсхой, которому на выставкѣ удѣлена цѣлая стѣна, умѣетъ извлекать изъ нея восхитительныя, тонкія гармоніи, напоминающія серебристые нюансы Копенгагенскаго 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 noir*. Что-то особенно изысканное и цѣломудренное есть въ его 'Комнатахъ' — онъ не смѣется надъ ними, какъ Вюйаръ, не обожествляетъ обстановку, какъ голландцы, но любитъ внутренность дома съ глубокой нѣжностью сѣверянина...

Полной противоположностью Гамерсхой является другой крупный представитель современнаго датскаго искусства — І. Ф. Виллумсенъ. Какъ Кройеръ выросъ на Курбэ, такъ Виллумсенъ воспитался на французскихъ импрессионистахъ. 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 техническіе рецепты французовъ, но и синтетическій духъ Гогэна. Подобно А. Галлену въ Финляндіи, онъ работаетъ во всѣхъ областяхъ 'чистаго' и 'прикладнаго' искусства: онъ живописецъ, скульпторъ, орнаменталистъ. Къ сожалѣнію, декоративныя работы Виллума точно такъ же, какъ иллюстраціи Сковгора къ народнымъ сказкамъ и керамическія произведенія Биндесболя, на выставкѣ представлены не были. Въ отдѣлѣ скульптуры значительна лишь извѣстная группа 'Мать и смерть' Гансена Якобсона.

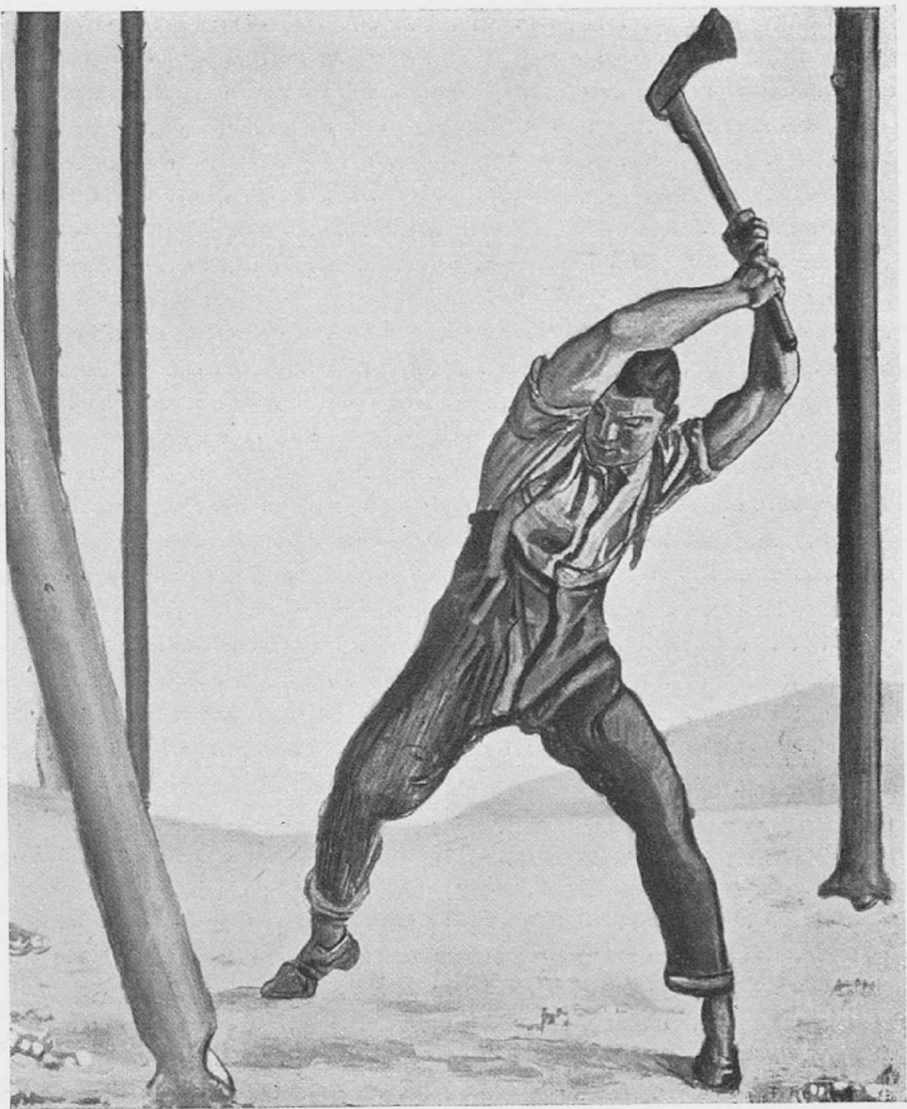
Почти аналогичную эволюцію искусства рисуютъ и норвежскія залы — отъ Дюссельдорфа къ Парижу и отъ Парижа къ національному самосознанію. Мы видимъ здѣсь норвежскихъ натуралистовъ, идущихъ отъ Курбэ и Дегэ, — Вентцеля и Х. Крога, затѣмъ тонкаго пейзажиста Ф. Таулоу, завезшаго на родину принципы *plein air*'а и, наконецъ, Веренскіольда, играющаго такую же роль въ Норвегіи, какъ Виллумсенъ — въ Даніи. 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 отъ этого декоративнаго потока стоятъ два талантливейшихъ 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 — одинокіе 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 овѣяна холодными страхами — точно слышишь, какъ пажъ Иродіады говорить: *il peut arriver un malheur*, точно чувствуешь взмахи огромной черной птицы. Въ его женскомъ „Портретѣ“ угадывается что-то больное, надрывное; его „Большая дѣвочка“ потрясаетъ своей предсмертной хрупкостью, своей угасающей дѣтской нѣжностью. И такова сила психологизма сѣвернаго мастера, что забываешь о всѣхъ небрежностяхъ его формы, которыя не простилъ бы чуждымъ духовности французамъ...

Менѣе самобытенъ Густавъ Вигеландъ. Это своего рода норвежскій Родѣнъ (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 грандіозные замыслы, смѣлая композиція, сильный темпераментъ — казалось бы все, что нужно для большаго мастера. Но онъ не достаточно скульпторъ. 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 вообщемъ...

За то виртуозностью техники блещетъ въ Шведскомъ отдѣлѣ А. Цорнъ. Въ его полотнахъ нѣтъ ни „настроенія“, ни *plein air* — они залиты однимъ и тѣмъ же бѣлесоватымъ 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, — бѣлокурымъ, веселымъ животнымъ. Отсутствие интимизма, внутренній холодокъ — доминирующая черта шведской живописи. Голландцы ищутъ въ пейзажѣ настроеніе, датчане — настроеніе и колоритность, шведы же подходятъ къ природѣ, какъ къ стилизованному ковру въ холодныхъ и свѣтлыхъ тонахъ. Таковы пейзажи-ковры Фірстада, Хедберга, Хессельбома и талантливаго Линда, съ ихъ перистыми



Ф. Ходлеръ. — „Дровосѣкъ“.

F. Hodler. — „Le bûcheron“.

облачками, арабесками тающихъ 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 Шведіи 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 живетъ этотъ художникъ, какъ хорошо воспитываетъ онъ своихъ дѣтей, но и только. Онъ не пишетъ, а раскрашиваетъ свои intérieur'ы; это царство ,маленькихъ домашнихъ радостей' — для него лишь предлогъ къ орнаментациі. 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 большимъ откровеніемъ послѣ прошлогодняго выступленія швейцарцевъ въ Брюсселѣ. Здѣсь не средній уровень швейцарскаго искусства, а его праздничныя исключенія. Превосходно уже первое впечатлѣніе, когда видишь эту бѣлоснѣжную 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 представленъ здѣсь двумя своими шедеврами — старымъ картономъ къ ,Битвѣ при Мариніано' (Цюрихск. Музей) и ,Дровосѣкомъ' (1910). Грѣшно 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 движеніе съ монументальностью композиціи. И на этотъ разъ творенія Ходлера захватили меня не столько своимъ благороднымъ матовымъ колоритомъ, напоминающимъ цвѣтныя стекла, сколько могучимъ размахомъ своего замысла и построенія. Они ритмичны, какъ застывшій танецъ, — танецъ жизни. Торжественные шаги тяжело ступающихъ, закованныхъ въ голубыя 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 лучшій живописный экспонатъ Римской выставки. Болѣе того: галлѣ показалъ Риму, какъ нужно понимать въ XX вѣкѣ ту проблему движенія, которую нѣкогда выдвинула въ искусствѣ римская скульптура...



Англада-Камараза. „Девушки“.

Международная выставка в Риме.

Anglada-Camarasa. „Jeunes filles“.



Лэрманс. «Слепой».

Международная выставка в Риме.

Leermans. «L'aveugle».

Переходя къ ,національнымъ' павильонамъ необходимо установить извѣстную градацію. О французскомъ, гдѣ нѣтъ ни одного Майоля и Бурделля, а новой живописи отведена маленькая комната — я не буду говорить вовсе. Прослѣдимъ лучше отраженія французскаго искусства въ другихъ странахъ. Въ Бельгійскомъ павильонѣ нѣтъ ретроспективнаго отдѣла, который иллюстрировалъ бы бельгійскій натурализмъ конца прошлаго вѣка — мы видимъ здѣсь лишь вторую стадію французскаго вліянія: *plein air*. Цѣлая плеяда пейзажистовъ, Э. Клаусъ, Хеймансъ, Верстратенъ, Олефъ, Мартенсъ, Куртенсъ, Талемансъ упиваются свѣтомъ и воздухомъ, и разрабатываютъ технику Монэ и Ренуара. Если присоединить къ нимъ отсутствующаго на выставкѣ Ванъ-Риссельберга, то придется отмѣтить, что этими искаженіями *plein air'a* и исчерпываются послѣднія достиженія бельгійской живописи. Ибо три самыхъ своеобразныхъ бельгійскихъ художника, Кнопъ, Энзоръ и Лэрмансъ работаютъ уже давно и стоятъ какъ бы внѣ молодой бельгійской школы. Фернандъ Кнопъ находится даже внѣ всякой фламандской традиціи: его мистическіе рисунки (черные, слегка расцвѣченные пастелью и сангиномъ) — кака-я то смѣсь прерафаэлизма съ Гюставомъ Моро. За то Джемсъ Энзоръ, несмотря на свое англо-санксонское происхожденіе, — подлинный фламандецъ въ своихъ картинахъ и гравюрахъ. Въ его натюрмортахъ, несмотря на свѣтлыя, радостно-звонкія краски, есть кака-я то особенная острота подхода къ вещамъ, что-то живое и зловѣщее: среди чайниковъ и раковинъ брошена карнавальная, парумяненная маска. Верхарнъ мѣтко называлъ его ,художникомъ масокъ': Энзоръ воспринимаетъ вещи, какъ замаскированныя, скрытыя одушевленности, люди же кажутся ему скелетами, украсившими себя масками жизни. Духъ Іеронима Босха и Брейгеля вѣетъ надъ всѣмъ, что создано Энзоромъ. Какъ фламандецъ, любитъ онъ пышныя краски, какъ фламандецъ любитъ 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 извѣстнаго художника, въ живописи котораго можно найти точки соприкосновенія съ ванъ-Гогомъ, а въ рисункахъ — съ нашимъ Добужинскимъ...

Еще болѣе фламандцемъ 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 современныхъ калѣкъ и слѣпыхъ, но его живописная манера, проникнутая своеобразной смѣсью юмора съ драматизмомъ, вѣрна старой фламандской традиціи. Его жесткій контуръ, его полнзвучныя, суровыя и матовыя краски напоминаютъ картины примитивовъ, арабески готическихъ стеколъ.

Подобно раннимъ фламандцамъ, плѣняетъ его въ народномъ быту лишь жуткое и смѣшное... Судьба отмстила художнику за это пристрастіе къ калѣбкамъ — недавно онъ самъ ослабѣлъ и оглохъ... *

Народностью питается и современная испанская живопись, еще столь недавно полоненная свѣтской виртуозностью Фортуни и историческимъ пафосомъ Прадильи. Въ противоположность сентиментальному космополитизму италіанцевъ, испанскіе художники охвачены дѣйственной любовью къ своему быту, къ своимъ эффектнымъ костюмамъ, къ своимъ пляскамъ, гитанамъ, тореро, даже къ своимъ нищимъ и уродамъ, — къ своей народной Испаніи, еще не убитой космополитическими котелками, писалъ я по поводу Брюссельской выставки, и это впечатлѣніе еще болѣе утвердилось у меня въ Римѣ. Въ Испанскомъ павильонѣ (кружевной фасадъ котораго скопированъ съ дворца и университета въ Саламанкѣ) останавливаютъ на себѣ вниманіе не олеографическіе пейзажи извѣстнаго Rusinol'a и не талантливый *plein air* Sorolla у Bastida, этого испанскаго Либермана съ такимъ же отсутствіемъ мѣстнаго колорита въ творчествѣ, но лишь съ болѣе яркимъ воспріятіемъ красокъ. Здѣсь изумляетъ, прежде всего, обиліе картинъ изъ народнаго быта. Изъ нихъ наиболѣе интересны 'Праздникъ' Пиназо Мартинеца и произведенія глухонѣмыхъ братьевъ Цубіорръ, Валентина и Рамона.

Крестьянская жизнь плѣняетъ 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 мертвой точки свѣтскаго шика и батально-историческаго 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 представленъ не въ Испанскомъ павильонѣ (не хватило будто-бы мѣста), а въ Интернаціональномъ. 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-

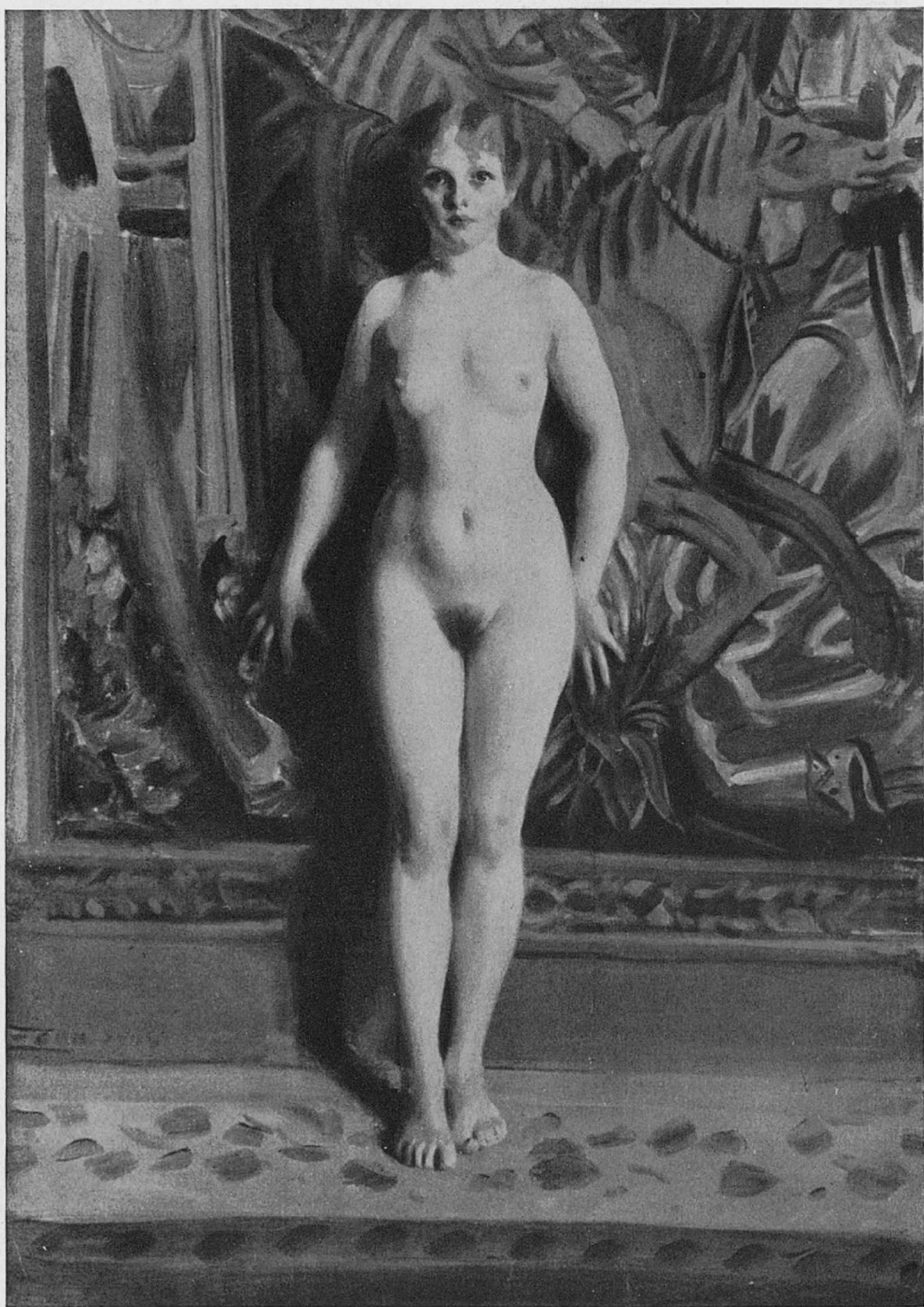
* Чтобы покончить съ бельгійскимъ павильономъ скажу еще, что въ отдѣлѣ скульптуры есть много банальныхъ бюстовъ современныхъ бельгійскихъ знаменитостей Лагае и Руссо, ни одной вещи Менье и лишь одна и притомъ слабая — Ж. Минна, этого талантливейшаго изъ современныхъ скульпторовъ Бельгіи.



Эггер-Лиецъ. „Пляска смерти“.

Международная выставка въ Римѣ.

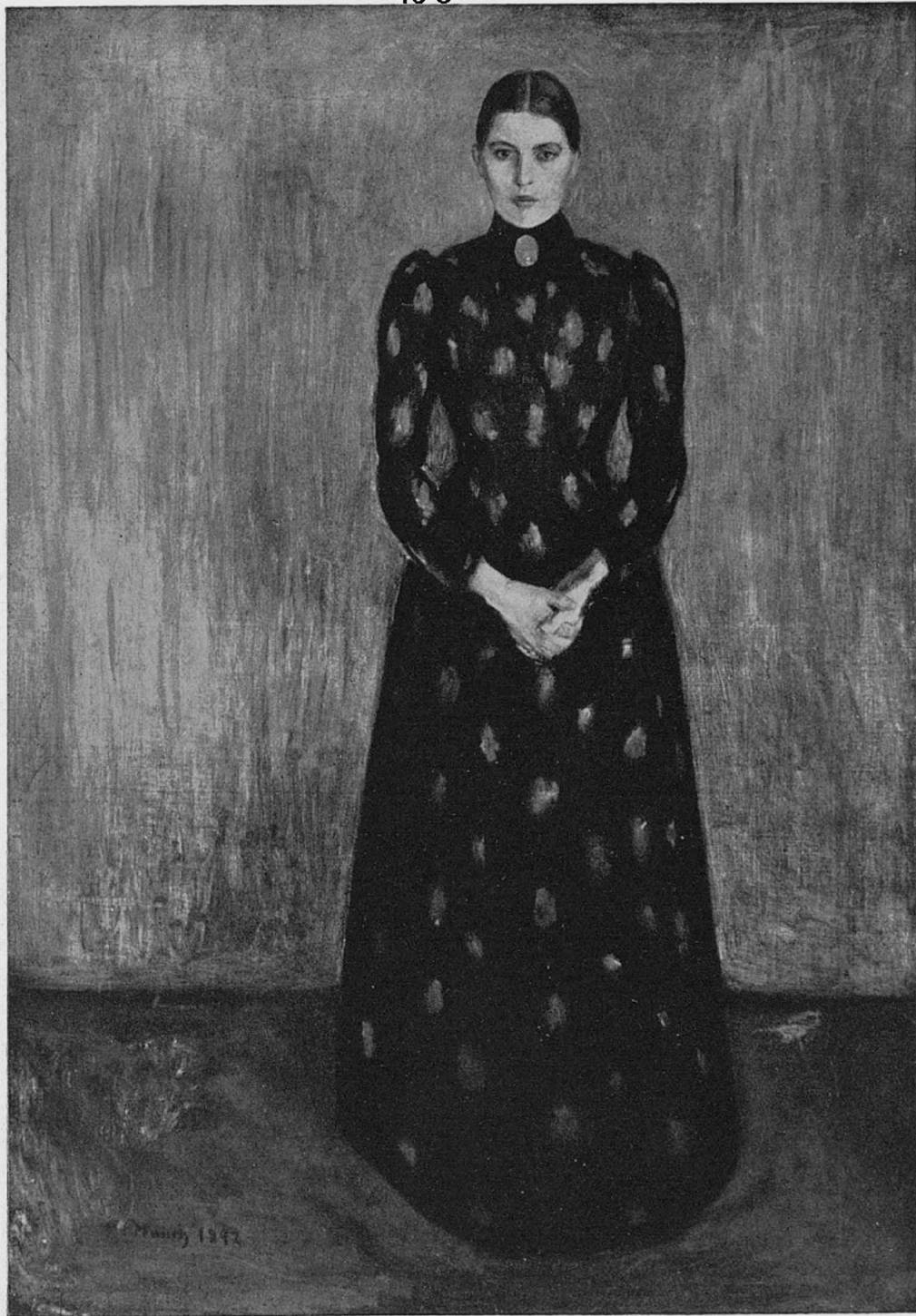
Egger-Lienz. „Danse macabre“.



Цорнъ. „На фонъ ковра“.

Международная выставка въ Римъ.

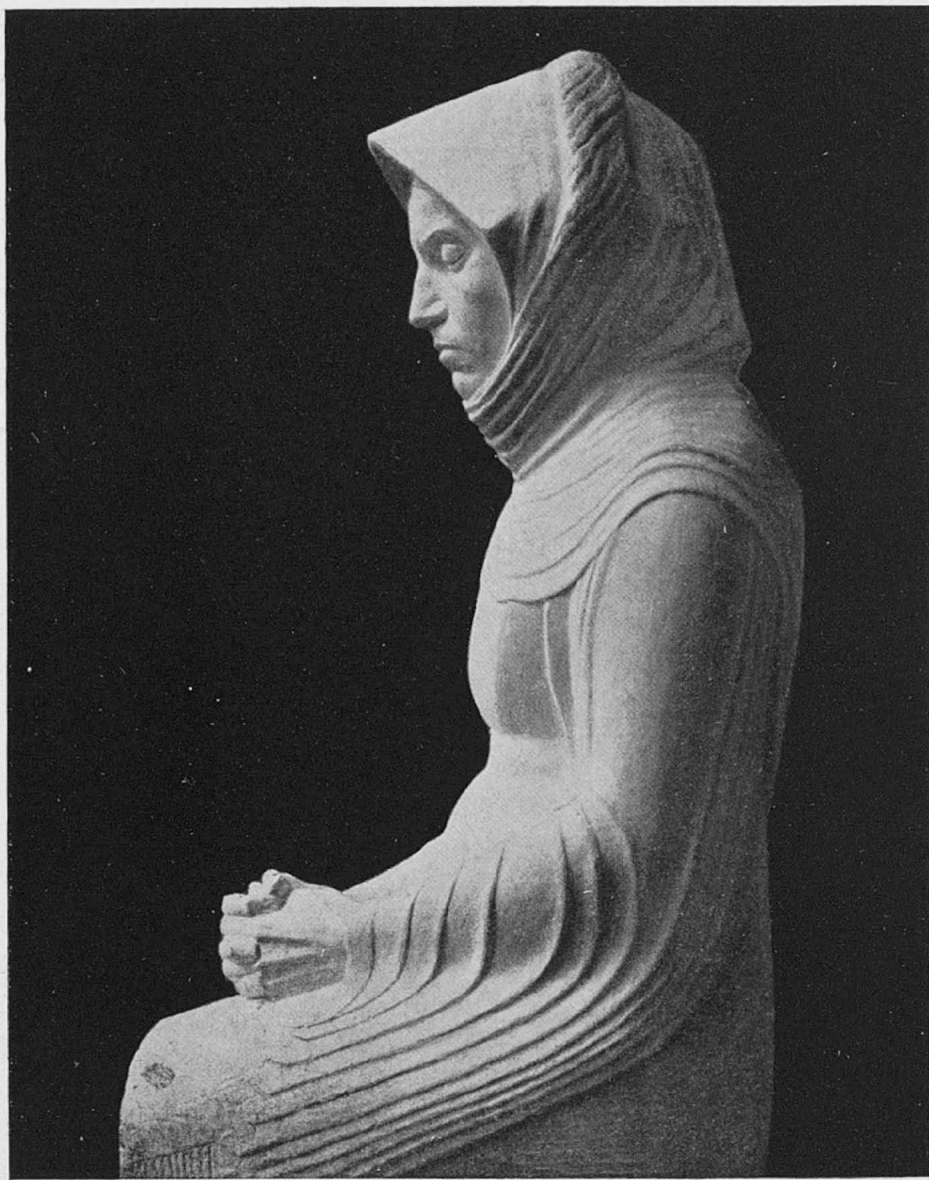
Zorn. „Nu“.



Эдвард Мунк. „Портрет жены художника“.

Edvard Munch. „Portrait de la femme de l'artiste“.

Международная выставка в Риме.



И. Местровицъ. „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 шумный успѣхъ, увѣчавшій славою Зулоагу за послѣдніе годы (особенно — въ Германіи), я долженъ признаться, что меня его послѣднія работы разочаровали. Раньше Зулоага радовалъ не только острой экспрессіей національных 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 цвѣтными автотипіями и мучительно хочется спросить: а гдѣ же самыя картины? Какая то чернота и вѣстѣ 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 манеру.

Но все таки этотъ бывшій тореро — большой и стихійный талантъ, вышедшій изъ самыхъ нѣдръ народнаго 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 полю вѣдетъ старый, усталый пикадоръ на изможденной, окровавленной лошади — но нѣтъ ужаса въ этихъ алыхъ, кровавыхъ узорахъ: они радуютъ Зулоагу, какъ живописное пятно. Его слѣпые, хромыя, уроды — не страшны; они просто реальны, какъ исчадія быта. Но этотъ бытъ воплощенъ Зулоагой во всей его шири, 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 дальнія горы, города и поселки, и церкви, и кипящія толпами арены. Его пейзажи старинныхъ испанскихъ городовъ, гдѣ сѣрое нагроможденіе зданій сливается съ грозовымъ въ одну суровую гармонию — лучшее изъ всего созданнаго Зулоагой за послѣдніе годы. Здѣсь меньше шика, здѣсь — и только здѣсь — рѣшетъ душа Греко, вѣетъ воспоминаніе о Грековскомъ „Видѣ Толедо“... 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 Зоулоги, и обѣ онѣ какъ-бы конкурируютъ между собой. Правда конкурируетъ съ красивой ложью, обычные будни спорятъ съ радостнымъ праздникомъ. Ибо Испанія Зулоаги — суровая Испанія каждаго дня; Испанія Англады — царство экзотики, пышный и яркій коверъ. Его „Праздникъ въ Валенціѣ“ — цѣлая оргія красокъ. На фонѣ сапфирнаго неба — гирлянды цвѣтовъ и гитанъ, букеты зеленыхъ, малиновыхъ, желтыхъ костюмовъ. Его „Цыганская пляска“ — феерія южной ночи, пляска синихъ, зеленыхъ и янтарныхъ бенгальскихъ огней. Всю роскошь своей палитры вкладыв-

ваетъ онъ въ пышность испанскихъ костюмовъ, кажушихся у него дѣйствительно выпуклыми, 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 цѣломудренной гордостью націи, гитана Англады — лишь жрица любви. Только въ одной картинѣ „Влюбленные арагонцы“ эта испанская страстность явлена имъ, какъ быть.

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

III

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

Только ретроспективнымъ отдѣломъ 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 добросовѣстно показали все, что у нихъ есть (за исключеніемъ Бирдслея, несправедливо представленнаго 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 переплѣтомъ прерафаэлитовъ, а традиція великой портретной живописи

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

Бельгія и Японія вредитъ французское вліяніе, Англія же, наоборотъ, топчется на мѣстѣ изъ за своей національной замкнутости. Однимъ изъ наиболѣе характерныхъ продуктовъ британскаго національнаго 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 ,технику‘ акварельной живописи, англичане тѣмъ самымъ убили ея специфическую прелесть...

Гораздо больше жизни проявляетъ американское искусство, питающееся 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 направленіямъ. 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 Александра, Мас Cameron'a, Brush'a, Wiles'a, Норкинсона. 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 Рольсховева съ его превосходнымъ ,стильнымъ‘ изображеніемъ дамы въ зеленомъ платьѣ. Столь же характернымъ является для Америки господство сентиментализма въ области жанра и декоративной живописи — сладкіе сюжеты и сладкія краски; таково, напр., типичное панно Миллера, написанное подъ Анри Мартена. Наконецъ, третью группу, наиболѣе молодую, образуютъ американскіе сецессионисты — 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 французовъ интересенъ также Фріезеке съ его колоритными, сочными пейзажами.

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

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

IV

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

Павильонъ Германіи, на фронтонѣ котораго красуется неизбѣжное и угрожающее ‚Wilhelmi II Imperatoris‘, состоитъ изъ двухъ отдѣловъ — ретроспективнаго и современнаго. Въ первомъ, рядомъ съ такими официальными пустоцвѣтами, какъ Ленбахъ и Тома, мы видимъ лучшихъ и дѣйствительно великихъ мастеровъ Германіи XIX вѣка — Менцеля (чудесныя акварели и рисунки), Фейербаха, Лейбля (представленнаго портретами, которые особенно подчеркиваютъ его близость къ Э. Манэ), 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 Германію является этотъ художникъ. Что же касается недавно умершаго Уде, то это — очень второстепенный живописецъ.

Въ современномъ отдѣлѣ германскаго павильона участвуютъ не общества, а отдѣльные художники, допущенные академіями отъ каждаго Kunststadt'a. Въ результатѣ такого ‚географическаго‘ распредѣленія, бездарный Винненъ, недавно напущенный своимъ ‚протестомъ‘ отъ имени Deutscher Künstler противъ вторженія французскаго вліянія, очутился въ одной залѣ съ Людвигомъ фонъ Гофманомъ, однимъ изъ наиболѣе яркихъ представителей декоративныхъ французскихъ вліяній въ Германской живописи. Наиболѣе молодое и ‚радикальное‘ общество Sonderbund (Дюссельдорфъ) на выставкѣ не представлено; многіе хорошіе живописцы и скульпторы остались за бортомъ: есть три ужасныхъ бюста Гильдебранда и ни одной скульптуры Хетгера.

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

По экспонатамъ германскаго павильона трудно составить себѣ представленіе о томъ Sturm und Drang'ѣ, который происходитъ сейчасъ въ германскомъ искусствѣ, встревоженномъ Cassirer'омъ и берлинскимъ Сецессиономъ, 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 „помяченія боговъ“ и прежде всего — Беклина, мѣсто котораго въ эстетическомъ сознаніи молодого поколѣнія занялъ Гансъ фонъ Марасъ. Поскольку же можно судить о германскомъ искусствѣ по римской выставкѣ — приходится согласиться со словами М. Слехфхта: „у насъ есть отдѣльные мастера, германскіе художники, но германскаго искусства у насъ нѣтъ“.*

Совершенно иную картину являютъ собой современные павильоны Австріи и Венгріи — здѣсь нѣтъ гнетущаго veto „высочайшаго“ критика, здѣсь ощущается атмосфера свободного творчества, дружескаго художническаго сотрудничества отдѣльных націй. Въ павильонѣ Австріи — нѣмцы, чехи и поляки. Лишь Венгрія устроила на этотъ разъ нѣкоторую обструкцію, выстроивъ отдѣльный павильонъ. Тенденція современной венгерской живописи — аналогичная испанской. Отъ свѣтскаго шика Бензюра и жанрового анекдотизма Мункачи, она устремляется къ яркой красочности, черпаемой въ сочной, декоративной красотѣ венгерскаго народнаго быта; этотъ сдвигъ въ сторону чисто живописнаго воспріятія крестьянской жизни можно прослѣдить по картинамъ Дери, Ференчи, Коста, Васцари, Земплени (Zemplenyi) и особенно — И. Перлмуттера, наиболѣе талантливаго изъ этой группы народныхъ. Не чужда современная венгерская живопись и чисто-парижскихъ вліяній, какъ показываетъ превосходный „гогеновскій“ пейзажъ Ивани-Грюнвальда и intérieur С. Гзока.

Если на венгерской выставкѣ лежитъ печать нѣкоей „мужицкой“ лапидарности, то австрійскій павильонъ, наоборотъ, поражаетъ своей вѣнской утонченностью. Даже австрійская скульптура, имитирующая архаическіе стили и намѣренно грубая, свидѣтельствуетъ объ огромной культурности современныхъ вѣнцевъ. Таковы украшающіе собою дворъ австрійскаго павильона „Торсъ“ и „Земля“ Ф. Меднера, „Гигантъ“ и „Юноша“ А. Ханака и огромный деревянный архангелъ Ф. Андри. Въ этомъ декоративно-монументальномъ стилѣ австрійской скульптуры, иниціаторомъ 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 обзорѣ вѣнской живописи. Я говорю не о представителяхъ умѣреннаго Künstler Haus'a (Genossenschaft der Bild. Künstler), вродѣ профессоровъ Анжели и Пошаловскаго, Хоровитца или Крауса, а объ участникахъ вѣнскаго Secession'a (которому въ павильонѣ отведена наибольшая зала) и прежде всего — о Густавѣ Климтѣ.

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

Правда, этот талантливый венец 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 нѣчто фатальное, непреодолимое для германскаго художника даже тогда, когда онъ хочетъ быть только декораторомъ. Вотъ, напримѣръ, его картина ‚Страхъ Смерти‘ — группа людей, сплетенныхъ вмѣстѣ конвульсіей ужаса передъ фантомомъ скелета, но почему то завернутыхъ въ какое то одѣяло изъ пестрыхъ лоскутковъ, напоминающихъ павлиній хвостъ, цвѣтистость котораго разрушаетъ убѣдительность ‚страха‘. Вотъ другая картина ‚Подблудъ‘: мужчина и женщина, одѣвѣнншіе 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, испещренные разными пятнами. Можетъ быть, художникъ придаетъ нѣкій 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 чудовищнаго размѣра. Какъ типичный декадентъ, подходит Климтъ и къ портрету — лицо онъ зарисовываетъ почти академично, но зато костюмъ и фонъ стилизуетъ, покрываетъ золотомъ, превращаетъ въ шахматную доску (портретъ г-жи Витгенштейнъ). Точно также и въ пейзажѣ видитъ Климтъ лишь зеленую, декоративную мозаику.

Отсутствіе интимности, холодъ вѣшняго изыщества — доминирующая черта вѣнскаго искусства вообще; — недаромъ внутренность австрійскаго павильона (арх. Josef Hoffmann) такъ изыщна, а австрійскій каталогъ — лучшій на римской выставкѣ. Недаромъ большинство вѣнскихъ картинъ — панно. Таковы работы Р. Йеттмара (‚Геркулесъ и гидра‘) и талантливаго Ф. Андри (‚Три апостола‘), даваго красивые картоны, — проекты фресокъ. Въ монументальной композиціи Андри чувствуется вліяніе Ходлера, но еще въ большей степени вѣтъ имъ отъ прекрасной картины Эггера-Ліенца (профессоръ въ Мангеймѣ) ‚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, перенесенной на большое полотно...

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

Если гипертрофія декоративнаго 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, болѣзненная нота. Изъ этой серіи картинъ очень хороши „Баянъ“, пастель Выспянского (1869—1907), „Крестьянки“ Яроцкаго и интимные пейзажи Украйны Станиславскаго (1860—1907). Въ области портрета отмѣчу нѣжный, голубой *Damenporträt* Ольги Бознанской, художницы чисто славянской, въ противоположность Меггофферу, въ „портретѣ“ котораго много вѣнской шикарности.

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

V

Рядомъ съ Австріей красиво желтѣетъ на глубокой синевѣ римскаго неба старый русскій помѣщичій домъ съ бѣлыми колоннами (проектъ Шуко, фризы 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 внѣ сферы искусства лежащей. Но Рѣпинъ забылъ о томъ, что именно этотъ вишне-заимствованный (крѣпостническій — по выраженію Рѣпина), но внутренне-преображенный русской интимностью стиль — какъ нельзя болѣе символизируетъ собой наше новое искусство. Правда, павильонъ очень тѣсенъ и многіе 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 художественныя общества — за исключеніемъ крайняго праваго (Петерб. Общество) и крайняго лѣваго (Бубновъ 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 Мона! Впрочемъ, „модернизмъ“ передвижниковъ и всей выставки въ достаточной таки степени уравнивается обоими Маковскими, 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“ Сурикова, кавказскую экзотику Сарьяна. Его огорошитъ огромный „Семейный портретъ“ Малавина, эта пестрая драпировочная неразбериха, варварская потуга на роскошь (прямо не вѣрится, что эту вещь могъ создать авторъ „Бабъ“)... 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, Богаевского, Гауша, Грабаря, Средина (Сомовъ отсутствуетъ) и др. Это не колористы въ чистомъ, западно-европейскомъ смыслѣ этого слова — это тихіе поэты. Станный 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 русскаго 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 вредитъ 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 нѣчто 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, змѣнную грацію И. Рубинштейнъ (этотъ портретъ, впрочемъ, поверхности 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 художественнаго каждаго дня. И обидно становится, что организаторы русскаго отдѣла не явили Риму нашей національной радости, нашихъ угасшихъ, рѣдкихъ звѣздъ.* Почему не показали они Борисова-Мусатова и Врубеля, а на выставкѣ ,ретроспективнаго искусства, гдѣ отведены залы иностраннымъ художникамъ, работавшимъ въ Римѣ — А. Иванова? Вѣдь именно отъ него пошло преодоленіе Брюлловщины и Рима въ русскомъ искусствѣ...

VI

Для конца я поберегу самое радующее впечатленіе 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 художественнаго размаха, что рядомъ другіе павильоны кажутся случайными скопищами экспонатовъ. Въ сущности это и не ,павильонъ' въ обычномъ смыслѣ — это проєктъ національнаго храма, таящаго въ себѣ большую идею. Это — воображаемый Пантеонъ сербскимъ героямъ, павшимъ на Коссовомъ полѣ, гдѣ въ 1389 году сербы были разбиты и поработены турками. Съ тѣхъ поръ, въ сознаніи сербовъ и кроатовъ, въ ихъ народной поэзіи (которую такъ любилъ Гёте) Коссово поле стало національной 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, сообщая съ другими художниками, монументальный мавзолей. Правда, современнымъ сербскимъ живописцамъ (Крицману и Радкому) эта задача оказалась не совсѣмъ по плечу, но самъ Местровичъ, создавшій и проєктъ сербскаго павильона и скульптуру его, справился съ ней съ большимъ талантомъ и заразилъ имъ своихъ скульпторовъ-товарищей: Розандика, Бодрозика.

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

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

пертая двѣнадцатью Каріатидами — мощными женщинами съ гнѣвными лицами Эриний. Круглая зала, гдѣ подъ куполъ вздымаются конная статуя богатыря Марко Крайевича, легендарнаго героя сербской народной поэзіи, а стѣны украшены барельефами — торсами турокъ (работы Розандика). Кругомъ повсюду — колоссальныя головы, статуи, бюсты, маски, вазы, атланты, гигантскія руки — ‘фрагменты’ чашаго храма, цѣлая эпопея трагическаго 1389 года, созданная необузданной плодотворностью Местровича...

Какъ легко было впасть при созданіи этой батальной пластики въ анекдотизмъ современности или хаотичность авторовъ Траянской колонны! Но Местровичъ стѣмѣлъ 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 парныя 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 пластическіе образы, воплощенные во многихъ варіаціяхъ. Гнѣвъ и печаль сковали ихъ члены въ сверхчеловѣческихъ ритмахъ, въ величавой гармоніи застывшихъ порывовъ. У Местровича нѣтъ ‘литературщины’, но каждое его произведеніе полно внутренняго смысла. Тотъ, кто упрекаетъ Местровича въ подражаніи своему учителю Меднеру, — не понимаетъ глубоко разницы между современной германской скульптурой и духовностью славянскаго творчества. Массивныя формы Меднера освятились внутренней мощью у Местровича; германское стремленіе къ ‘колоссальности’ претворяется у него въ своеобразный героическій 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 обнажившихся женщинъ, изумительныхъ по сладострастной экспрессіи лицъ и красотѣ линий.* Въ натурализмъ его изможденныхъ старухъ нѣтъ 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 нѣтъ условности — это рабы, согнутыя подъ тяжестью турецкаго плѣна.

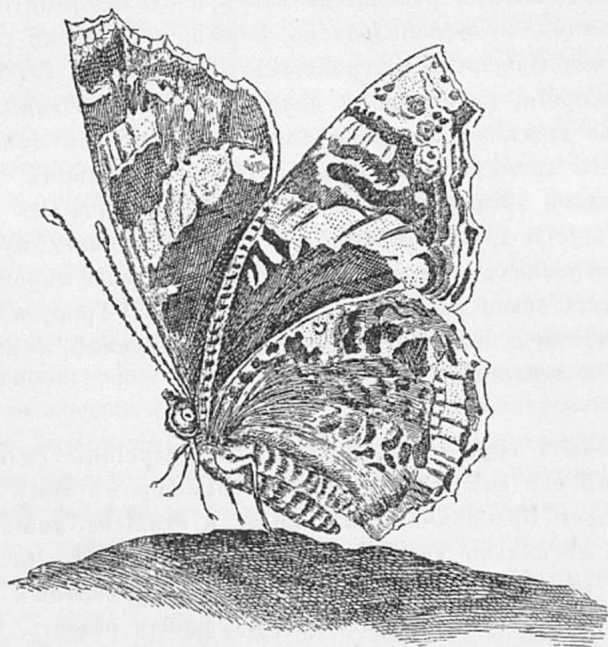
* Тотъ же нововременскій ‘пуританизмъ’, помнитъся, обрушился и на другую статую Местровича, — беременную женщину. Эта статуя нѣсколько дрябла по формѣ, но въ принципѣ молодой скульпторъ заслуживаетъ величайшаго уваженія за то, что осмѣлился воплотить въ пластикѣ то, на что до него рѣшались главнымъ образомъ живописцы (Ванъ-Эйкъ, Кранахъ, Рафаэль, Тиціанъ) и граверы (Дюреръ, Моро). Беременная женщина, которая въ эпоху Ренессанса изображалась лишь въ видѣ нимфы Калипсо, 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 національнаго миеотворчества, онъ въ то же время эклектиченъ и космополитиченъ въ области виѣшняго стиля. Въ самомъ дѣлѣ, несмотря на повторяемость излюбленнаго имъ женскаго типа (съ продолговатымъ лицомъ и огромной шевелюрой, пластически уравновѣшивающей 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 жуткіе 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 тяготѣтъ Местровичъ къ архаизму грековъ и его огромныя Каріатиды — своеобразный синтезъ Акропольскихъ дѣвъ съ покатыми плечами Ѳерскаго Аполлона. Архаическая пластика грековъ внушила ему и эту дивную простоту плоскостей, и равновѣсіе массъ, и стилизованную четкость лицъ... Скульптура Местровича — не національна 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 національной традиціи, въ тяготѣніи Местровича къ эллинскому архаизму угадывается еще и другой мотивъ. Подобно Выспянскому, онъ углубляетъ сюжеты своихъ славянскихъ легендъ паѳосомъ античныхъ миеовъ. 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 хорошъ и стихіенъ лишь конь, но самый герой производитъ нѣсколько карикатурное впечатлѣніе карлика); у него есть грубыя вещи. Но этотъ бывший пастухъ съ темпераментомъ Микеланджело и плодовитостью Рубенса — большая надежда, неожиданная радость. И она идетъ изъ славянскаго 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, Бурделля, Меднера, Галлера — но идеологически онъ идетъ дальше нихъ. Ибо сознательно приобщился онъ своимъ индивидуальнымъ 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 позд-
няго Ренессанса обрѣтаетъ особенный, демонстративный смыслъ именно здѣсь —
на выставкѣ въ Римѣ.

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



АПОЛЛОНЪ
МСМХІ

