

ВЫСТАВКА ‚МІРЪ ИСКУССТВА‘

СЕРГІЙ МАКОВСКІЙ



ту выставку хотѣлось бы назвать — возрожденнымъ ‚Міромъ Искусства‘... на развалинахъ распавшагося ‚Союза русскихъ художниковъ‘. Но сказать этого нельзя. Правда, учредители новаго товарищества подѣ старымъ девизомъ — тѣ же бывшіе участники выставокъ, что съ такимъ исключительнымъ умѣніемъ и вкусомъ устраивалъ С. П. Дягилевъ; правда и то, что вышнѣшнѣ ‚Союзъ‘, безъ поддержки петербургскихъ членовъ (къ которымъ примкнули и лучшіе ‚москвичи‘) — только жалкая тѣнь прежняго ‚Союза‘, — все же какъ-то не выговаривается слово ‚возрожденіе‘, послѣ осмотра выставки въ Первомъ Кадетскомъ Корпусѣ, несмотря на картины многихъ любимыхъ мастеровъ и несмотря на все наше признаніе ихъ, какъ наиболѣе культурныхъ выразителей того теченія русской живописи, которое пришло, въ концѣ прошлаго вѣка, на смѣну доморощенной рутинѣ передвижниковъ и академистовъ.

Два обстоятельства, мнѣ кажется, объясняютъ, почему новымъ выставкамъ ‚Міра Искусства‘ не суждено руководящее вліяніе прежнихъ. Во-первыхъ, обстоятельство внутренняго, психологическаго порядка, которое я бы назвалъ — усталостью групповаго воодушевленія...

Въ теченіе многихъ лѣтъ художниковъ ‚Міра Искусства‘ связывали, съ одной стороны, общія боевыя задачи, увлеченіе первыми побѣдами новаторства, съ другой — влюбленность въ наслѣдіе старыхъ изысканныхъ эпохъ, вдумчивое любованіе ‚стилемъ‘. Много лѣтъ эти художники, независимо отъ своихъ личныхъ творческихъ достиженій, дѣлали большое культурное дѣло, приобщая русское искусство къ искусству прошлыхъ вѣковъ и къ европейскому модернизму. Но время беретъ свое, и времена смѣняются все быстрѣе. Цѣнности, возглашенныя дѣятелями ‚Міра Искусства‘, стали достояніемъ всѣхъ, ходячей монетой (по крайней мѣрѣ, въ средѣ образованной публики). У cadaго изъ нихъ появились многочисленные подражатели. Боевыя лозунги измѣнились. Новыя дѣла, новыя ‚обѣтованныя земли‘ открылись художникамъ слѣдующаго поколѣнія. Бывшіе сотрудники Дягилева остались, какъ творцы, какъ отдѣльныя крупныя индивидуальности и какъ опредѣленная школа, но — какъ группа, связанная общимъ эстетическимъ мировоззрѣніемъ, пыломъ общихъ завоевательныхъ стремленій, — они уже въ прошломъ, въ очень недавнемъ, конечно, и все же — въ прошломъ. ‚Усталость‘ групповаго воодушевленія, о которой я говорю, — только слѣдствіе исторической непреложности... Впрочемъ, сами устроители выставки, я увѣренъ, съ этимъ согласны. Иначе не

открыли бы они такъ гостепріимно дверей передъ молодежью, въ концѣ концовъ, столь чуждой имъ по всему характеру художническихъ воспріятій и по отношенію къ задачамъ живописи. Она не захотѣли отмежеваться ни отъ какихъ ,излишествъ‘ крайняго модернизма. Наоборотъ, они привлекли на свою выставку (широкая терпимость къ самымъ смѣлымъ живописнымъ искаціямъ отличительная черта ,Міра Искусства‘) представителей ,молодости‘ даже наиболѣе ,буйныхъ‘ живописныхъ сектъ; приглашенными оказались экспоненты и ,Голубой Розы‘, и ,Вѣнка‘, и ,Бубноваго Валета‘. Но не менѣе характерно и то, что привлеченіе ,молодыхъ‘ (даже не особенно разборчивое) вовсе не придало выставкѣ сколько-нибудь неожиданно-здорнаго характера, вовсе не выразило ея ,боевыхъ‘ симпатій; съ такимъ же спокойнымъ безпристрастіемъ были приглашены и нѣкоторые художники изъ ,Новаго Общества‘ и изъ ,Академической‘. Въ итогѣ создалось впечатлѣніе нѣсколько музейнаго и нѣсколько случайнаго эклектизма — не больше. Пренія выставки ,Міра Искусства‘ этого впечатлѣнія не оставляли.

Другое, вышнее обстоятельство, вліяніе котораго сразу сказалось (даже больше, чѣмъ можно было ожидать) на общемъ уровнѣ выставки, — отсутствіе жури. Это зло, унаследованное отъ ,Союза‘, можетъ подорвать, въ самомъ корнѣ, дѣятельность новаго ,Міра Искусства‘ (выставки Дягилева, мы знаемъ, отличались строгимъ и обдуманымъ выборомъ картинъ). Отсутствіе жури — не жури именъ, а жури произведеній — погубило не одну организацію художниковъ. И это такъ понятво. Когда каждому участнику выставки (члену‘ или ,экспоненту‘ — безразлично) предоставлено право выставлять тѣ работы, какія онъ хочетъ, невольно онъ поддается соблазну выставить все, что имъ написано за годъ, и невольно начинаетъ смотрѣть на выставку, прежде всего, какъ на магазинъ для сбыта своихъ произведеній. Мало художниковъ, умѣющихъ критически относиться къ себѣ и ставить интересы выставки на первое мѣсто. Поэтому то устройственнымъ принципомъ и долженъ быть выборъ — выборъ единоличный (по довѣрію художниковъ къ организатору, какъ было на выставкахъ Дягилева) или выборъ небольшой коллегіи, облеченной довѣріемъ остальныхъ участниковъ. Конечно, это требуетъ известной сплоченности организаторовъ, признанія ими тѣхъ или иныхъ критеріевъ, хотя бы самыхъ общихъ, для отдѣленія нужнаго отъ ненужнаго, подходящаго къ выставкѣ отъ неподходящаго... Но, нѣдѣ, иначе — какая разница между выставкой и временнымъ магазиномъ картинъ съ платой за входъ?

Отсутствіе выбора тѣмъ губительнѣе, чѣмъ свободнѣе доступъ въ члены Общества. Достаточно двумъ-тремъ плохимъ художникамъ проникнуть въ ,члены‘, случайно или благодаря дружескимъ связямъ, чтобы выставка сразу и навсегда утратила не только свое единство (разумѣя это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ), но даже вообще эстетическую *raison d'être*.

Плохіе художники особенно охотно выносятъ ,на публику‘ весь свой годовой багажъ, увѣренные въ высокой цѣнности каждаго своего мазка, и отъ этого на без-

жюриіной выставкѣ, получаютъ такія большія непріятныя пятна, отъ которыхъ беззащитно самое блистательное солнце. Отсутствіе выбора приноситъ и другой вредъ: заставляетъ быть придирчиво осторожнымъ въ приглашеніи экспонентовъ и все-таки — сожалѣть post facto о недостаточной осторожности. Потому что, если опытные мастера, чуткіе критики по отношенію къ чужимъ работамъ, не умѣютъ зачастую судить о собственныхъ произведеніяхъ, то можно ли требовать этой тончайшей зоркости и добросовѣтности отъ молодыхъ ,приглашенныхъ“, начинающихъ, равнодушныхъ къ судьбамъ ,посторонняго“ для нихъ Общества.

Ни одной изъ перечисленныхъ бѣдъ не удалось, къ сожалѣнію, избѣгнуть новому ,Міру Искусства“. Въ его члены прошло нѣсколько художниковъ, произведенія которыхъ и впредь — это можно сказать увѣренно — благодаря безконтрольному приему экспонатовъ будутъ понижать уровень выставки. Съ другой стороны, большинство ,приглашенныхъ“ оказалось не на высотѣ. Въмѣсто характерныхъ, обдуманно-выбранныхъ работъ, они дали то, что попало подъ руку, оставивъ лучшія вещи для другихъ, болѣе ,своихъ“ организацій (К. Богаевскій, А. Голубкина, М. Сарьянъ, Г. Якуловъ, Н. Гончарова — были представлены гораздо характернѣе на одновременно открывшихся московскихъ выставкахъ; И. Захаровъ далъ ,Міру Искусства“ очень плохіе портреты, Н. Теофилактъ — двѣ ничтожныхъ иллюстраціи, П. Щербовъ — одинъ карикатурный листъ изъ наименѣе удачныхъ, О. Шарлемань — одинъ незначительный рисунокъ, В. Кузнецовъ — одну мало убѣдительную бронзу). Будь жюри, я вполнѣ убѣжденъ, на выставку не были бы приняты ни большая часть произведеній О. Браза, ни этюды и ,портретъ Годовскаго“ Я. Цюнглинскаго, ни ,Пейзажъ“ Е. Кругликовой, ни ,Фантазія“ В. Замираило, ни нѣкоторые акварельные эскизы Д. Митрохина (талантливаго виньетиста, но еще дилетанта въ живописи), ни большая часть ремесленной графики Г. Нарбута. Можно также думать, что жюри дружески отсѣловало бы Б. Кустодиёву (радующему на этой выставкѣ своимъ ярководѣтнымъ ,Праздникомъ“ и такими красивыми вещами, какъ — ,Мой домъ“, ,Монастырь“, ,У окна“) выставить портреты Н. С. Таганцева и М. И. Плотниковой, а Г. Бобровскому, давшему неплохіе дѣтскіе портреты, — портретъ подъ названіемъ ,Въ облакахъ“, написанный съ манерной претенціозностью, совершенно не свойственной этому художнику. Словомъ — жюри, воодушевленное искреннимъ безпристрастіемъ (а этого легко достигнуть Обществу, во главѣ котораго такіе авторитетные и зоркіе мастера, какъ Александръ Бенуа, Сѣровъ, Сомовъ, Рерихъ), ,просѣяло“ бы выставку и придало бы ей тотъ общій тонъ, ту убѣдительность цѣльности, которыхъ, увы, не чувствуется теперь, несмотря на многія превосходныя картины.

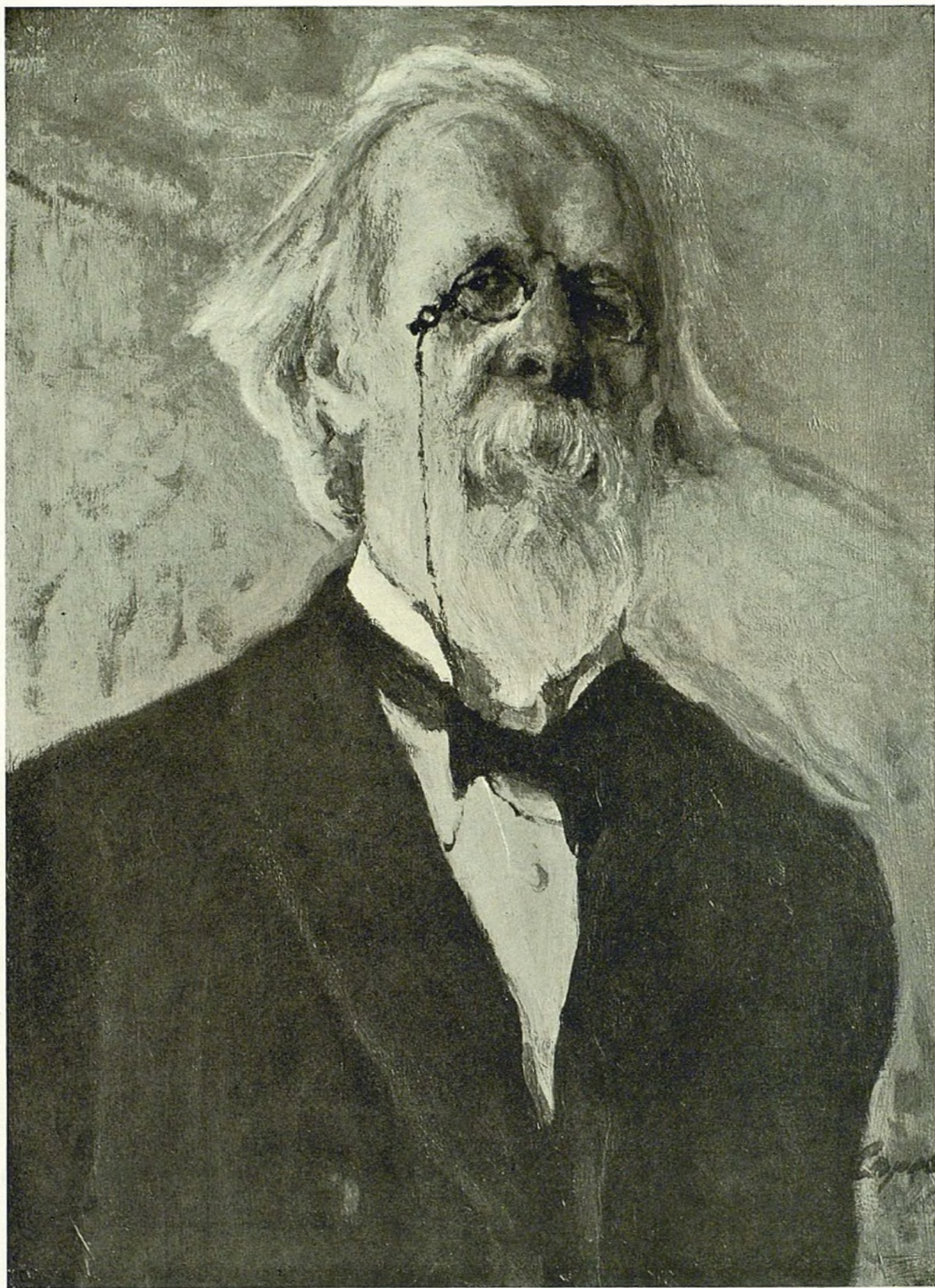
Я не могу удержаться и отъ послѣдняго укора. Онъ касается разнѣски картинъ. Выражался мягко, нужно назвать ее исключительно неудачной. Неужели же самыя культурныя изъ нашихъ художниковъ еще недостаточно знаютъ, что выставка должна представлять органически-связанный ensemble? что въ ея устройствѣ



*В. А. Сьровъ. Портретъ Г-жи Грюнбергъ
(акварель).*

*W. Séroff. Portrait de M^{lle} Grunberg.
(aquarelle).*

Выставка Миръ Искусства.



В. А. Серовъ, Портретъ Д. В. Стасова (масло).

W. Séroff. Portrait de D. Stasoff (huile).

Выставка 'Миръ Искусства'.

размѣщеніе картинъ играетъ не послѣднюю роль? что одно произведеніе, повѣшенное рядомъ съ другимъ, проигрываетъ или выигрываетъ отъ сосѣдства? что надо облегчить публикѣ ориентировку среди нѣсколькихъ сотъ висящихъ вмѣстѣ холстовъ? что впечатлѣніе отъ краски, отъ тона картины мѣняется въ зависимости отъ того, какія краски рядомъ ,спорятъ' съ нею? что можно ,убить' хорошую картину, повѣсивъ ее около картины, съ нею не гармонирующей? что слѣдуетъ соблюдать извѣстную гамму красочныхъ переходовъ, при развѣскѣ, чтобы не колоть цвѣтной какофоніей глаза выставочнаго посѣтителя, въ большинствѣ случаевъ мало опытнаго и не привыкшаго смотрѣть на живопись?.. Я говорю все о томъ же: — въ устройствѣ этой выставки не чувствуется направляющаго, регулирующаго вкуса; каждый художникъ, повидимому, развѣшивалъ свои картины тамъ, гдѣ ему казалось удобнѣе, мало заботясь о сосѣдяхъ. Ни съ какой ,архитектоникой развѣски' никто не считался... Въ двадцатомъ вѣкѣ, послѣ образцовыхъ, въ смыслѣ устроительской техники, выставокъ хотя бы германскихъ передовыхъ художниковъ (Вѣна, Мюнхенъ, Дрезденъ) — эта небрежность непростительна. Конечно, не недостатокъ сочувствія къ ,Міру Искусства' побуждаетъ меня высказывать эти придирчивыя замѣчанія: развѣ для всякаго дѣла строгость откровенной критики не полезнѣе и не дружелюбнѣе во сто кратъ, чѣмъ притворныя похвалы и дипломатическія умалчиванія? Учредители ,Міра Искусства' — художники достаточно сильные, чтобы, уразумѣвъ свои первые устроительскіе промахи, найти въ будущемъ способы ихъ устраненія...

Послѣ этихъ вступительныхъ сѣтованій, я перехожу съ особеннымъ удовольствіемъ къ картинамъ ,Міра Искусства', заслуживающимъ, на мой взглядъ, серьезнаго вниманія и (нѣкоторыя изъ нихъ) восхищенія.

Оба портрета, выставленные въ этомъ году В. Сѣровымъ, — мастерство изумительное. Только двѣ работы — но въ нихъ какъ бы сосредоточены блестящія качества Сѣровской кисти и Сѣровскаго рисунка. Написанный масломъ портретъ Д. В. Стасова (очень проигрывающій въ автотипіи) поражаетъ импрессионистическимъ реализмомъ, доведеннымъ до той напряженной жизненности, когда только грань отдѣляетъ ,сходство' отъ карикатурной утрировки.. Самая техника — безконтурная лѣпка длинными жидкими мазками — такъ непосредственно передаетъ рыхлость, скомканность старческой кожи и струи льющагося по ней разсѣяннаго свѣта. Этотъ портретъ не ,правится', даже пугаетъ немного, но, вглядываясь, чувствуешь — какой живописецъ Сѣровъ и какъ глубоко психологично проникновеніе его въ плоть и духъ человѣческаго лица... Совсѣмъ иные задачи преслѣдовалъ мастеръ, тщательно отгнѣвая строгой контурной линіей нѣжный овалъ, округлая плечи и шею другой своей модели — г-жи Грюнбергъ. Здѣсь вся жизнь — въ нѣсколько схематическомъ, обдуманно закрѣпленномъ очертаніи, въ изысканной условности линейнаго выявленія.

Съ утонченной прелестью этой акварели Сѣрова соперничаютъ еще болѣе тонкіе и не менѣе впечатляющіе портреты К. Сомова — М. Добужинскій и Ө. Сологубъ. Необыкновенная простота и, въ то же время, сложность, отсутствіе всякой вычурности, всякаго попользованія къ ,ловкости штриха' и къ ,выразительному' аффекту, чуткость анализа, переходящая въ какую то почти болѣзненную щепетильность, — все это вмѣстѣ создаетъ нп съ чѣмъ не сравнимое очарованіе Сомовскихъ рисунковъ. О, какъ знаетъ Сомовъ лики тѣхъ, кого онъ изображаетъ, и какъ вкрадчиво умѣетъ, на клочкѣ бумаги, рассказать тотъ интимный міръ чувствованій и думъ, что отпечатлѣвается на мельчайшихъ чертахъ знакомаго лица — въ углахъ рта, въ линіи подбородка, въ легкомъ наклонѣ головы, въ чуть замѣтныхъ морщинахъ у глазъ, въ едва уловимыхъ неровностяхъ висковъ... Но этого мало, онъ умѣетъ, какъ никто, пропитывать свои портреты магическимъ флюидомъ собственной души: объективное созерцаніе и личная, Сомовская сущность сливаются въ нихъ — въ одинъ, нераздѣльный образъ.

Отсюда, должно быть, впечатлѣніе извѣстной ,мертвенности', скорѣе призрачности, какое они производятъ, несмотря на большое ,сходство', на синтетическую свою правдивость. Потому что — во всемъ Сомовѣ есть нѣчто, говорящее о смерти, о тлѣннѣ, — есть нѣчто, отъ чего изображенные имъ люди кажутся фантастически оживленными, не просто живыми. Въ процессѣ его творчества — сладострастіе остро-любопытнаго взглядыванія въ живую природу становится ощущеніемъ, похожимъ на безразличность отъ прикосновенія къ мертвому. Отсюда — Сомовская гримаса, которая кажется безстыдствомъ людямъ не тонкимъ. ,Сладострастной безразличностью' своего чувства смерти въ жизни и — жизни въ мертвомъ онъ напоминаетъ волшебника, заклинаніями сообщающаго восковымъ кукламъ дыханіе и трепеть плоти. И невольно сближаешь Сомова-портретиста съ Сомовымъ, авторомъ ретроспективныхъ жанровъ... На выставкѣ есть также нѣсколько chef d'oeuvre'овъ мастера изъ этой области — ,Весна', ,Фейерверкъ', ,Арлекинъ и дама' — и чудесный по нѣжному колдовству красокъ ,Пейзажъ съ радугой'.

Другой основатель школы петербургскаго стилизма, Александръ Бенуа, выставилъ двѣ превосходныя гуаши — ,Венеціанскій садъ' и эскизъ декораціи къ балету ,Жизель' (для Grand Opéra), два этюда ,Лугано' и рядъ версальскихъ этюдовъ. Александръ Бенуа принадлежитъ къ рѣдкимъ художникамъ, огромнымъ вкусомъ которыхъ и умомъ любуешься болѣе, чѣмъ живописными качествами. Онъ не часто волнуетъ насъ красочными достиженіями, но почти всегда очаровываетъ мастерствомъ штриха и проникновенностью фантазіи, особенно въ тѣхъ картинахъ и рисункахъ, гдѣ оживаетъ душа старыхъ архитектуръ, гдѣ дворцы, статуи и фонтаны нашептываютъ повѣсти о парадной пышности минувшихъ столѣтій. Я увѣренъ, что Бенуа, несмотря на все сдѣланное имъ въ области живописи, не далъ развиваться другому своему призванію, призванію зодчаго; въ немъ угадывается вдохновенный архитекторъ изъ семьи тѣхъ русскихъ иностранцевъ, какъ

Растрелли, Кваренги, де-ла-Мотъ, которые создали въ Россіи великолѣпіе Елисаветинскаго, Екатерининскаго и Александровскаго стилей. Кто знаетъ? — при благоприятныхъ обстоятельствахъ, Александръ Бенуа, можетъ быть, осуществилъ бы грандіозные строительные замыслы, вмѣсто того, чтобы рассказывать красивыми акварелями о своемъ любованіи красотой версальскихъ парковъ и дворцовъ...

Говоря о стилизмѣ ‚Міра Искусства‘, мы уже вправѣ теперь подразумѣвать не только группу вдохновителей этого теченія, но цѣлую школу съ ясно выраженнымъ тяготѣніемъ къ ретроспективизму. Настоящая выставка, къ сожалѣнію, не даетъ общей картины этой школы: на ней случайно отсутствуютъ произведенія даже такого стилиста, какъ Л. Бакстъ; Е. Лансере выставилъ только вѣшетки къ стихамъ Черубины де Габріакъ, напечатанныя въ ‚Аполлонѣ‘; И. Билицъ — одну графическую композицію (табель-календарь); даже А. Остроумова, приготовлявшая ежегодно новую серію стилизныхъ гравюръ на деревѣ, дала вынче только двѣ доски — ‚Восходъ солнца‘ и ‚Фейерверкъ‘ (очень красивое подражаніе Сомову), присоединивъ къ нимъ рядъ акварельныхъ пейзажей натуралистическаго оттѣнка. Кромѣ Сомова, изъ главныхъ ретроспективистовъ прежняго ‚Міра Искусства‘ хорошо представленъ одинъ М. Добужинскій; о его творествѣ слѣдуетъ отдѣльная статья бар. Н. Врангеля. Приходится также лишь упомянуть о младшихъ представителяхъ петербургской школы, о которой идетъ рѣчь, — о рисункахъ Митрохина, Луговской-Дягилевой, Н. Чурляниса (восхитительная акварель ‚Всадникъ‘), В. Чемберса, кн. А. Шервашидзе (театральные костюмы). Все это — только ‚визитныя карточки‘. Зато неожиданно интересны акварельные этюды деревьевъ А. Линдеманъ (‚Кленъ‘, ‚Каштанъ‘, ‚Яблоня‘, ‚Герань‘, ‚Группа деревьевъ въ паркѣ‘). Молодая художница дѣлаетъ успѣхи, много и серьезно работаетъ.

Если не ошибаюсь, самымъ молодымъ экспонентомъ, принадлежащимъ къ той же группѣ, по псеу тону творчества и устремленіямъ къ прошлому, является Г. Лукомскій. Онъ началъ выставлять въ 1909 году, еще будучи ученикомъ Академіи. Любовь къ архитектурѣ, нѣжная и проникательная, удивительно сочеталась въ немъ съ чувствомъ живописной формы и графической стилистости. Изучая древніе соборы и ампириныя усадьбы въ провинціальныхъ углахъ Россіи, онъ чутко воспринимаетъ ихъ конструктивный характеръ, какъ знатокъ зодчества, и въ то же время, какъ поэтъ, лелѣетъ мечту о ихъ бывшемъ величіи и понимаетъ прелесть ихъ современнаго умиранія. Рисунки Лукомскаго почти всегда немного туманны, будто застланы дымомъ, — но это не только внѣшній, техническій приѣмъ, а слѣдствіе безсознательнаго желанія художника отдалить впечатлѣніе, дать призраку прошлаго взглянуть на насъ изъ за стѣпъ, крышъ и куполовъ старинныхъ зданій. Выставленные теперь карандашные и акварельные рисунки Лукомскаго принадлежатъ къ числу тѣхъ изысканныхъ и правдивыхъ архитектурно-художественныхъ докумен-

товъ, которыхъ такъ мало въ Россіи, плохо помнящей о сокровищахъ своей далекой и недавней старины.

Особнякомъ среди ретроспективистовъ ‚Міра Искусства‘—Н. Рерихъ. Вѣришь сказать—то глубоочинное и потому наиболѣе цѣнное, что есть въ его искусствѣ, не вмѣщается ни въ какія школьныя рамки. Онъ одинокъ, несмотря на заимствованія, невольныя и почти всегда неудачныя, у художниковъ, къ которымъ онъ просто ‚приглядѣлся‘ за годы общей работы. Такъ, есть нѣчто ‚библианское‘ въ женской фигурѣ на картинѣ, названной съ Рериховскимъ своеобразіемъ ‚За морями—земли великія‘. Эта фигура мнѣ не нравится; она нарисована и написана съ графической сухостью, неумѣстной въ живописи. Насколько лучше была бы безъ нея вся картина—пустынныя берега и пустынные воды одной изъ тѣхъ странъ сѣдой невозвратности, что сняты только Рериху! Такъ же неудачна, на мой взглядъ, и фигура старца въ коронѣ, смотрящаго внизъ на городъ съ высокой зубчатой стѣны своего замка, въ картинѣ— ‚Старый король‘. ‚Иллюстрація‘ нѣсколько прѣвѣшагося уже типа чувствуется и въ этомъ ‚королѣ‘, и опять таки хочется удалить его съ картины, чтобы долго смотрѣть на предразсвѣтно-золотистое небо и красныя остроконечныя крыши дремлющаго въ долинѣ города... Чтобы быть до конца откровеннымъ, я скажу еще, что мнѣ не нравится и Богоматерь въ эскизѣ стѣнописи для ‚Талашкинской‘ церкви кн. М. К. Тенишевой (‚Царица Небесная на берегу Рѣки Жизни‘). Я даже затрудняюсь представить себѣ, что побудило художника придать лику ‚Царицы Небесной‘—окруженной радужно-красочной эмблематической роскошью восточно-христіанской орнаментики—эту сладкую миловидность... Впрочемъ, я увѣренъ, что при исполненіи эскиза въ большемъ масштабѣ, художникъ найдетъ иное, болѣе вдохновенное разрѣшеніе задачи. ‚Варяжское море‘, ‚Каменный вѣкъ‘, ‚У Дивьяго камня старикъ поселился‘, ‚Пейзажъ‘—эти работы даютъ уже вполне то, что мы въ правѣ ждать отъ Рериха. Превосходны въ архаической декорации ‚Варяжскаго моря‘, выдержанной въ тускло-зеленоватыхъ и яшмово-синихъ тонахъ, и раскинувшіяся полукружіемъ ладьи со вздутыми парусами, и море, и викингъ, передъ отплытіемъ въ чужія царства напутствуемый жрецомъ; въ сумрачной гармоніи этой картины есть новыя для Рериха мерцающія красокъ и новые просвѣты въ дали вѣковъ... ‚У Дивьяго камня‘—не менѣе красивая и остро прочувствованная сказка; среди камней и приземистыхъ елей этого забытаго міромъ холма, какъ ну же и тотъ ‚невѣдомый старикъ‘, самъ точно камень, обросшій мхомъ, молчаливый и неподвижный, знающій какую то дряхлую тайну. И характерно, что въ трехъ картинахъ, написанныхъ художникомъ въ одинъ годъ, повторяется та же тема—легендарной старости, съ высоты взвѣвающей на человѣческія жизни гдѣ то тамъ, въ долинахъ и въ краяхъ далекихъ за морями... Пастель, озаглавленная просто ‚Пейзажъ‘, —свѣтлая голубая гамма—тоже фантазія, тоже призракъ—какъ сонъ о тихомъ озерѣ, никогда еще не ви-



Н. Рерихъ. „Каменный вѣкъ“ (пастель).

Выставка „Миръ Искусства“.

N. Roerich. „L'Age de pierre“ (пастель).

давшемъ ни звѣря, ни человѣка... Но всего плѣнительнѣе по тону и по живописной разработкѣ замысла — маленькая пастель ‚Каменный вѣкъ‘, вся лучисто-литарная, залитая утреннимъ свѣтомъ: въ такихъ пейзажахъ Рерихъ дѣйствительно приподнимаетъ завѣсу, скрывающую отъ насъ сказки древней были.

Судейкинъ, Сапуновъ, Н. Миліоти — три московскихъ имени; они близки ‚Міру Искусства‘ только отчасти; стилизмъ ихъ окрашенъ живописными исканіями, знаменующими другой этапъ въ развитіи русскаго искусства за послѣднее десятилѣтіе. Вспомнимъ, что всѣ трое были въ числѣ основателей ‚Голубой Розы‘ и что впервые опредѣлились лики этихъ интересныхъ, глубоко даровитыхъ художниковъ на выставкахъ, устроенныхъ журналомъ ‚Золотое Руно‘. Специфическій отбѣнокъ московскаго новаторства — меньшая строгость и порою даже намѣренная неувлѣлость рисунка, но зато болѣе живописная (не иллюстраціонно-графическая) красочность — отличаетъ ихъ отъ петербуржцевъ, и еще одна черта, которую я бы назвалъ ‚аллегорическимъ сентиментализмомъ‘... Эта черта не характерна для послѣднихъ работъ Сапунова, но она чувствуется почти во всѣхъ картинахъ Миліоти и является какъ бы лейтъ-мотивомъ въ творествѣ Судейкина. О послѣднемъ вскорѣ мнѣ придется говорить подробно въ номерѣ ‚Аполлона‘, ему посвященномъ. Что касается Сапунова и Миліоти, то въ этомъ году, больше чѣмъ когда-нибудь, выставленные ими картины — настоящая радость для глаза.

Nature morte Сапунова — chef d'oeuvre вкуса и нѣжной красочности. Мнѣ кажется, я не ошибусь, назвавъ эти цвѣты наиболѣе тонко чарующими изъ всей серіи декоративныхъ ‚цвѣтовъ‘, которыми художникъ украшалъ выставки ‚Союза‘. Двѣ другія работы его — эскизы декорацій для постановки ‚Пантомимы‘ въ ‚Домѣ Интермедій‘ не менѣе ярко свидѣтельствуютъ о его декоративномъ талантѣ. Оцѣнить ихъ по достоинству могутъ только тѣ немногіе, къ сожалѣнію, которымъ удалось видѣть пантомиму ‚Шарфъ Коломбины‘ въ маленькомъ театрѣ-кабакѣ на Галерной улицѣ, прекратившемъ недавно свое кратковременное существованіе. Чувство фантазма, стиля и гармоническихъ пятенъ въ декораціяхъ и костюмахъ, которое выказалъ Сапуновъ въ этой постановкѣ, обнаруживается и здѣсь, на небольшихъ эскизахъ, и мѣсто имъ — между сокровищами въ музеѣ русскаго театральнаго искусства.

Н. Миліоти выставилъ двѣ глубоко-прочувствованныя и проработанныя картины изъ серіи ‚Harmonies en rose‘. Мнѣ особенно нравится та, которая названа авторомъ ‚Soirée mystique‘ (судить о ней по автотипіи очень трудно). Эти жидкіе пунцово-блѣдные тона, переходящіе въ изумрудныя мерцавія, эти вкрадчивыя неясности цвѣта — какъ отливы морской раковины, говорятъ о благоговѣйной созерцательности художника, которому такъ дороги нѣжные символы красоты, мистическія аллегоріи любви и грусти. Въ пейзажахъ Миліоти, интимно-волшебныхъ, загадочныхъ, переливающихся красками драгоценныхъ камней, почти всегда, сквозь

неуловимости или звонкія фанфары цвѣта, видны какіе-то смутные образы: сентиментальныя пары въ сказочныхъ садахъ, въ розовыхъ, синихъ, фіолетовыхъ, перламутровыхъ туманахъ — силуэты ‚прекрасныхъ дамъ‘ или мистическихъ дѣвъ, или — обнаженныя женщины, въ красочныхъ вихряхъ, лепестковыми дождями скрывающихъ ихъ улыбки, — женщины иѣжныя и эфемерныя, призрачныя цвѣты заколдованныхъ теплицъ. Я люблю эту сентиментальную нотку въ творчествѣ Миліоти, я люблю разгадывать его красочныя шарады и скрытый въ нихъ задушевный, хотя немного ‚экзотичный‘ аллегоризмъ. Но всего цѣннѣе въ его работахъ — не это лирическое ‚содержаніе‘, а качества живописи: онъ несомнѣнный мастеръ въ умѣніи накладывать краску, сочетать тона, лѣпить формы многоцвѣтныхъ гармоній.

Выдающійся интересъ представляютъ также этюды и nature morte'ы Б. Анисфельда. Ни разу прежде этотъ даровитый художникъ не казался мнѣ такимъ зрѣлымъ, такимъ ‚нашедшимъ себя‘. Восхитительна по тону его ‚Бретань‘ — рядъ пейзажей съ натуры, но оставляющихъ впечатлѣніе не ‚кусковъ природы‘, а поэтическихъ, съ большимъ вкусомъ и воображеніемъ написанныхъ декораций. Эта ‚театральность‘ Анисфельда очень убѣдительна, и въ новыхъ его работахъ она сочетается съ чисто-живописными достоинствами. Несмотря на иѣкоторую ‚легковѣсность‘ техники, Анисфельдъ — художникъ большихъ ‚возможностей‘. Вспомнимъ его первыя выступленія (еще на выставкахъ Дягилева). Онъ началъ съ фантастическихъ яркостей, съ ослѣпительной ‚игры въ краски‘; ему не доставало, однако, ни знанія ремесла, ни серьезности замысловъ. Затѣмъ, въ теченіе иѣсколькихъ лѣтъ, онъ давалъ произведенія мало удачныя, повторяя прежніе вышне-колоритные мотивы (впрочемъ, между ними были и красивыя nature morte'ы акварелью) или впадалъ въ тяжелый, непродуманный, а иногда прямо-таки дешево-показной ‚символизмъ‘; къ числу такихъ неудачъ принадлежатъ, напримеръ, нашумѣвшія ‚Голубыя статуи‘ съ выставки ‚Вѣнокъ‘ (1907 г.)... Теперь, пройдя путь неуверенныхъ исканій, Анисфельдъ, я убѣжденъ, будетъ находить все болѣе и болѣе вѣрныя формы для выраженія своего художческаго ‚я‘.

Отъ провинковенныхъ гармоній Н. Миліоти, отъ театральной красочности Сапунова и красочной ‚театральности‘ Анисфельда чувствуется какой-то естественный переходъ къ культу красокъ *an und für sich*... Жрецомъ этого культа, на выставкѣ, является А. Гаушъ, даровитый художникъ, вырабатывающій технику *plain 'air* 'а съ тѣмъ культурнымъ усердіемъ, котораго такъ не достаетъ большинству нашихъ молодыхъ художниковъ. Однако, было бы ошибочно назвать Гауша ‚пленэристомъ‘ въ полномъ значеніи этого термина; достаточно бѣлаго взгляда на его яркоцвѣтные пейзажи, чтобы убѣдиться, что и онъ оканчиваетъ свои картины у себя въ мастерской, а не на открытомъ воздухѣ, иначе говоря — запечатлѣваетъ

природу, по памяти, пользуясь набросками съ природы, какъ подготовительными этюдами. И это придаетъ оттънокъ декоративности (иногда нѣсколько холодно-ватой, разсудочной, иногда же очень интимно-нарядной) и краскамъ его, и композиціи. Гаушъ не импрессионистъ, которому дороги всѣ мимолетности свѣта и цвѣта въ солнечной природѣ; онъ беретъ отъ нея, какъ ювелиръ, выскивающий для своихъ ожерелій и драгоценныхъ шкатулокъ самыя прочныя эмали и самыя чистые камни, — только свѣтлую роскошь зеленыхъ, голубыхъ, оранжевыхъ, малиновыхъ, синихъ красокъ, тѣхъ красокъ, которыхъ мы, въ сущности, никогда не видимъ, но которыми любуемся, вспоминая бирюзовые дали небесъ, изумрудные ковры травъ, огненные рубины розъ, аметисты глициній, сапфиры подсиѣжниковъ. На картинахъ Гауша — почти чистыя, безпримѣсныя краски, легко наложенныя на холстъ, точно художникъ боится неосторожнымъ наслоеніемъ мазковъ лишить тонъ его дѣвственной прелести. Работы, выставленныя нынче Гаушемъ, — очень изысканная серія умно и со вкусомъ найденныхъ свѣтлыхъ гаммъ. Впрочемъ, мнѣ лично ближе тѣ пейзажи Гауша, въ которыхъ онъ больше графикъ и больше лирикъ, нежели искатель формальныхъ созвучій цвѣта. Мнѣ кажется, что индивидуальность его выражается несравненно лучше въ недосказанности декоративно-нѣжныхъ признаній, чѣмъ въ стремленіи къ яркости и ясности.

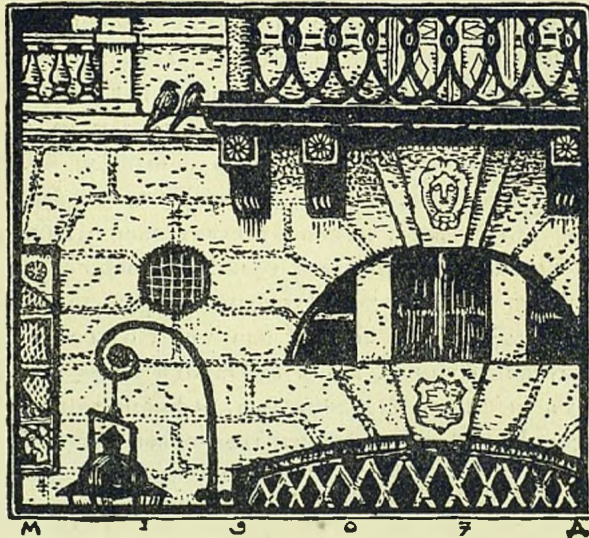
Совсѣмъ другія задачи у самой молодой группы новаторовъ (послѣдователей Гогана, Сезанна и Матисса), представленной на ,Мирѣ Искусства' произведениями Н. Гончаровой и А. Лентулова. Мнѣ пришлось уже недавно, на страницахъ ,Аполлона', высказать подробно свой взглядъ на хорошее и плохое въ этой группѣ; кромѣ того въ журналѣ печатались отчеты о выставкахъ, на которыхъ было полно представлено творчество нашей ,любимой' молодежи. * Теперь я добавлю лишь нѣсколько словъ. Какъ методъ — грубый, кричаще-яркій, любочный нео-натурализмъ художниковъ ,Бубноваго Валета' — такъ же хорошъ, какъ хорошъ всякій методъ. Дѣло не въ методѣ, а въ творческой вдохновенности и въ творческомъ знаніи. Поэтому неизмѣримо лучше — методъ не столь новый и большой ,знающій' талантъ, чѣмъ наоборотъ. Сезаннъ, Гоганъ, Ванъ-Гогъ доказали цѣнность своихъ методовъ (которые, кстати сказать, очень чувствительно мѣнялись на протяжении ихъ жизни) своимъ великимъ талантомъ, великой любовью къ искусству и великимъ трудолюбіемъ. Московскіе и петербургскіе подражатели ихъ пишутъ иногда очень эффектные, звучные этюды, но они начнутъ создавать подлинныя художественныя цѣнности только тогда, когда сдѣлаются творцами. Я не знаю никого изъ нашихъ русскихъ нео-натуралистовъ — и деформистовъ, ** кто бы вдохновенно сказалъ свое, совсѣмъ свое, дѣйствительно-новое слово. Но, вѣдь, по такимъ

* См. статью М. Волошина: ,Русская Художественная Лѣтопись', стр. 10.

** См. ,Художественные итоги', ,Аполлонъ', X, 1910 г.

„словамъ“ только и узнается настоящее дарованіе. Легкомысленно нападать на новаторство, пусть даже самое революціонное, *ex principio*, только потому, что мы не привыкли къ извѣстнымъ формамъ, не приглядѣлись къ нимъ (изъ этого недоразумѣнія происходили всѣ чудовищныя ошибки „современниковъ“ относительно мастеровъ, возвышавшихся надъ среднимъ уровнемъ: вспомнимъ Курба, Мана, того же Гогэна...). Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, что подражаніе приѣмамъ самыхъ современныхъ новаторовъ сколько-нибудь нужнѣе, чѣмъ подражаніе старикамъ. Гончарова, Машковъ, Лентуловъ, Ларіоновъ — художники весьма одаренные, многое въ ихъ исканіяхъ очень своевременно и цѣнно, и все же тотъ, кто видѣлъ настоящихъ Гогэновъ и настоящихъ Сезанновъ, различитъ въ работахъ Бубноваго Валета (какое глупое названіе!) ту скороспѣлость и тотъ дилетантизмъ, которымъ такъ же далеко до западныхъ образцовъ, какъ до небесъ.

Въ заключеніе, назову лишь, между лучшими произведеніями выставки, восхитительныя акварели Сарьяна; я говорилъ подробно о красочномъ магизмѣ этого молодого мастера въ предшествующей статьѣ о „Новомъ Обществѣ“. Я удерживаюсь также отъ оцѣнки скульптурныхъ работъ А. Голубкиной: въ одной изъ ближайшихъ книжекъ „Аполлона“ будетъ посвящена монографія (со многими иллюстраціями) этой выдающейся художницѣ, о которой въ Россіи до сихъ поръ знаютъ слишкомъ мало, несмотря на ея двадцатилѣтній неутомимый и вдохновенный трудъ.





Г. М. Бобровскій. „Дѣтскій портретъ“ (масло).

G. Bobrovsky. „Portrait d'enfant“ (huile).

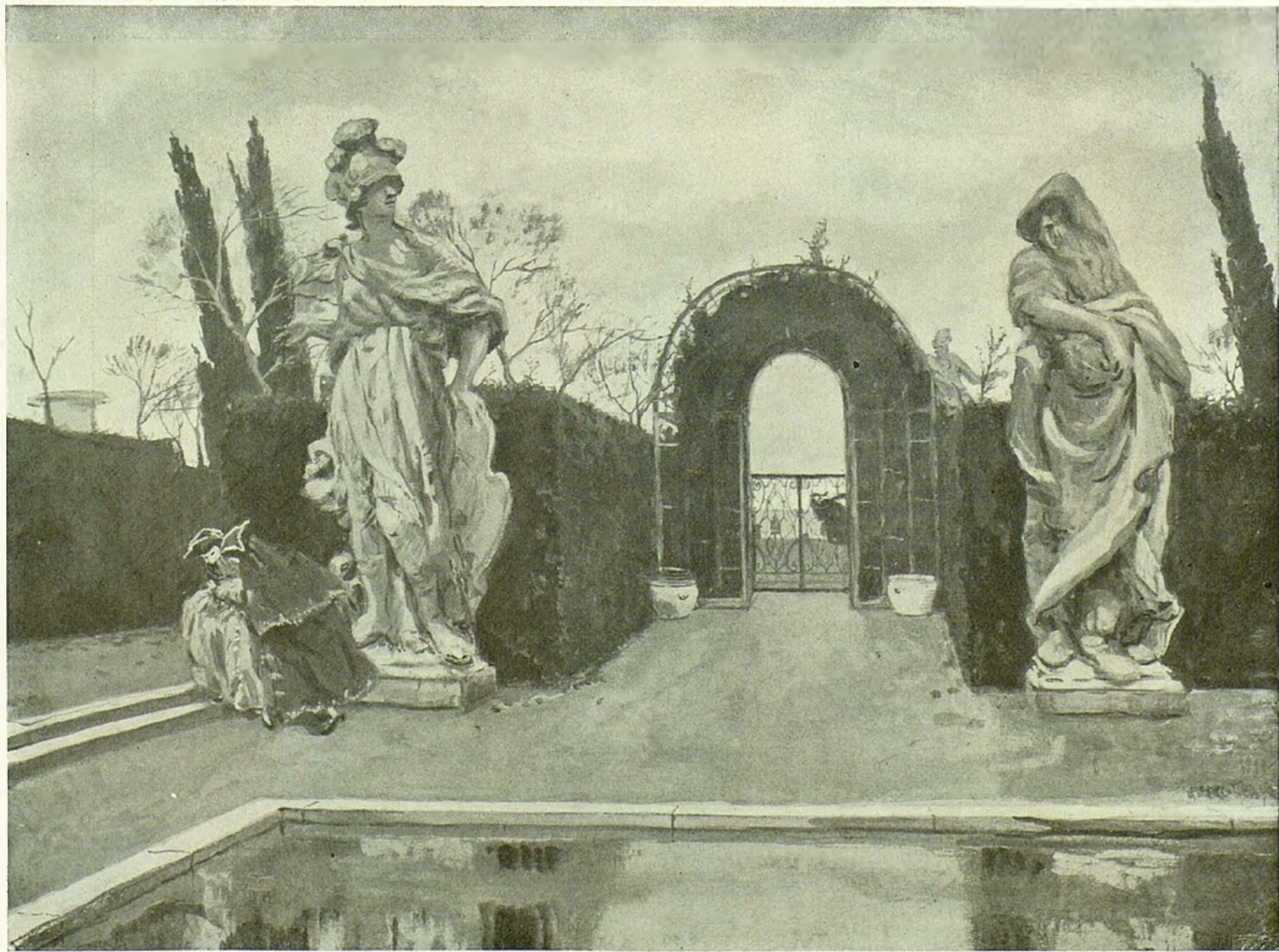
Выставка „Міръ Искусства“.



Александр Бенуа. Эскиз декорации к балету „Гизель“
(акварель).

Alexandre Benois. Projet de decor pour le ballet „Giselle“
(aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.



Александр Бенуа. «Венецианский сад» (акварель).

Alexandre Benois. «Jardin à Venise» (aquarelle).

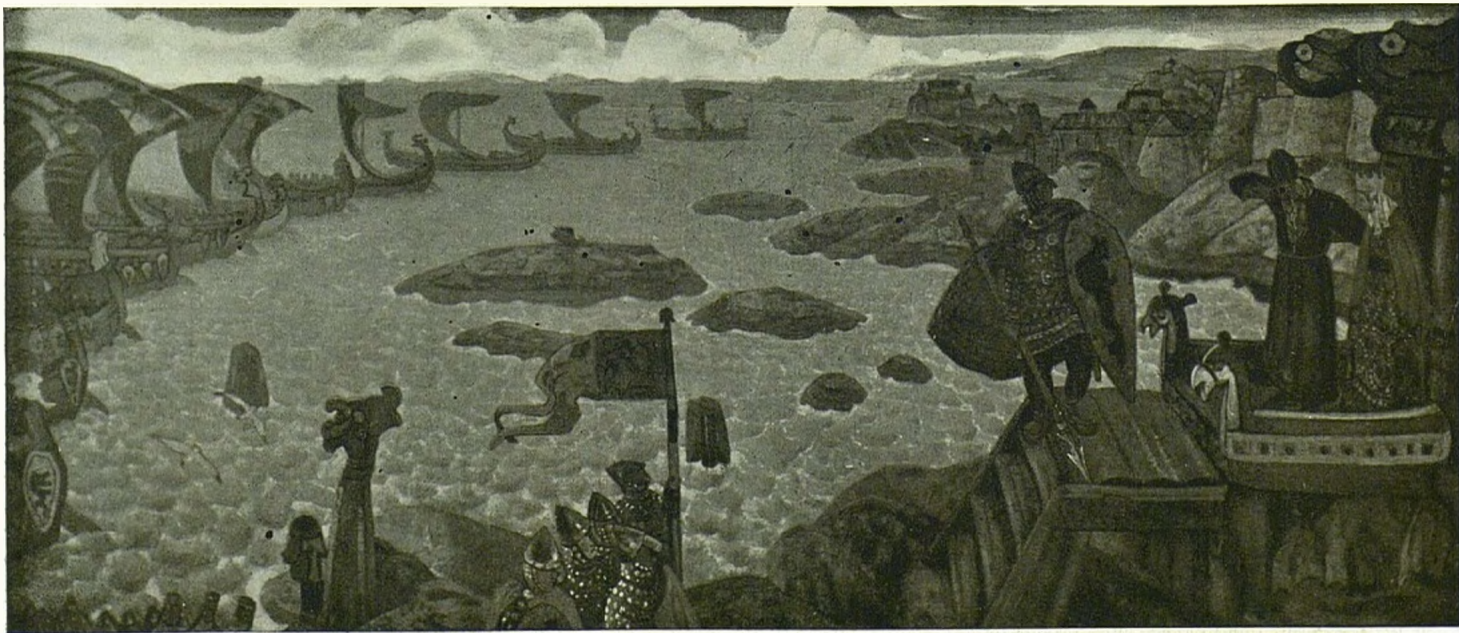
Выставка «Мир Искусств».



Н. К. Рерихъ. Пейзажъ (пастель).

N. Roerich. Paysage (pastel).

Выставка „Миръ Искусства“.



Н. К. Рерих. «Варяжское море» (темпера).

Выставка «Мирь Искусства».

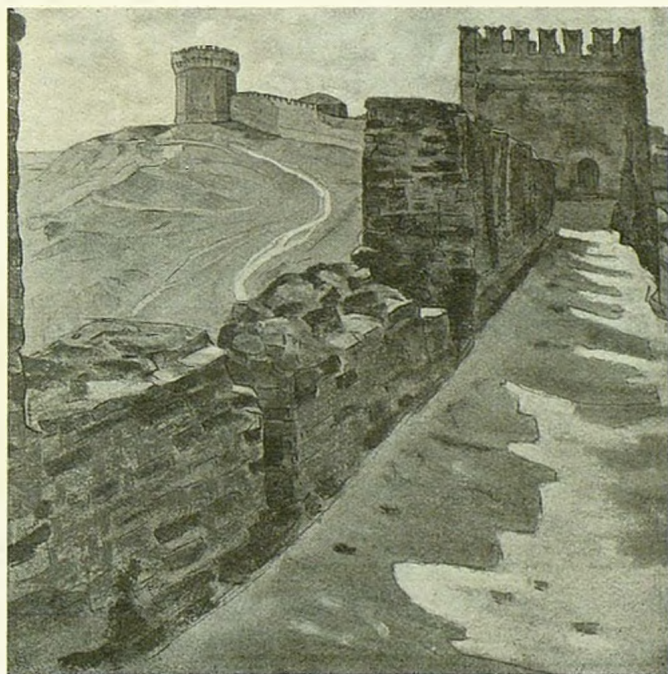
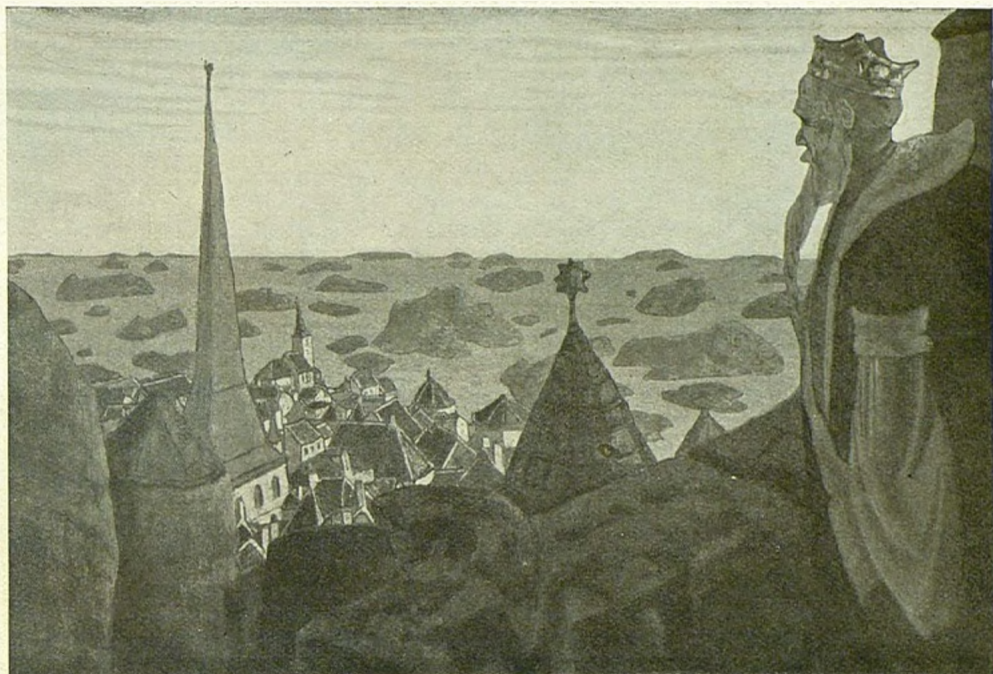
N. Roerich. «La mer des Variagues» (détrempe).



*Н. К. Рерихъ. „За морями—земли великіи“ (пастель).
„У Дивьяго камня невѣдомый старикъ поселился“
(пастель).*

N. Roerich. „Paysages archaïques“ (pastel).

Виставка „Миръ Искусства“.



Н. К. Рерихъ. „Старый король“ (пастель) N. Roerich. „Le vieux roi“ (pastel)
и „Стѣны“ (рисунокъ). et „L'enceinte“ (dessin).

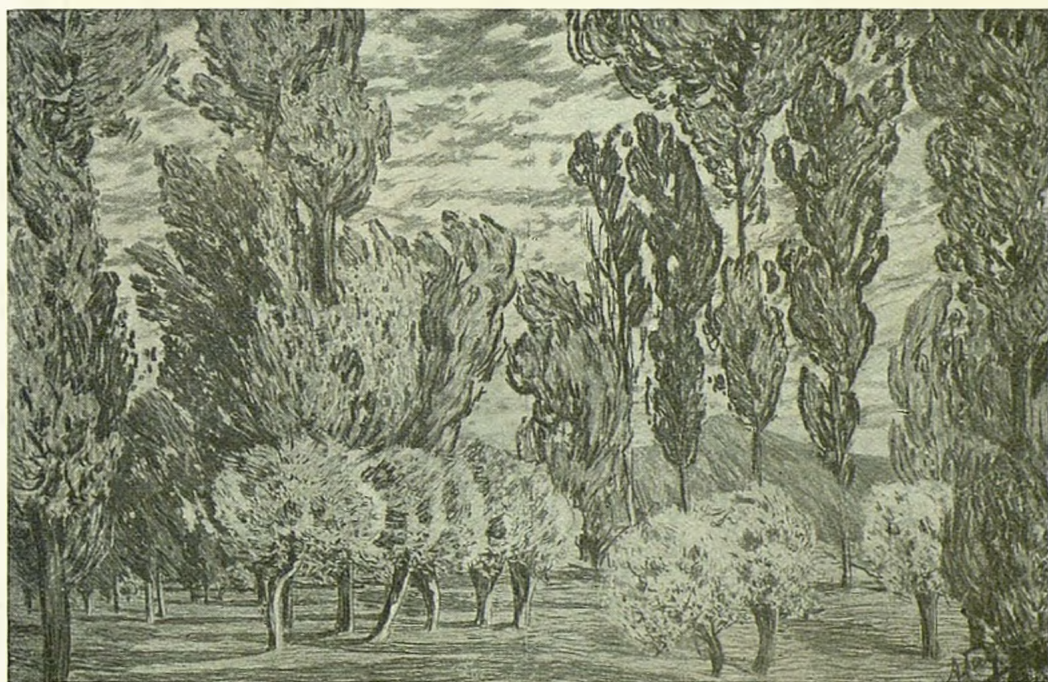
Выставка „Миръ Искусства“.



А. Э. Линдеманъ. 'Кленъ' (гуашь).

M-me A. Lindemann. 'Un érable' (gouache).

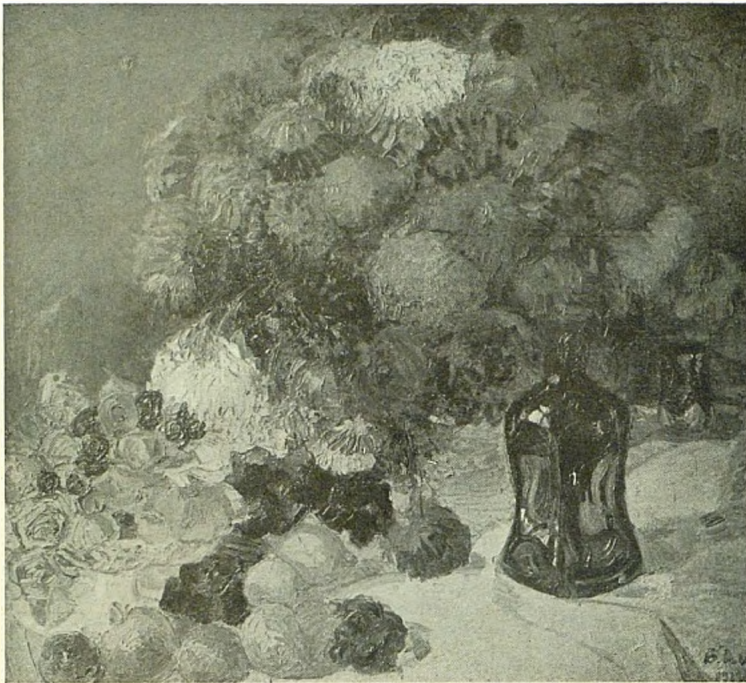
Выставка 'Миръ Искусства'.



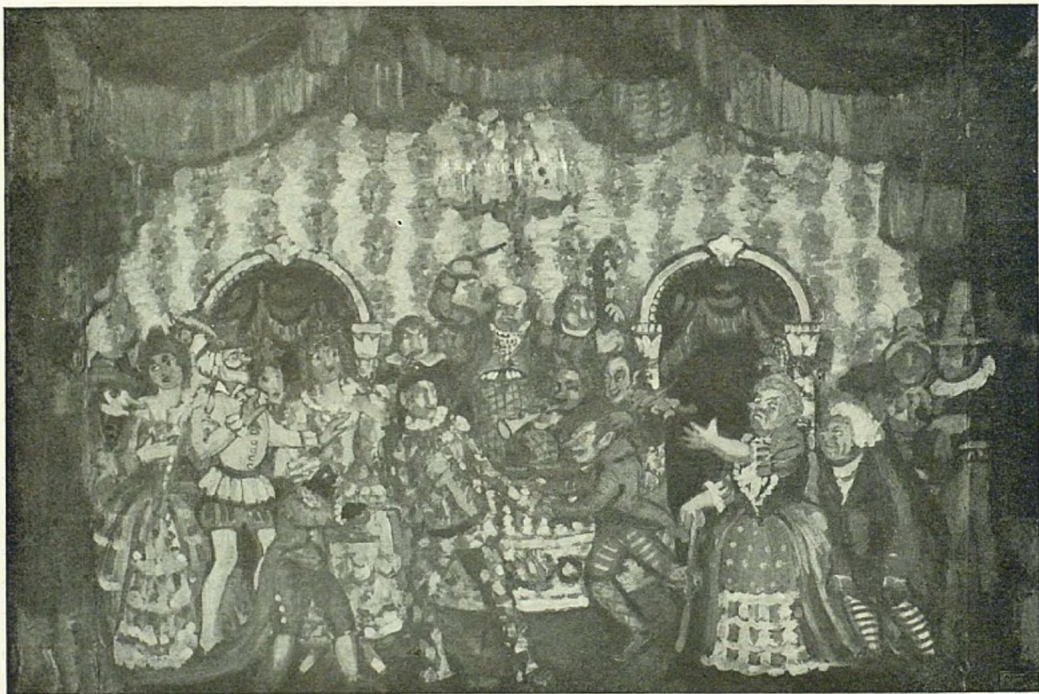
Н. Д. Миліоти. 'Вечеръ' (масло).
А. Ф. Гаузе. 'Проектъ декораціи' (пастель).

N. Milioti. 'Soirée mystique' (huile).
A. Hausch. 'Projet de decor' (pastel).

Виставка 'Миръ Искусства'.



Б. Анисфельдъ. Цвѣты и фрукты (масло).
Н. Н. Сапуновъ. Эскизъ декорацій для 'Пантомимы'
въ 'Домѣ Интермедій' (гуашь).



B. Anisfeld. Nature morte (huile).
N. Sapounoff. Esquisse de mise en scène pour
une pantomime (gouache).



К. А. Сомовъ. „Лейзажъ съ радугой“ (масло).
„Весна“ (рисунокъ).

C. Somoff. „L'arc-en-ciel“ (huile).
„Le printemps“ (dessin).

Выставка „Миръ Искусства“.



К. А. Сомовъ. „Фейерверкъ“ (акварель).

C. Somoff. „Un feu d'artifice“ (aquarelle).

Выставка „Миръ Искусства“.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА



К. А. Сомовъ. „Арлекинъ и дама“ (акварель).

S. Somoff. „L'arlequin et une dame“ (aquarelle).

Виставка „Миръ Искусства“.



И. И. Бродский. 'Дети' (масло).

J. Brodsky. 'Les enfants' (huile).

Виставка 'Миръ Искусства'.