

СБОРНИКЪ

СТАТЕЙ ПО ИСКУССТВУ

Издание Общества Художниковъ

„БУБНОВЫЙ ВАЛЕТЪ“.



выпускъ I.



1913 г.

ПРИЛОЖЕНІЕ

къ Сборнику статей по искусству изд. О-ва Художниковъ

„БУБНОВЫЙ ВАЛЕТЪ“.



Отъ редакціи.

О-во Б. В. предоставляет возможность своему экспоненту и участнику въ Диспутъ 12-го Февраля с/г. Д. Д. Бурлюку, отвѣтить на все газетныя нападки, въ приложеніи къ сборнику Б. В.

Открытое письмо русскимъ критикамъ

(по поводу инцидента съ картиной Рѣпина).

Несчастный случай съ картиной Рѣпина (Балашовъ—дегенератъ сумасшедшій) вызвалъ массу толковъ и въ обществѣ и въ печати. Диспутъ устроенный О-мъ «Бубновый Валетъ» и докладъ Максимилиана Волошина имѣли цѣлью выявить художественныя достоинства картины «Царь Иванъ»—и отношеніе представителей «Новаго искусства»—къ инциденту.

Диспутъ не привелъ къ желаннымъ результатамъ. Русская действительность, полная, особенно въ наши дни, всевозможными окриками «не смѣть» «не пущать» оставляла одну область, гдѣ свобода сужденія имѣла мѣсто. Оставалась одна область, гдѣ творческій—**Духъ исканія** имѣлъ горло, не прижатое пальцами охранителя (изъ лагеря вкусовъ иныхъ, противоположныхъ).

Всегда и вездѣ существовали и существуютъ—рядомъ искусство старое, признанное, искусство молодежи идушей путемъ подражанія—искусство, занявшее господствующее по-

ченіе въ обществѣ и рядомъ искусство немногихъ новаторъ,— гонимое, непризнанное, получающее одни пинки, извательства и насмѣшки.

Насколько велика въ немъ новизна— настолько же обрдно и непониманіе. Степень новизны и непониманіе находится въ прямомъ отношеніи. Люди и всегда и вездѣ были консервативны. Все новое встрѣчалось негодованіемъ. Очень трудно «мѣнять квартиру» — «убѣжденія» — сознаться, ошибался, искать новое вочто вѣрить.— Гораздо легче— ть сладкимъ, непробуднымъ сномъ на мягкомъ пуховикѣ гвательскихъ будней. А «въ головахъ» поставить томики пкина, Достоевскаго, Гоголя («какъ мы ихъ любимъ и мь» «О гимназіи!») спать ; и помнить, что испытанная ская живопись: Айвазовскій, Шишкинъ; спать и помнить, въ музеяхъ на своихъ мѣстахъ висятъ и «Княжна акапова» и «Запорожцы» Рѣпина и чуть было не погибъ, картина «Иванъ Грозный».

Бѣда какъ во время такого сна помѣшаютъ—толкнуть въ бокъ! «проснись» — «думай!» «мысли».... Усумнись въ нности и красоты, того, во что вѣрилъ раньше! Сожги е чему поклонялся»....

О какая злоба нападаетъ на спящаго. . Въ его головѣ гутся жестокія мысли... «мысли пресѣченія!» Да вѣдь бунтъ! Да вѣдь вы знаете — «на устон» посягаете! ... «за въ сибирь!». Такія обвиненія, особенно въ Россіи, конечно, утъ возымѣтъ свои послѣдствія У насъ въ Россіи всякихъ ограниченій —добиться вѣдь не представляетъ дности.

И вотъ —я опредѣленно говорю: Всѣ критики, писавшіе ономъ искусствѣ, объ инцидентѣ картины Рѣпина— или весь разговоръ объ искусствѣ «на травлю, преслѣніе, пресѣченіе, — русскаго новаго искусства!

Рѣпинъ — «авторитетъ». «Авторитетъ — всегда прекрасная вещь — онъ годится для гимназіи, для диктанта, для сты. «Рѣпинъ — въ живописи такой же «авторитетъ» какъ оевскій, Тургеневъ въ литературѣ...

«Вы охранители устоевъ, — конечно, имѣете право кричать о цѣнности этихъ «авторитетовъ» — Васъ это показываетъ въ самомъ «благонамѣренномъ» свѣтѣ, да и это вѣдь совсѣмъ не опасно — это не подходитъ вѣдь («хвалить авторитеты») ни подъ одну изъ рубрикъ «уложенія») Это **менѣе** опасно, чѣмъ хранить запрещенныя сочиненія Льва Толстого

И мы, интересующіеся судьбами русскаго **новаго** искусства, ничего не имѣемъ противъ Вашихъ вкусовъ, Но отвѣтите честно на одинъ вопросъ, Поднятая Вами сейчасъ, якобы въ защиту «Устоевъ въ искусствѣ», травля «новаго» въ искусствѣ — эти грязныя, ничѣмъ не оправдываемыя обвинения и отдѣльных лицъ и цѣлыхъ обществъ, чуть не въ организаціи Балашевскаго безумія Статьи подобныя «Рѣпинъ и Геростратики» Раннее утро № 37 и «Русское слово» за 14 февр. съ статьей сочинителя Яблоновскаго это: 1) развѣ не призывъ къ погрому новаго въ искусствѣ? 2) Это не запрещеніе эстетикъ свободы сужденія — (въ послѣдней области)? 3) это развѣ не желаніе навязать свой вкусъ къ сладкому спокойному сну? 4) это не клеветническія нападки? 5) это не желаніе учить искусству — специалистовъ, со стороны неучей въ искусствѣ? 6) развѣ это все не силовое искаженіе фактовъ? Ибо представители новаго искусства всегда отличались удивительною корректностью къ старому, — часто отрицая его цѣнность для современнаго дня — они всегда тщательно изучали его У насъ въ Россіи никто никогда, — **изъ представителей новаго** искусства не проповѣдывалъ ни погромовъ ни истребленій. **Инцидентъ** же съ карт. Рѣпина со стороны «новыхъ» не вызвалъ бури негодованія. — 1) **Ибо** всѣмъ здравомыслящимъ было очевидно «Балашевъ идиотъ и сумашедшій, что съ него возмешь»: Волошинъ же ядовито замѣнилъ «не пишите картинъ, раздражающихъ дурные инстинкты ! Отчасти же 2) еще и потому, что вкусы новыхъ художниковъ не были погрязены частичной порчей картины (мало ли картинъ гибнетъ и не такихъ!... отъ несчаст. случая) нельзя же въ концѣ концовъ завести участокъ объявленій «звѣльствъ» — даже въ искусствѣ!! И многіе молодые худож-

ники русскіе «не обязаны же быть въ безумномъ восторгѣ отъ творчества Рѣпина. Профессоръ Анатоміи Ландцертъ, (1885) учитель Рѣпина, — въ свое время, **имѣлъ же право** считать картину «безграмотно рисованной и писанной обнаруживающей невѣжество автора», имѣлъ же право (даже)! Веласкецъ сказать, что ему «Рафаэль **совсѣмъ!** не нравится. Самъ Рѣпинъ — назвать Делакруза ему «противнымъ!» Эта свобода суждений поучительна!

Нѣтъ, «охранители устоевъ», Вы зашли чрезчуръ далеко! **Балашевъ сумашедшій** его дѣяніе — **Преступленіе** (если бы онъ былъ здоровъ умомъ, конечно) ... Но при чемъ здѣсь новое русское молодое искусство, устроители «диспутовъ», «извиркулизмъ и футуризмъ»?.. Надо заболѣть **маніей** преслѣдованія, чтобы въ здоровомъ умѣ дойти до нелѣпости грязныхъ намековъ, что покушеніе «психа» Балашова дѣло рукъ представителей «новаго искусства», — организовано ими. Пусть кто либо оставитъ «намекы» — (травлю изъ-за угла) — есть коронный судъ — онъ тогда разберется! Впрочемъ, всѣ «охранители» осторожны, они обливаютъ грязью, не рискуя попасть подъ стекла прокурора.

Нѣтъ, борцы во имя «поруганныхъ идеаловъ и поверженныхъ авторитетовъ!», (громко звучить)! Въ своихъ послѣднихъ выступленіяхъ — имя имъ легионъ — (Яблоновскій, Брешко — Брешковский, Бенуа, Измайловъ и др.) — Вы сами уже уподобились безумному Балашову и съ стрымъ ножемъ угрозъ и запретовъ бросаетесь на свободу сужденія на свободное развитіе искусства, Вы хотите исканія заключить въ казематъ Вашего сомнительнаго вкуса. Или же ненависть **ко всему новому** у Васъ такъ велика, что Вы, забывъ и честь и совѣсть, готовы клеветать, чернить (всѣ газеты въ вашихъ рукахъ), **лишь бы только задержать** прогрессъ, **развитіе красоты въ бѣдныхъ** російскихъ художествахъ.

Что говоритъ Вами? Слепое поклоненіе авторитетамъ? Боязнь критики? Мышленія..... Нѣтъ! Дореформенные китайцы, это не Китай, а Россія!

СБОРНИКЪ

СТАТЕЙ ПО ИСКУССТВУ

Изданіе Общества Художниковъ

„Бубновый Валетъ“



Содержаніе:

Аксеновъ. Къ вопросу о современномъ состоянїи русской живописи.

Ле-Фоконье. Современная восприимчивость и картины.

Г. Аполлинэръ. Фернанъ Леже.

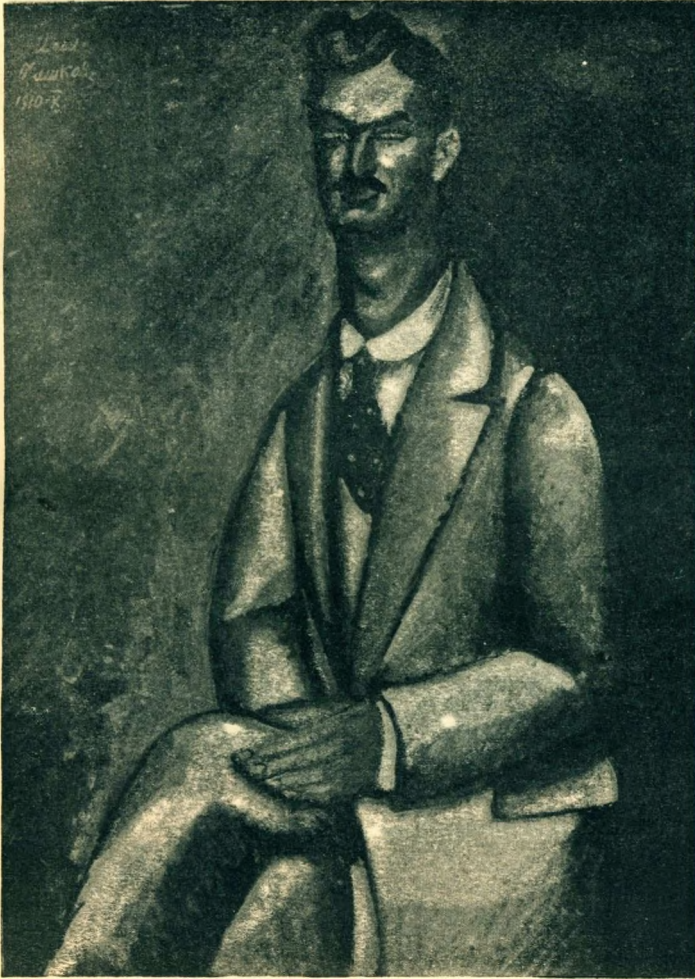
Обзоръ выставокъ: { „Союзъ Русскихъ Художн.“
 { „Міръ Искусства“.

Къ вопросу о современномъ состояніи русской живописи.

Понятіе: «состояніе живописи въ опредѣленную эпоху» слагается изъ представленій о дѣятельности всѣхъ живописцовъ, объединенныхъ временемъ. Однако характеристика живописи каждаго отдѣльнаго временнаго періода лежитъ въ творествѣ художниковъ, дарованіе которыхъ находится въ состояніи развитія. Такъ состояніе русской живописи 70—80 г.г. прошлаго вѣка характеризовалось дѣятельностью передвижниковъ; состояніе русской живописи девятисотыхъ лѣтъ — творчествомъ группы «Міра Искусства», позднѣе кружкомъ «Золотого Руна», нынѣ же наиболѣе выразительнымъ для своего времени является работа художниковъ, объединенныхъ въ обществѣ «Бубноваго Валета» смѣлы художественныхъ воззрѣній, конечно не случайны и для всякаго любителя обобщеній представляютъ соблазнъ впасть въ догматизмъ теоріи діалектическаго развитія. Несмотря на исключенное третье, эта теорія все же сохраняетъ свою привлекательность и, кто знаетъ, не прійдетъ ли время признанія апріорности ея? Впрочемъ полнаго отрицанія предшествовавшаго тезиса ожидать трудно: тезисъ слишкомъ жизненъ и слишкомъ вліяетъ на имѣющихъ задачей его низложеніе. Много ли современныхъ художниковъ, цѣнителей. Дерена и поклонниковъ Пикассо могутъ по чистой совѣсти считать себя безупречными по части, пусть давно прошедшаго, увлеченія «Міромъ Искусства», а представители этой группы,

развѣ въ дни своего отрочества не благоговѣли передъ картинами Рѣпина—Ярошенко? А первая любовь не безслѣдна. «Міръ Искусства» съ большой страстностью осуждалъ передвижниковъ за литературу, универсально замѣнявшую въ картинахъ послѣднихъ и живопись и рисунокъ—когда пришлось талантливой группѣ этихъ противниковъ литературности дѣйствіемъ утверждать свою противоположность предшественникамъ, противоположность эта высказалась только въ болѣе умѣломъ рисунокѣ: литература осталась основой творчества, только тема перемѣнилась. А объ интересѣ темы каждый воленъ спорить,—не входя въ сферу искусства: можно ничего не понимать въ живописи и находить моральное удовлетвореніе въ изобразительной трактовкѣ проблемы зла (мужика сѣкутъ) или проблемы добра (урядника бьютъ); въ такой же трактовкѣ проблемы богоборчества («Демонъ великъ и прекрасенъ») или проблемы эротизма («женщины XVIII столѣтія преобладались любовью»). Литературность заставила художниковъ девяти-сотыхъ годовъ забросить живопись. Были выставки, гдѣ отсутствовали картины и писались статьи объ устарѣлости и ненужности картинъ.

Все это увеличиваетъ показательность творчества молодыхъ художниковъ нашихъ дней для современнаго состоянія русской живописи: они не только современны, но и живописцы по преимуществу. Правда, живописныя задачи, ими преслѣдуемыя не помѣшали имъ проявить свою дѣятельность въ области рисунка: молодымъ художникамъ выпала честь освобожденія графики отъ стилизованной безжизненности. Однородная плотность линій какемоновъ. Утамаро вызвана чисто техническими свойствами дерева, гравиурныхъ досокъ; въ своихъ аквареляхъ японцы зачастую разнообразили линейную фактуру, и нѣтъ надобности въ поискахъ примѣра этому восходить до Корина: достаточно обращенія къ живописи по шелку, мастеровъ все того же XVIII вѣка. Японская линія европейскихъ графиковъ, оживленная гениемъ (Бердели), убійственно невыразительна



И. И. Машковъ. Портретъ поэта.



И. И. Машковъ. Nature morte.



А. В. Купринъ. Nature morte.



А. В. Купринъ. Пейзажъ.

въ работахъ всяческихъ сецессионистовъ Мы приближаемся къ острому вопросу о самостоятельности: если техника художниковъ, предшествовавшего періода создавалась вліяніемъ нѣмецкихъ образцовъ, то насколько сильно вліяніе образцовъ французскихъ на творчество живописцевъ дѣйствующаго поколѣнія? Въ значительности этого воздѣйствія, конечно, спорить не приходится, но весь ходъ развитія изобразительныхъ искусствъ въ Россіи указываетъ на неизбежность возникновенія задачъ, разрѣшать которыя пришлось современнымъ нашимъ художникамъ. Задачи же въ себѣ несутъ и свое рѣшеніе: личной одаренности рѣшающаго принадлежитъ удача или неудача пластическаго выраженія результатовъ процесса. А кто отказывалъ нашимъ художникамъ въ талантливости? Такъ быстрый и яркій ходъ новаго движенія въ русской живописи объясняется издавна и опредѣленно выяснявшимися ея заданіями. Органичность эта выражается и въ отчетливой народности творчества, отдѣльныхъ представителей движенія, не той формы народности, для проявленія которой необходимо «запасться этноисторическимъ матеріаломъ», но того непосредственнаго чувства народнаго характера, какое проникаетъ работы зодчихъ классическаго періода XIX в. и обращаетъ Палладіанскіе традиціи къ возведенію глубоко-народныхъ фасадовъ, чьи мотивы, въ эскизахъ, становятся основаніями новыхъ формъ, обиходно-кустарнаго творчества.

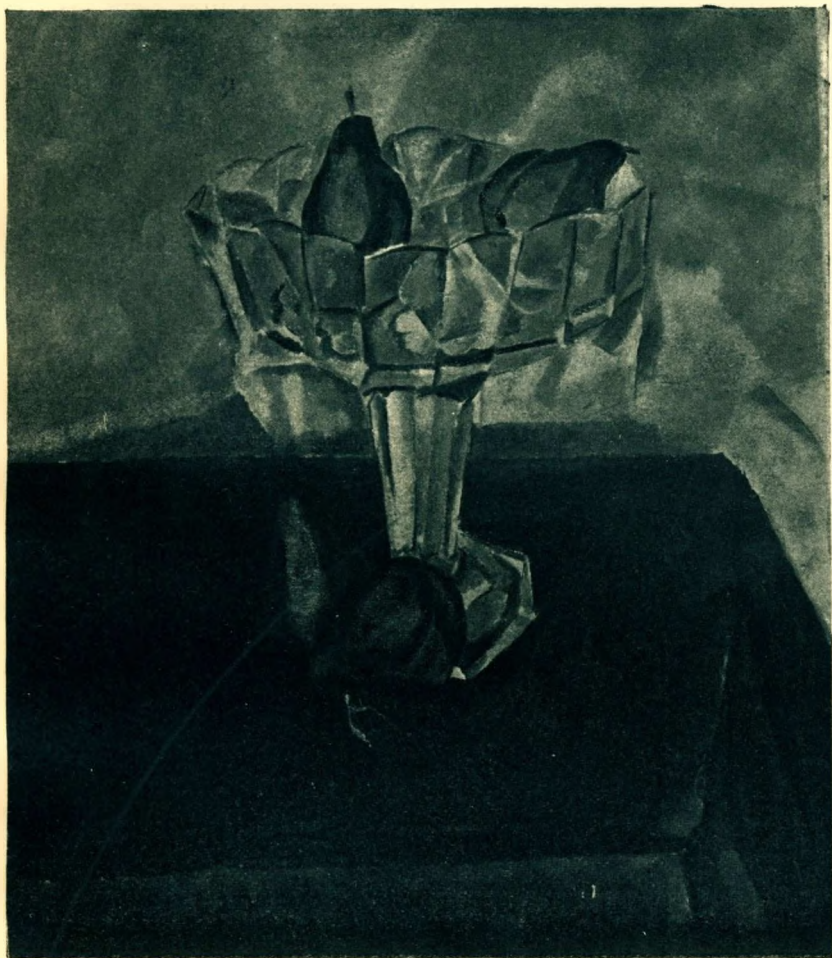
Трудно отрицать народный характеръ широкаго розмаха, колотритнаго темперамента Ильи Машкова. Этого художника считаютъ вариаторомъ Матисса, можетъ быть онъ и самъ такъ думаетъ, во всякомъ случаѣ въ картинахъ Машкова никто не отыщетъ слѣдовъ той расчетливой сдержанности, той геометрической обдуманности ритма окрашенныхъ плоскостей, которыя унаслѣдованы Матиссомъ отъ автора «Карнавала». Монументальный синтезъ цвѣтовыхъ основъ, взаимно усиливающихся въ зрительномъ диссонансѣ красокъ, возможенъ только благодаря поистинѣ необычайному темпераменту и врожденному (или выработанному?) искус-

ству управлять имъ. Въ картинахъ Машкова не найти сложной кривизны линій Матисса—задача контурнаго разграниченія цвѣтовыхъ группировокъ рѣшается имъ помощью мягкой и легко изогнутой линейной конструкціи, кривыхъ простѣйшихъ сочетаній. Мягкость контура композицій Машкова нигдѣ не грозитъ уклономъ въ дряблость—опасность, не обойденная популярнымъ у насъ Ванъ-Донженомъ. Линейная зоркость позволяетъ Машкову сосредоточивать въ предѣлахъ простѣйшихъ графическихъ комбинацій воспріятія разнообразнѣйшихъ формъ, не нарушая общаго характера, силы колористическаго ритма.

Аналогичную задачу рѣшаетъ и А. Купринъ, работы котораго обличаютъ въ авторѣ ихъ очень сильную воспримчивость къ характеристикѣ цвѣтового воспріятія, силу не вызывающую, однако, склонности къ нагроможденію контрастовъ и игрѣ на симметріи холодныхъ и теплыхъ пятенъ. Это относится къ его позднѣйшимъ вещамъ—раньше было, и было, кажется, не безъ вліянія живописи, печальной памяти Понтъ-Аванской школы. Вѣроятно Куприна, какъ, впрочемъ и Рождественскаго влекла къ Ванъ Гогу природная нѣжность предметнаго воспріятія. У Рождественскаго эта нѣжность развивается все отчетливѣе за счетъ силы, у Куприна эволюція идетъ въ обратномъ порядкѣ, и картины его только выигрываютъ отъ этой концентраціи свойства. Нѣжность и тонкость составляютъ подоснову этихъ произведеній, какъ ярко окрашенный подмалевокъ усиливаль блики старыхъ голландскихъ предметниковъ.

Такого соединенія раздваивающагося воспріятія мы не видимъ въ картинахъ Лентулова. Нельзя сказать, что бы это стояло въ связи съ живописными достоинствами его произведеній, несомнѣнно всегда очень значительныхъ именно своей живописью.

Талантъ этого художника созрѣлъ и укрѣпился, пожалуй, раньше, чѣмъ у другихъ членовъ группы, и кажется, на первый взглядъ, что картинамъ его вредитъ именно избытокъ таланта. Слишкомъ большая одаренность иногда



В. В. Рождественский. Nature morte.



В. В. Рождественский. Пейзажъ.



А. В. Лентуловъ.



А. В. Лентуловъ.

бываетъ несчастьемъ художника: литературный примѣръ— Барбье д'Орвилли. Сознаніе полной возможности работать на различныхъ путяхъ, справедливая увѣренность въ способности ставить себѣ самыя разнообразныя заданія и ощущение полного обладанія необходимой для того техникой—все это является порой, чѣмъ то вродѣ тѣхъ зеркалъ, чьею помощью создаютъ искусственные лабиринты паноптикумовъ.

Такъ можетъ показаться; на дѣлѣ же анализъ отдѣльныхъ фрагментовъ живописи Лентулова, а равно изслѣдованіе композиціи его картинъ, бессильны открыть причину неуловимости зрительнаго центра. Причина эта не въ картинахъ—она въ неумѣннн зрителя развернуть въ надлежащее пространство, стѣсненныя мѣстомъ произведенія.

Чрезмѣрная концентрація окрашенныхъ плоскостей ведетъ къ отрывочности цѣлаго, но вина въ этомъ впечатлѣннн съ художника переходитъ на зрителя и на тѣ культурныя условія, въ которыхъ протекаетъ жизнь дѣятелей современнаго искусства. Приходится жалѣть объ отсутствіи для большинства нашихъ художниковъ доступа къ стѣнной живописи. Только особымъ счастливцамъ дается эта возможность.

Къ числу этихъ немногихъ принадлежитъ П. Кончаловскій, чьи декораціи для «Купца Калашникова» вызвали горячія одобренія той же прессы, которая съ негодованіемъ сообщала о приглашеніи «крайняго» художника декораторомъ въ консервативнѣйшій театръ. Этимъ рецензентамъ была повидимому неизвѣстна декоративная живопись Кончаловскаго для дома Марикушева (Московск. Салонъ 1911 г.) и замѣчательныя декоративныя работы для бала «Ночь въ Испаніи». Пристрастіе къ напряженности колорита, общее почти всѣмъ членамъ «молодыхъ» выставокъ, замѣнено у этого художника стремленіемъ къ возможной глубинѣ цвѣтового основанія, къ силѣ валѣра примѣняемыхъ тоновъ. Глубокая гамма сѣро-коричневыхъ тоновъ портрета Якулова по выдержанности и интенсивности—одно изъ лучшихъ явленій теперешней нашей живописи. Каждому извѣстна

роль освѣщенія и атмосферныхъ условій въ зрительныхъ впечатлѣнїяхъ отъ окрашенныхъ предметовъ, поэтому неизмѣнность колоритной выразительности картины, наблюдаемой въ различныхъ обстановкахъ, лучшїй показатель безусловности ея достоинства.

Портретъ Якулова былъ задуманъ и написанъ Кончаловскимъ въ Москвѣ, но выставленный въ прошломъ году у «независимыхъ» въ Парижѣ, онъ ничего не потерялъ изъ своей красочной силы. Полотно это, открывающее русскому портрету рядъ совершенно неожиданныхъ возможностей, показываетъ, что лапидарная ограниченность средствъ можетъ совмѣщаться и съ острой характеристикой и съ сильно выявленной колористической ритмикой, ничуть не уменьшая портретнаго сходства. Уже этой работой П. Кончаловскїй показалъ себя художникомъ въ полномъ обладанїи средствъ своего мастерства, твердо и жизнерадостно примѣняющаго ихъ къ выполненїю поставленной себѣ задачи. Жизнерадостность—одна изъ характернѣйшихъ особенностей живописи этого художника, дѣятельность котораго никогда не заостряется въ полемику съ установившимися канонами искусства. Poleмики (дѣйственной конечно—для литературной Канчаловскїй слишкомъ живописецъ) особенно естественно было ждать отъ художника, такъ близко стоявшаго къ старымъ теченїямъ, отъ художника, на глазахъ котораго слагалась группа «Мира Искусства».

Объясненїе этого факта надо искать въ характерѣ творческой личности художника: развитїе происходило слишкомъ глубоко въ душѣ и стало выражаться въ искусствѣ только тогда, когда окончательно установилось отношенїе живописца къ формѣ воспрїятїя. А увѣренность въ обладанїи знанїемъ устраняетъ возможность полемики: наиболѣе остро полемизируютъ съ самимъ собой. «Я» полемиста—его идеальный противникъ, и этотъ противникъ все еще не побѣжденъ Фалькомъ, ведущимъ напряженные поиски въ области убѣдительнаго разрѣшенїя проблемы живописной формы. Poleмика Фалька порой возвышается до Алкеевой рѣзкости,



П. Кончаловскій. Пейзажъ.



П. Кончаловскій. Портретъ В. В. Рождественскаго.



П. Кончаловскій. Портретъ Якулова.



Р. Р. Фалькъ. Пейзажъ.



Р. Р. Фалькъ. Пейзажъ.

но страстность усилія и отчетливость, ставимыхъ себѣ условій, соединенная съ широко разработанной техникой заставляютъ зрителя желать возможно долгаго спора. Повидимому этимъ желаніямъ суждено осуществиться: Фалькъ все расширяетъ свою проблему, все удаляетъ для себя близость окончательнаго рѣшенія и, кажется, склоненъ къ выбору Мацини, этой совершеннѣйшей формы опредѣленія принципиальнаго исканія.

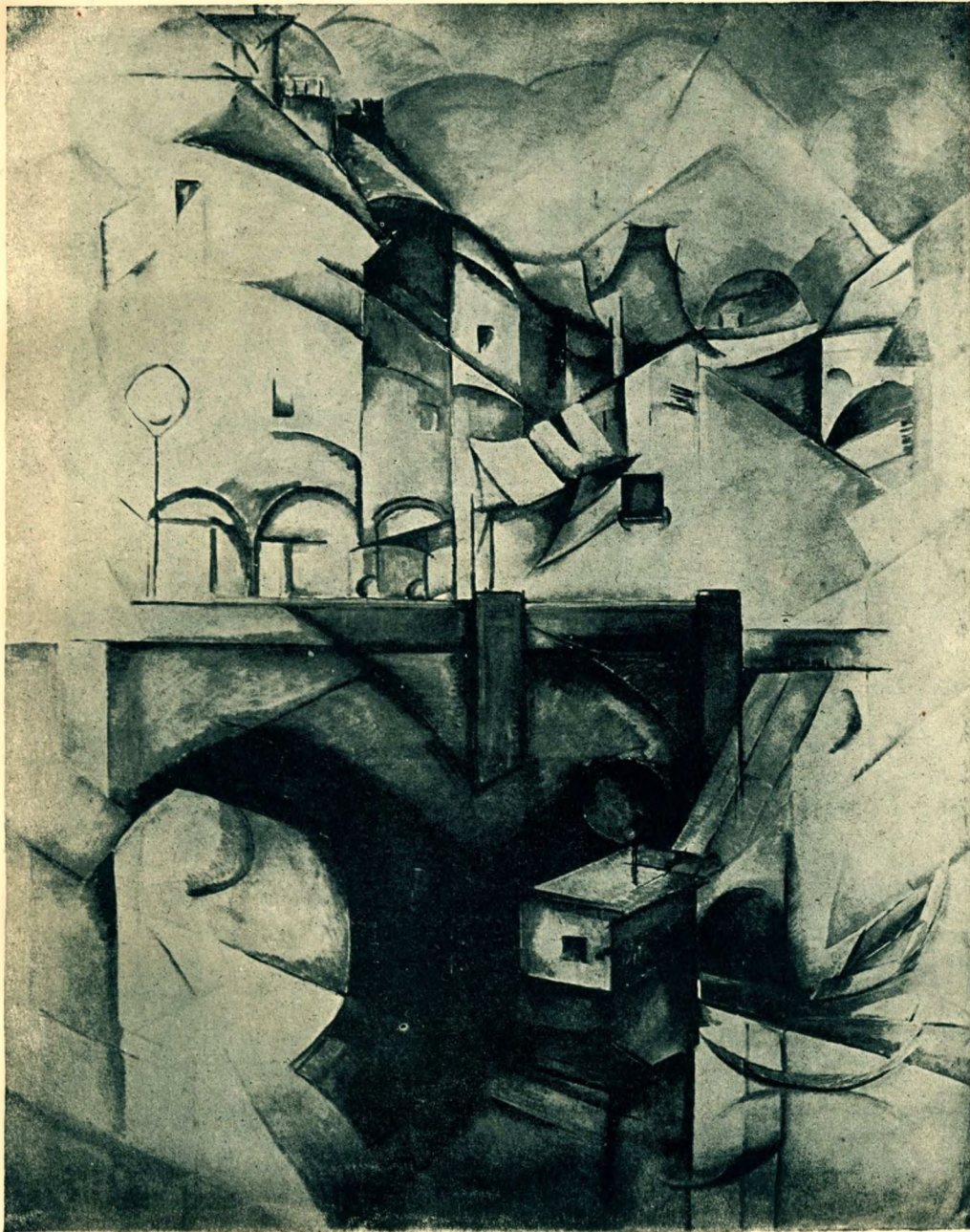
Что до творчества А. Экстеръ, то его полемическій періодъ видимо кончился: композиція приобрѣла увѣренную спокойность, несмотря на возросшую сложность; краски стали легче, живопись достигла тонкости, рѣдко встрѣчаемой въ картинахъ нашихъ художниковъ. Если вопросъ о сочетаніи плоскостной характеристики формъ съ колористической лѣпкой можетъ показаться отклоненнымъ, то причиной такого сужденія будетъ ошибочный взглядъ большинства на сущность понятія колорита. Конечно, задачи станковой живописи требуютъ иныхъ методовъ разрѣшенія, чѣмъ вопросы, ставимые декоративными предпріятіями и, судя о художникѣ мольберта слѣдуетъ перемѣстить критерій. Къ этой операціи пора уже привыкнуть—точку зрѣнія нужно мѣнять въ зависимости отъ изслѣдуемаго: композиціи Экстеръ даютъ много поучительнаго именно съ этой стороны. Что до новизны самого приѣма совмѣщенныхъ контуровъ и сдвинутой конструкціи, то, конечно болѣе чѣмъ относительно называть новымъ средство, широко практикуемое въ искусствѣ палеолита: возрожденіе этихъ методовъ показываетъ, что основные взгляды на принципиальную значимость формы врождены въ одной мѣрѣ и живописцамъ двадцатаго вѣка и художникамъ Брассампуи.

Возвратъ же къ такой древней традиціи свидѣтельствуеетъ о глубинѣ изслѣдованія, объ органичности синтеза. Въ такомъ синтезѣ неизбѣжно чувствуется постулатъ религіознаго обобщенія, и нѣкоторыя мертвыя природы Экстеръ напоминаютъ по благоговѣйной трактовкѣ свѣтотѣни, изображенія Святой ночи.

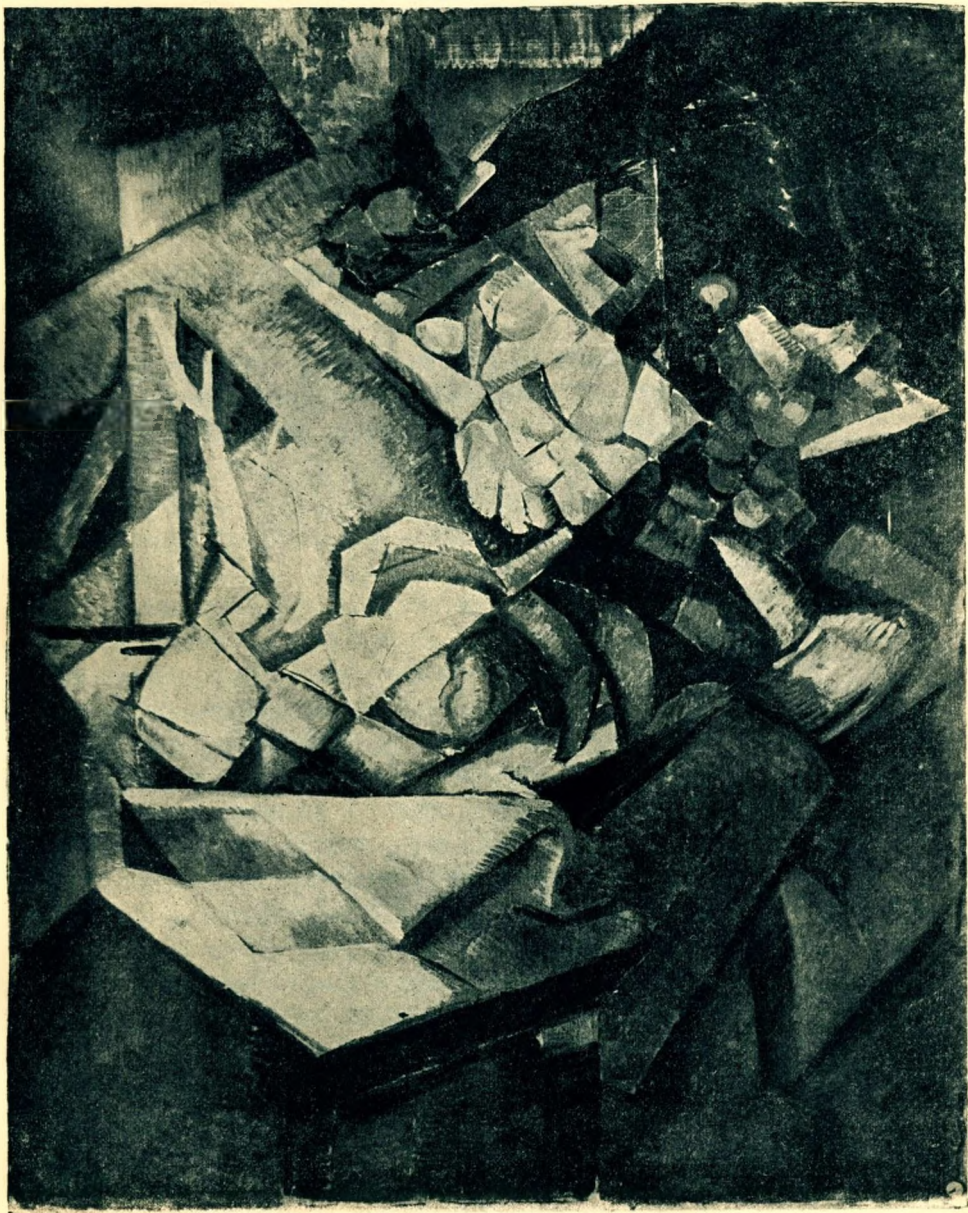
Вообще современная живопись стоит передъ новымъ изслѣдованіемъ отношеній освѣщенныхъ плоскостей. Отказъ отъ случайности, все болѣе и болѣе проникающій дѣятельность молодыхъ группъ, вынудилъ ихъ отказаться отъ анекдота «освѣщенія», но отрицательныя рѣшенія не въ состояніи долго удовлетворять тѣхъ, чья индивидуальность проявляется въ творчествѣ. Импрессионизмъ погибъ изъ за отрицательно-исключительнаго рѣшенія вопроса отгнѣненія.

Наше время вынуждено силой вещей додѣлать оставленное предшественниками. Дорога исканій уходящая въ этомъ направленіи-широка, излучины ея многообразны, развѣтвленія многочисленны: рѣшеній будетъ много. Въ числѣ ихъ тѣ, что связаны въ нашемъ искусствѣ съ именемъ А. Экстеръ останутся примѣромъ смѣлости, свободы и тонкости. Подъемъ силы и смѣлости въ пластическихъ искусствахъ не ослабѣваетъ по ту сторону Рейна, не ослабѣваетъ онъ и у насъ, выражаясь въ небываломъ еще для нашей родины высококомъ уровнѣ чистой живописи, явленіемъ характеризующимъ ея современное состояніе.

И. Аксеновъ.



Викторъ. Пейзажъ.



Экстеръ.

Современная восприимчивость и картина.

Ошибка, ревностно поддерживаемая дилетантами и всякаго рода паразитами искусства, заключается въ стремленіи доказать, что произведеніе искусства есть случайный продуктъ человѣческаго духа. Однако нѣтъ ничего наивнѣе такого мнѣнія. Какъ и всѣ наибавнѣйшія проявленія человѣческаго генія произведенія искусства имѣютъ свои законы и появляются въ свой часъ. Для того, кто можетъ взглянуть нѣсколько шире, условія, въ которыхъ проявляются сильныя эпохи, не имѣютъ въ себѣ ничего удивительнаго; единственно, что можетъ удивлять, это ихъ болѣе или менѣе важная качественная цѣнность.

Именно такъ произошло то, что послѣ триумфа фрески, искусство картины является послѣдствіемъ совершенно логичнымъ и въ абсолютномъ согласіи со стремленіемъ эпохи.

Во Флоренціи, въ церкви дель Карлите во фрескахъ Мазачіо и Липпи эта очевидная склонность къ картинѣ чувствуется въ сильной степени; эта большая по размѣрамъ живопись имѣетъ очень мало элементовъ, называемыхъ декоративными. Конечно, прекрасныя картины и достойныя удивленія портреты были писаны первыя для церквей и другіе для знати XV-го вѣка, но слѣдуетъ замѣтить, что техника и понятія художниковъ этой эпохи имѣли еще много общаго съ старымъ способомъ выраженія.

Неоспоримо то, что среди побужденій, которыя толкали художниковъ къ тому, чтобы оставить орнаментальное по-

ниманіе фрески, было много побужденій чисто соціального порядка. Тѣмъ не менѣ въ появленіи картины должно видѣть полную эволюцію живописнаго мышленія. Съ появленіемъ картины родились новыя интересы и новыя возможности были предугаданы художникомъ. На картинѣ онъ могъ легче передавать игру свѣта и тѣни, чѣмъ въ орнаментальной плоскости фрески. Моделировка и перспектива ему открываютъ тонкость нюансовъ.

Благодаря свѣто-тѣни, которую предчувствовалъ уже Леонардо, живопись въ картинѣ пріобрѣтаетъ форму, окруженную воздухомъ, эллиптическую, плодovitую (богатую) намеками. Благодаря волшебной прозрачности масла, она узнала богатство и великую радость фактуры.

(Венеціанская школа). Такъ понималась живопись въ продолженіи четырехъ вѣковъ и великіе художники, соотвѣтственно и сообразно своему таланту или гению, пользовались ею.

Къ концу послѣдняго столѣтія воспримчивость художниковъ почувствовала себя стѣсненной въ старинныхъ формахъ, которыя не могли выразить ее.

Импрессионизмъ былъ безусловно первымъ и болѣе важнымъ обновленіемъ въ цѣломъ рядѣ исканій, приведшихъ теперь къ новому пониманію картины.

Роль Сезана какъ начинателя состояла въ томъ, чтобы прибавить къ исканіямъ и заботамъ импрессионистовъ (заботамъ ограниченнымъ колоритомъ) еще болѣе важныя исканія композиціи и конструкціи.

Онъ мечталъ, судя по его собственнымъ словамъ, создать изъ современнаго искусства такое, которое могло бы присоединиться къ искусству музеевъ. Чисто французскій гениі Сезана подсказывалъ ему немедленно, что нужно повелѣвать реальностью, и сгущать ее, чтобы дать больше полноты современной воспримчивости, еще неясной для современниковъ.

Изъ различныхъ видоизмѣненій, которымъ подвергалась воспримчивость художниковъ въ концѣ послѣдняго



Ле-Фоконье.

столѣтія, одни суть слѣдствіе философіи искусства и интересуютъ особенно эстетиковъ, другія имѣютъ причины, очевидныя сами по себѣ.

Нельзя отрицать вліянія среды, наблюдаемаго во всѣхъ эпохи. Легкость путешествія, развивая космополитизмъ въ городахъ, намъ позволяетъ наблюдать и сравнивать ежедневно типы и расы самые разнообразныя. Средства къ быстрому перемѣщенію, заставляя насъ видѣть въ короткій промежутокъ времени, пейзажи совсѣмъ различные приводятъ насъ къ созерцанію природы болѣе синтетическому. Осуществленія научныя предлагаютъ нашему глазу формы до сихъ поръ невѣдомыя. Машины, моторы, электричество измѣнили наши идеи о движеніи и силѣ. Напряженность индустриальная измѣнила наружный видъ городовъ, создавая неожиданныя перспективы, смѣлую архитектуру, странные диссонансы.

Важнѣйшія понятія въ корнѣ измѣнились. Машина съ тупыми углами дала намъ образъ движенія сильный и математическій, который мы не могли предвидѣть раньше, наблюдая походку человѣка или бѣгъ животнаго.

Художникъ находитъ интересъ для наблюденія во внѣшности, которой онъ невольно подчиненъ. Онъ не удовлетворяется, передавая просто внѣшній видъ современной жизни. Онъ стремится дать ей пластическое соотношеніе.

Между прочимъ, это представленіе о современномъ движеніи не вызываетъ непремѣнно идеи (*idée fixe*) объ автомобилѣ о пятнадцати колесахъ, а диссонансы улицы (рѣзкія, кричащія афиши и вывѣски) не принуждаютъ художника къ исключительной передачѣ ихъ цвѣтовыхъ гаммъ.

Такая дѣтская живопись была бы слишкомъ легкимъ достиженіемъ, она заставила бы уклониться отъ увлекательной трудности живописной проблемы, которую пытается разрѣшить всякая эпоха искусства. Именно въ этомъ кроется роль художника создателя и повелителя. Его мозгъ распределяетъ формы, линіи, цвѣта и новый ритмъ. Онъ извлекаетъ изъ современной реальности новые элементы красоты

чтобы создать языкъ, которымъ онъ выражаетъ себя часто даже по поводу совсѣмъ другой вещи, чѣмъ эти улицы, фабрики, машины.

Въ намѣреніе художника не входитъ систематизація новыхъ данныхъ, новыхъ концепсій. Онъ хочетъ расширить въ эпоху, въ которую онъ самъ живетъ, свой собственный способъ выраженія, достаточно гуманный и могущественный, чтобы бросить вызовъ времени. Законы, которые господствовали при созданіи древней картины, перемѣнились. Современный умъ утомленъ привычнымъ равновѣсіемъ.

Онъ даетъ первобытной поверхности произведенія самыя неожиданныя разграниченія, выявляя такимъ образомъ порывистость и разнородность концепсій.

Схема (пусть назовутъ ее еще арабеской или абстрактной линіей картины) не стремится проявить себя такъ прямолинейно, но является результатомъ отношеній массъ, формъ и цвѣтовыхъ пятенъ. Въ своемъ желаніи познакомиться съ предметомъ, художникъ не удовлетворяется больше заученной моделировкой и перспективой своихъ предшественниковъ. Онъ наблюдаетъ измѣненія предмета въ пространствѣ и старается придать ему точнѣйшее описаніе, чѣмъ удесятерять силу изображенія.

Возстановляя рампу, какъ говорятъ въ оптической терминологіи, между нами и изображеніемъ, свѣто-тѣнь отдѣляетъ это изображеніе отъ реального міра, благодаря прилизительностямъ, которыя естественно стремятся къ правдоподобности. Она обогатила пластическія случайности тѣни и свѣта.

Современная сложность, утомленная мало-по-малу монотонностью пленеризма, не могла игнорировать свѣтотѣнь какъ способъ выраженія, который игнорировалъ востокъ и примитивы всѣхъ временъ и который Рембрандъ гениально проявилъ. Однако новое изображеніе формъ и массъ, уменьшая значеніе оптической рампы, позволяетъ художнику болѣе свободную игру свѣтомъ и тѣнью, которая лучше выражаетъ подвижность и разнообразіе концепсій.



Ле-Фоконье. Пейзажъ.

Параллельное измѣненіе должно чувствоваться и въ колоритѣ. Приписывая старымъ мастерамъ въ большой степени интуицію мы видимъ, что все ихъ усиліе заключалось въ томъ чтобы сохранить въ цвѣтахъ ихъ принципъ, ихъ звучаніе, ихъ прочность въ различныхъ случаяхъ тѣни полутона и свѣта. Въ этомъ отношеніи они слѣдовали гармоніи, которую наша воспріимчивость, совсѣмъ иная, отбрасываетъ и даже разрушаетъ въ желаніи одушевить цвѣтовую поверхность жизнью, болѣе сильной и напряженной. Въ этихъ же цѣляхъ и тона плотно пригоняются, но съ меньшей церемонностью въ переходахъ.

Пустоты умышленно создаются наряду съ гибкими и нѣжными нюансами, которые являются тогда, когда согласіе между ними не такъ отдалено. Отъ этого контраста красочныхъ диссонансовъ и созвучій цвѣтъ выигрываетъ въ напряженности,

Забота очень часто пренебрегаемая—это забота о матеріалѣ (фактурѣ), которая, играя новую роль въ живописи, могла бы надѣлать произведеніе искусства могуществомъ экспрессіи, если не капитальнымъ, то, по крайней мѣрѣ, очень важнымъ, если не будутъ пренебрегать преимуществами, которыми отличается масляная живопись передъ фреской.

Выборъ фактуры тонкой, жирной, жидкой, прозрачной или наоборотъ, богатой по окраскѣ, открываетъ передъ художникомъ новыя возможности, чтобы передать живость его эмоцій или кристаллизовать сложность ихъ. Дѣло не въ томъ, чтобы только получить на красочной поверхности ощущеніе субстанціи предметовъ (забота реализма) или ихъ бѣглую виѣшность (импрессионизмъ, но въ томъ, чтобы заставить созерцать это удивительное могущество, внушеніе и эту внутреннюю жизнь, которую живопись можетъ содержать въ своемъ блескѣ, въ своей таинственной прозрачности или въ своемъ глубокомъ лучеиспусканіи.

Какъ никогда теперь сюжетъ не былъ для художника только „предлогомъ для того чтобы писать“ Исключительная

забота объ сюжетѣ встрѣчалась только въ школахъ манерныхъ и вырождающихся.

Но всецѣлое упраздненіе сюжета для игры массами и колоритными пятнами была бы еще большей манерностью.

Если бы художникъ упразднилъ страстную борьбу, которая происходитъ между его мозгомъ и внѣшней жизнью, онъ кончилъ бы тѣмъ, что его живопись выражала бы только состояніе его души и сильно сузилъ бы интересы пластическіе.

Конечно, многія изъ этихъ соображеній могли бы быть разсмотрѣны болѣе подробно и тогда мы бы легко могли отвергнуть нѣкоторые возраженія.

Поверхностные умы особенно пытались ослабить эти исканія, называя ихъ „теоріями“. Истинный художникъ отнюдь не теоретикъ въ узкомъ смыслѣ этого слова и нельзя назвать „теоріей“ это непрерывное сцѣпленіе надобностей (заботъ), которыя носятъ въ себѣ громаднѣйшій интересъ въ созданіи произведенія искусства. Полнота выраженія, которая брызжетъ изъ ряда концепсій, выработанныхъ безсознательно и дисциплинированныхъ очень увѣренной логикой, ускользаетъ у теоретика, который ненавидитъ интуицію, и безсиліе котораго въ обобщеніи характеризуется единственно заботой маниака о коэффициентѣ воспріятія.

На этомъ коэффициентѣ не способный придать силы и полноты произведенію искусства теоретикъ строить тысячи маленькихъ системъ, болѣе или менѣе наивныхъ, и всегда очень фальшивыхъ. Всегда существуютъ теоретики эпохъ. Мы ихъ имѣемъ въ лицѣ Armand Point^a съ его неоклассицизмомъ, Emile Bognard^a съ его живописнымъ символизмомъ и въ лицѣ Séon^a съ его Rose—Croix. Не будетъ ничего удивительнаго, если явятся еще болѣе свѣжія созданія въ этомъ смыслѣ.

Теорія (но не методы), со своей малой долей правды и своимъ большимъ числомъ ошибокъ, часто метафизическихъ или литературныхъ, противна всегда художнику. Методы, полезные для созданія логическаго убѣжденія, совер-

шеннаго для выраженія воспріимчивости, не могли бы существовать сами по себѣ безъ интуиціи, этого внутренняго огня который оживляетъ и возраждаетъ идеи, взбудораживаетъ часто предвидѣнія художника, что бы выразиться иногда съ терпкостью и силою, къ великому отчаянію теоретиковъ и, такъ называемыхъ, людей вкуса.

Хотя эта концепсія современной картины представится съ неожиданностью, быть можетъ, сбивающей съ пути лѣнныя умы, однако въ наше время она будетъ импонировать, такъ какъ она говоритъ языкомъ современной воспріимчивости. Утонченные умы отличать и оцѣнять все болѣе и болѣе различныя качества (силы обаянія тонкости и проч.) произведеній искусства, которыя слишкомъ часто появлялись на одномъ планѣ съ вульгарными умами Это будетъ лучшимъ отвѣтомъ тѣмъ, кто ужасается возрастающему числу художниковъ, которые безъ малѣйшаго сознанія и тѣни таланта, подвигаются во имя новаго искусства по дорогѣ, куда ихъ не призываютъ ихъ предыдущія исканія.

Можетъ быть мы даже увидимъ, что художники которые позавчера эксплуатировали „выгодно“ отпрыскъ плеристовъ, бросятся со всегда новой вѣрой къ искусству, вѣчно новому.

Молодые художники которые преслѣдуютъ медленную и обдуманную эволюцію напрасно боялись бы этихъ загромождающихъ безличностей. Произведеніе искусства обладаетъ въ сущности силой, которая не страдаетъ неясностью, которая есть защита противъ смѣха непонимающихъ и которая рано или поздно признается.

Чтобы творить такъ же какъ и судить, души высоко одаренныя сумѣютъ всегда себя поставить внѣ мелкихъ случайностей.

Ле-Фоконье.

Фернанъ Леже.

Фернанъ Леже принадлежитъ къ группѣ художниковъ, совершившихъ переворотъ въ области изобразительныхъ искусствъ своимъ выступленіемъ въ 43 залѣ Парижскаго салона Независимыхъ въ 1910 году, группѣ, извѣстной подъ именемъ кубистовъ.

На этой выставкѣ онъ былъ представленъ нѣсколькими холстами, изъ которыхъ наиболѣе значительный, наиболѣе замѣчательный — «обнаженные люди въ пейзажѣ», остался однимъ изъ самыхъ сочныхъ произведеній кубизма.

Кубизмъ — искусство писать новые ансамбли при помощи элементовъ, заимствованныхъ не у зримой, а у постигаемой дѣйствительности.

И все же не справедливо было бы упрекать живопись этого рода въ разсудочности: каждый обладаетъ чувствомъ этой внутренней дѣйствительности.

Не надо особаго развитія для представленія о круглой (напримѣръ) формѣ.

Впечатлѣніе геометризма, производимое многими холстами кубистовъ, коренится въ томъ, что основная дѣйствительность передана въ нихъ съ большою отчетливостью, а зрительныя и анекдотическія случайности устранены.

Изображая эту постигаемую дѣйствительность, художникъ можетъ дать видимость трехъ измѣреній, можетъ въ извѣстномъ смыслѣ возводить въ кубъ воспріятіе линейныхъ впечатлѣній.

Выполнить этой задачи онъ не могъ бы, ограничиась простой передачей зрительно-воспринятой дѣйствительности и не прибѣгая къ обману зрѣнія, помощью ракурснаго или перспективнаго искаженія, свойствъ сознаваемой формы.

Значеніе, придаваемое этой новой французской школой живописи — рисунку объясняетъ, что, какъ я имѣлъ уже честь указать г. Анри Ларозъ, по прочтеніи его прекрасной работы о Монтобанскомъ мастерѣ, — кубисты могутъ сослаться на Этра: вѣдь и для нихъ, какъ нѣкогда для него рисунокъ — «честность искусства».

Фернанъ Леже — одинъ изъ наиболѣе одаренныхъ художниковъ своего поколѣнія. Но импрессионистская живопись, только вчера рожденная и уже такая ненужная сегодня, не могла надолго удержать его.

Я видѣлъ нѣкоторые изъ опытовъ Леже, принадлежавшихъ ко времени его художественныхъ дебютовъ. Вечернія купанія, горизонтальное море, головы, разбросанныя такъ, какъ въ трудныхъ композиціяхъ, что смѣль осуществлять только Анри Матиссъ.

* * *

Потомъ Леже отдался чистой живописи. Дровосѣки хранили на себѣ слѣды ударовъ, ихъ топорами деревьямъ нанесенныхъ, а общій тонъ былъ сродное глубокому, зеленоватому свѣту, лучей пробившихся сквозь листву.

* * *

Произведенія Леже стали затѣмъ фееріей, гдѣ улыбались, утопающіе въ куреніяхъ персонажи. Лѣнливые персонажи, сладострастно превращающіе городской свѣтъ въ нѣжные, многообразные чуть оттѣненные цвѣта — воспоминація о нормандскихъ яблочныхъ садахъ.

Всѣ цвѣта кипятъ; потомъ поднимается надъ ними паръ и, когда онъ разсѣялся, выступаютъ чистые тона. Изъ



Л е ж е .

этой кузницы вышелъ своего рода шедевръ: зовуть его— «Курильщикъ».

Мы видимъ у Леже стремленіе извлечь изъ композиціи (а не изъ предмета) все эстетическое впечатлѣніе, которое она можетъ дать. Вотъ онъ доводитъ пейзажъ до высшей степени пластичности. Онъ устраняетъ изъ него все, не придающее композиціи впечатлѣнія пріятной и счастливо найденной простоты.

Онъ одинъ изъ первыхъ среди тѣхъ, кто, устоявъ передъ соблазномъ древняго родового рассоваго инстинкта, радостно предался инстинкту цивилизаціи среди которой протекаетъ жизнь его.

Этому инстинкту противустоитъ больше людей, чѣмъ обыкновенно принято думать. У другихъ онъ превращается въ смѣшную ярость—ярость невѣжества. У другихъ, наконецъ, онъ выражается въ старательномъ использованіи всего, воспринимаемаго пятью чувствами.

Съ большимъ удовольвеніемъ вижу я картины Леже: онѣ не бессмысленное переложеніе, плодъ усиленныхъ стараній подложныхъ дѣлъ мастера. И не о такихъ картинахъ приходится говорить, авторъ которыхъ задался цѣлью дѣлать именно то, что всѣ дѣлаютъ сегодня. А сколько теперь художниковъ, желаютъ выработать себѣ душу, технику XV-го или XIV-го вѣковъ, сколько есть еще болѣе ловкихъ, которымъ для превращенія своей души въ душу мастера временъ Августа или Перикла требуется времени меньше, чѣмъ ребенку на азбуку. Нѣтъ! Леже не принадлежитъ къ числу думающихъ, будто въ различныхъ вѣкахъ жило разное челоувѣчество, смѣшивающихъ Бога съ портнымъ, пока не потеряютъ различія между своей душой и платьемъ. Мы имѣемъ дѣло съ такимъ же художникомъ, какими были живописцы XV-го и XIV-го вѣка, какими были мастера временъ Августа и Перикла. Ни болѣе или менѣе, а что до славы и шедевровъ, такъ пусть самъ художникъ не оплошаетъ, надѣясь на Бога.

* * *

Скульпторъ Маноло, переживая трудныя времена, зашелъ къ продавцу картинъ, слывшему тогда, покровителемъ неизвѣстныхъ талантовъ.

Маноло собирался продать ему свои рисунки и велѣлъ доложить о себѣ.

Купецъ послалъ сказать Маноло, что не знаетъ его.

«Скажите господину эксперту, что и изъ рода Фидіевъ», возразилъ Маноло.

Но купецъ и на этотъ разъ отозвался незнаемъ.

«Такъ скажите ему, что онъ Праксителя не принялъ». И ушелъ.

* * *

Конечно Фидій или Пракситель или Маноло могли тамъ быть, но Фидіевой души изъ своей никому сдѣлать не удастся, вотъ и переодѣвается большинство. Понятно, отчего такъ мало современныхъ художниковъ: большинство—ряженные. Салоны—склады маскарадныхъ аксессуаровъ.

Я люблю созданія подлиннаго искусства. Тѣ что рождены неподдѣльными душами.

* * *

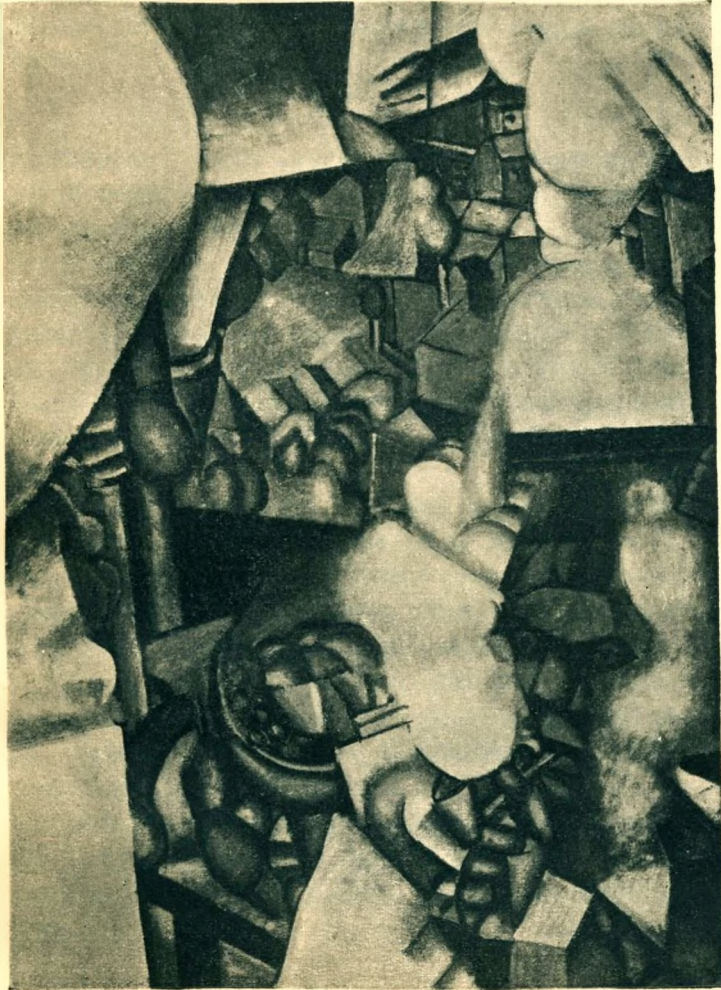
Вотъ Вы прекрасные оттѣнки, легкіе цвѣта и выскипающія формы; эмблемы нашей цивилизаціи—веселые, милые дымы.

Косое небо, небо нашихъ улицъ, вырѣзано и выравнено.

Безконечная нѣжность смородино-красныхъ крышъ. Что въ томъ, если на-рукѣ шесть пальцевъ, а у того человѣка три ноги.

Только не ищите здѣсь мистики. О, я не презираю еѣ!

Да прійдетъ къ намъ наконецъ великій мистикъ-художникъ, да повелитъ ему Богъ, да принудитъ его, да наставитъ его. И онъ будетъ, а можетъ быть уже при дверяхъ,



Леже. Курильщикъ.

и имя его, имя его я знаю, но ему не скажу — все равно: узнают когда нибудь; но какое счастье для него: не знать своего назначенія, не знать, какъ онъ страдаетъ, и не знать объ опасностяхъ, здѣсь на землѣ, его окружающихъ непрестанно.

* * *

Но Фернанъ Леже — не мистикъ: онъ живописецъ, просто живописецъ, и я радуюсь его простотѣ, такъ же, какъ радуюсь вѣрности его сужденія.

Мило мнѣ въ немъ то, что его искусство не знаетъ презрѣнія, что низкому нѣтъ къ нему доступа, что оно не разсуждаетъ. Милы мнѣ Ваши легкія краски о, Легкій! Не унесетъ Васъ фантазія въ край чудесъ, а отъ нея все таки все Ваши радости. Если и готовится, какъ пророчать, реакція разсудочности — не Вашимъ творчествомъ она будетъ выражена.

Здѣсь вся радость въ рисунокѣ и въ исполненіи. Онъ найдетъ иныя кипѣнія. Тѣ же сады выдадутъ ему тайну тоновъ, еще болѣе легкихъ. Новыя семьи разсѣются каплями водопада, и торжествуя вновь одѣнутся радугой маленькія плясуньи кордебалета. Люди свадебной процессіи прячутся другъ за друга. Еще немного усилій, чтобъ избавиться отъ перспективы, отъ презрѣннаго фокуса перспективы, этой пародіи четвертаго измѣренія; перспективы, — вѣрнаго средства неизбѣжнаго измелечанія.

Но живопись эта текуча: море, кровь, рѣки, дождь, стаканъ воды и еще — наши слезы, смѣшанныя съ каплями пота тяжкихъ усилій и долгой усталости; влажность поцѣлуевъ.

ВЫСТАВКА

„Союзъ Русскихъ Художниковъ“.

«Публика гораздо больше заботится о содержаніи картины чѣмъ объ ея гармоніи».

Рескинз.

Разсматривая выставку «С. Р. Х.», изумляешься той же сюжетности въ живописи, которой такъ страдали наши передвижники. Обиліе на этой выставкѣ болѣе сѣверныхъ, менѣе сѣверныхъ этюдовъ, пейзажей съ настроеніемъ и т. п. указываетъ лишь только на бѣдность живописныхъ задачъ здѣсь. Увлеченіе сюжетомъ заставляеть этихъ художниковъ направлять свои силы не на искусство живописи, а скорѣе, на выискиваніе неиспользованныхъ еще старыхъ усадебъ и всѣхъ тѣхъ поэтическихъ уголковъ, которыми такъ богата наша Русь.

Этотъ легкій, подкупающій своей литературной поэзіей, путь въ живописи приводитъ художниковъ въ тотъ тупикъ, изъ котораго не выбрались передвижники со своими народническими идеями.

Правда, такое понятное, анекдотичное искусство любитъ большинство нашей публики, воспитанной на передвижникахъ Русскій интеллигентъ, по своей пассивности, не умѣя жить настоящей жизнью искусства, все еще мечтаетъ о прошломъ. Онъ охотно предпочтетъ чеховскую сѣренькую грусть смѣлой яркой дѣйствительности.

Такая всеобщая тенденція въ русской жизни невольно отражается на живописи, затемняя истинныя ея задачи, и останавливаетъ ея культуру на нѣкоторое время. Русская живопись никакъ не получить правъ гражданства и въ своемъ стремленіи къ нимъ все еще сдвигается литературными ноющими нотками. Такое искусство, одобренное общественнымъ мнѣніемъ, плодитъ тѣхъ бездарныхъ, трусливыхъ художниковъ, по работамъ которыхъ можно изучить географію, можно знать о неблагополучіи русскаго народа, но не познаешь истинной красоты формы и краски. Итакъ, какой бы то ни было сюжетъ, облегченный въ плохую отжившую форму, не имѣетъ абсолютно никакой живописной цѣнности. Отмѣчая живопись союза, какъ живопись, главнымъ образомъ, пейзажную, мнѣ хочется для ясности привести слѣдующія слова Делакруа, этого истиннаго художника краски: «Природа есть только словарь, гдѣ ищутъ слова... тамъ находятъ элементы, изъ которыхъ складывается фраза или изрѣченіе; но никогда никто не придавалъ словарю значенія, какъ сочиненію поэтическому.

Художники «Союза» въ своемъ большинствѣ дѣйствительно склонны смотрѣть на словарь природы какъ на поэтическое произведеніе; отсюда такое обиліе на этой выставкѣ повторяющихся ежегодно, фото-этюдовъ.

Для удобства разбора выставки слѣдуетъ раздѣлить «Союзъ Р. Х.» на нѣсколько группъ. Первая группа представляетъ собой русскихъ импрессионистовъ. Эти художники на словахъ любятъ говорить о радости красокъ, но на дѣлѣ не понимаютъ и не культивируютъ цвѣта, такъ логично и блестяще разрѣшеннаго на западѣ въ лицѣ французскихъ импрессионистовъ уже 30 лѣтъ тому назадъ.

Въ то время, когда въ Парижѣ группа художниковъ, въ своихъ исканіяхъ цвѣтосильности, ушла отъ ставшаго уже научнымъ импрессионизма къ нео—импрессионизму, методу болѣе живописному и сильному, наши теперешніе импрессионисты толклись на одномъ мѣстѣ и занимались перетряхиваніемъ передвижническихъ сюжетовъ.

Французскій нео-импрессионизмъ уже завершился блестяще Сезаномъ, геній котораго предвосхитилъ у природы новыя живописныя идеи, а наши импрессионисты только еще начинаютъ лепетать въ своихъ красочныхъ исканіяхъ.

Молодое искусство, логично исходя отъ принциповъ Сезана, несетъ искусству новыя красоты формы и красочной плоскости, а наши доморощенные импрессионисты стоятъ на мѣстѣ и занимаются какой-то ненужной красочной „трепыхна“ *).

Здѣсь могутъ бросить мнѣ упрекъ въ излишнемъ преклоненіи передъ авторитетомъ запада. Это особенно любятъ говорить всѣ тѣ присяжные критики которые по своей живописной тупости и русскому консерватизму не понимаютъ истиннаго пути живописи. Эти кроты боящіеся свѣта, забываютъ, что лучшее съ ихъ точки зрѣнія въ искусствѣ союза, обязано французскимъ импрессионистамъ. Они не понимаютъ, что русская новая живопись, культивируясь черезъ западъ, только недавно сумѣла сбросить съ себя обывательщину и стать на точку зрѣнія чистаго искусства.

Обычно тамъ, гдѣ кончаются національныя литературныя наслоенія, начинается истинная живопись.

Не бойтесь, гг. критики, что русскіе современные художники потеряютъ свою отечественную невинность. Русскій по своей психологіи не можетъ быть французомъ. Русскій художникъ, культивируя свой живописный языкъ внѣ національныхъ рамокъ, скорѣе пойметъ традиціи своего лучшаго искусства и, конечно, предпочтетъ отвлеченную живописную простоту древней иконописи, всей идейной мазнѣ Рѣпина и К^о.

Геніальный Делакруа въ 40 лѣтъ не боялся слѣдовать англійскому художнику Констэблю и чисто-сердечно въ этомъ признавался. Это тотъ самый Делакруа, исканіямъ котораго обязанъ французскій импрессионизмъ.

*) Слово Сѣрова.

«Только непрерывной заботѣ можно приписать эти постоянныя исканія, относящіяся къ колориту», — говоритъ объ импрессионистахъ Бодлеръ. И дѣйствительно, только такія исканія создаютъ истинное искусство. Когда съ такими мыслями подходить къ русскому импрессионисту К. Коровину, то чувствуешь, что этотъ художникъ, взявши цѣнное на западѣ, не культивировалъ и не обогащалъ метода импрессионистовъ. У него не встрѣчаешь заботъ о колоритѣ. Да и можно ли что найти, когда всѣ эти недоведенные, безформенные этюды написаны наспѣхъ, между заботами по дѣламъ конторы Большого театра.

Всѣмъ же цѣнителямъ, воспѣвающимъ мастерство техники Коровина, привожу дѣйствительно вѣрныя слова Рескина: «виртуозъ это фарисей, который любитъ самимъ собой, а не красотой. Во всѣхъ работахъ Коровина что то много шума и треска, а его чрезмѣрный живописный темпераментъ подозрителенъ. Этотъ художникъ напоминаетъ провинціального актера, который слишкомъ жестикулируетъ, не зная роли.

Глядя на живопись Коровина, хочется сказать ему словами Сезана, что — «съ небольшимъ темпераментомъ можно быть очень большимъ живописцемъ». Можно дѣлать хорошія вещи и не быть, колористомъ и не понимать гармоніи. Достаточно лишь обладать чувствомъ искусства. Вотъ что безъ сомнѣнія составляетъ ужасъ для буржуа — это самое чувство. А всѣ званія академиковъ, пенсіи, знаки отличія и почести могутъ существовать только для идіотовъ, кривлякъ и простаковъ».

Вотъ этого то чувства искусства нѣтъ у Коровина того самаго чувства, которое заставляетъ художника неуклонно развиваться.

Импрессионистъ Яковлевъ. Въ своихъ работахъ этотъ художникъ пробуетъ соединить несоединимое. Если повнимательнѣе разсмотрѣть его живописную форму, то здѣсь увидишь преобладающій Рѣпинскій мазокъ (въ которомъ, между прочимъ, наши критики всегда видѣли національное

откровеніе) и технику импрессионистовъ. Пейзажи Яковлева можно получить слѣдующимъ путемъ: взять этюдъ передвижника и перечеркнуть его кое гдѣ красочными чертами. Этотъ художникъ не понимаетъ, что техника импрессионистовъ—техника раздѣльнаго красочнаго штриха или точки, не случайна, а логично вытекаетъ изъ идеи дегродации цвѣта, чѣмъ импрессионисты и достигали силы цвѣта. На ряду съ импрессионистическими пейзажами, Яковлевъ представляетъ «портретъ въ сѣромъ». Въ этой работѣ онъ истый передвижникъ, все красить грязной краской, и трудно сказать объ этомъ художникѣ, что онъ изъ себя представляетъ: импрессиониста или передвижника? Пожалуй послѣднее вѣрнѣе.

Слѣдуя дальше по пути истинно-русскаго импрессионизма можно говорить о работахъ А. Васнецова, Переплетчикова, Клодта, Виноградова и другихъ.

У всѣхъ этихъ художниковъ истинная идея импрессионизма отсутствуетъ, а остается лишь одна внѣшность т. е. пуантелизмъ. Они, надо отдать имъ должное, все таки спѣшатъ культивироваться въ живописи, а потому такъ старательно занимаются безцвѣтнымъ пуантеляжемъ. Такъ, на примѣръ А. Васнецовъ, который недавно наводнялъ выставки своей старой Москвой,— правда, съ нѣмецкимъ акцентомъ,— рѣшилъ помолодѣть въ мѣру, и его работы, приправленныя нѣкоторой дозой импрессионизма, просто наивны, и удивляешься, какъ можетъ этотъ художникъ руководить пейзажной мастерской училища Ж. В. и Э.

Переплетчиковъ также не прочь теперь показаться культурнымъ и въ свои сѣрые передвижническіе этюды вспрыскиваетъ нѣкоторую долю импрессионизма, а въ тоже время цѣпляется за Левитана, и получается нѣчто совсѣмъ неопредѣленное.

Такія же бездарныя попытки въ области отжившаго уже импрессионизма встрѣчаются у Виноградова, Клодта и другихъ. Всѣ эти русскіе импрессионисты, прикрываются своимъ авторитетомъ, созданнымъ эстетствующими обще-

ствами, а не жизнью искусства. Всѣ они, болтая о русскомъ, поглядываютъ на западное искусство, и, стыдясь этой страстишки къ яркому пятну, пишутъ картины, напоминающія больше крашеную мочалу чѣмъ смѣлыя красочныя рѣшенія импрессионистовъ.

Большая группа «Союза Р. Х.», какъ мы уже говорили въ началѣ, состоитъ изъ художниковъ анекдота и сюжета. Характерными представителями такого общепонятнаго и ходкаго товара на этой выставкѣ являются Петровичевъ, Туржанскій, Исуповъ.

Эти кописты натуры, отличаясь красочнымъ художествомъ, все попрежнему штукатуруютъ какой-то горчицей свои пейзажики. Опoэтизированные клячи Туржанскаго точно олицетворяютъ собой всю безпросвѣтность живописи такого сорта. Эти милыя картины охотно раскупаются неразборчивой публикой. Но стоитъ ли хранителямъ нашихъ художественныхъ музеевъ пріобрѣтать такую лишнюю живопись, и такъ чрезмѣрно представленную въ всѣхъ нашихъ галлерейхъ передвижничествомъ. Очевидно, эти граждане хранители смѣшиваютъ вопросы живописи съ вопросами Государственной Думы.

Къ этой же группѣ анекдотистовъ въ живописи, съ нѣкоторыми отклоненіями въ сторону импрессионизма, или въ сторону болѣе подкрашеннаго передвижническаго мазка, — принадлежитъ остальное большинство союза. Здѣсь всѣ тѣ же скучные, надоѣвшіе своей фотографичностью этюды. Говоря о такихъ работахъ, нечего сказать о волѣ и желаніи художника и недалеко то время, когда цвѣтная фотографія вытѣснитъ эту рабскую живопись.

Характерно то, что къ этому направленію, по роду своей живописи, принадлежатъ многіе руководители Московскаго училища живописи. Глядя на работы Пастернака, Архипова, А. Васнецова и Малютина, невольно думаешь, что сѣрая этюдность, привитая школѣ этими художниками, невольно отразилась на самихъ же профессорахъ. Они уже который годъ выставляютъ въ «союзѣ» все тѣ же безцвѣтные на-

броски, головки, этюды и ни у кого не видишь настоящей работы.

Говоря о живописи Юона и Жуковского, можно сказать одно, что эти художники, устроились на теплой квартирѣ Союза и отлично спекулируют на своихъ ходовыхъ въ публикѣ сюжетахъ, облеченныхъ въ пошлую живописную форму.

Третью небольшую группу Союза можно назвать декадентской. Въ современномъ буржуазномъ обществѣ все новое, искреннее искусство, новое, какъ продуктъ внутренней идейной борьбы человѣка за жизнь, вызываетъ всегда бурю негодованій и насмѣшекъ. Въ то же самое время это общество, имѣя постоянныя желанія разнообразить жизнь невольно ищетъ новизны. На встрѣчу этому желанію тотчасъ приходятъ спекулянты въ искусствѣ. Это тѣ жалкіе рабы, которые успѣютъ угодить публикѣ, не измѣняя консерватизму обывателя.

Декадентство въ архитектурѣ создается дурнымъ общественнымъ вкусомъ. Этотъ пошлый стиль губитъ архитектуру, не давая ей свободно развиваться, заставляетъ ее воровать изъ разныхъ эпохъ. И новизна здѣсь заключается лишь въ томъ, чтобы какъ можно нелѣпѣе соединить эту мѣшанину. Современная архитектура, зависящая отъ вкусовъ предпринимателей, служитъ хорошимъ примѣромъ для опредѣленія декадентства.

Живопись—искусство свободное и потому въ своихъ искреннихъ исканіяхъ не подчиняется тлетворному вліянію популяризаціи. Только тамъ, гдѣ художникъ начинаетъ спекулировать на новыхъ вкусахъ толпы, создается декадентская живопись.

Художникъ-декадентъ не имѣетъ ничего общаго съ истиннымъ новаторомъ; у него нѣтъ традицій, нѣтъ той вѣчной жажды новыхъ лучшихъ формъ, какъ у искренняго искателя въ живописи.

Декадентъ всегда эклектикъ и жонглеръ. Онъ или въ отжившія формы вливаетъ новыя литературныя вѣянія и

создаетъ пошлый современный символизмъ, или просто старую форму путемъ разныхъ фокусовъ старается сдѣлать неузнаваемый (живописный курьезъ) «Союзъ Р. Х.», какъ выставка популярная, естественно предпочитаетъ такихъ декадентовъ не популярнымъ новаторамъ.

Декадентами въ союзъ являются: Крымовъ, Бродскій, Стеллецкій, Уткинъ, Киселева.

Крымовъ въ своихъ работахъ по-просту беретъ форму старинныхъ пейзажей и литографій и при помощи всевозможныхъ притираний дѣлаетъ наивныя, но ненужныя искусству картинки.

Бродскій. Этотъ художникъ по формѣ чистѣйшій академистъ, со все́мъ багажемъ сѣрой нудной краски своей *almae matris*, примѣняетъ къ своимъ работамъ вовсе не живописный методъ—методъ вышивальныхъ машинъ. Особенно получается глупо, когда Бродскій богатую формой и краской Италию вышиваетъ на своей машинѣ.

Стеллецкій. Для чего и кому нужна блѣдная, немочная имитация древне-русской иконописи, создавшей когда-то равную итальянской эпоху примитива? Непонятно, какъ здравомыслящій человекъ можетъ увлекаться живописью Стеллецкаго, когда еще жива живопись старыхъ соборовъ?! Мнѣ хочется спросить не эти ли эстеты имитатары посоветовали перекрасить колокольню Ивана Великаго въ сѣрый декадентскій цвѣтъ.

Скульпторъ Коненковъ ѣздилъ въ Грецію, но очевидно ничего не вынесъ оттуда. Его скульптурныя поддѣлки болѣе говорятъ о пыли вѣковъ такъ жестоко разрушающей цѣнные памятники, нежели о традиціяхъ греческой скульптуры. Искусству нужна живая скульптура, а не имитация.

Итакъ, вотъ все то искусство союза, о которомъ, захлебывая въ похвалахъ, писали и даже теперь пишутъ газетные критики рецензенты. Художники этого общества любятъ открывать свои выставки съ ресторанной музыкой.

Это вполне гармонируетъ съ общимъ легкомысленнымъ живописнымъ содержаніемъ. Для большей иллюзіи слѣдовало бы перекинуть черезъ руку салфетку всѣмъ услужливымъ критикамъ этого хорошо торгующаго ресторана; вѣдь, они съ такой развязностью подносятъ это несвѣжее искусство публикѣ.

P.

Выставка „Міръ Искусства“.

Прекрасная жизнь! Ты даришь человѣку вѣчно новыя и безконечныя ощущенія красоты!

Прекрасно искусство, которое культивируетъ эту красоту; но такое искусство не создадутъ рабы и обыватели. Приходятъ крѣпкіе и смѣлые въ своихъ исканіяхъ и заставляютъ вѣрить, что жизнь, съ ней красота формы, краски безконечны. Радуетъ такое искусство, и вѣришь въ могущество человѣка, въ его тонкій подвижной умъ и чувство.

Если съ такой вѣрой входите вы, зритель, на выставку «М. И.», то горько разочаруетесь.

Передъ вами тѣ же, изъ года въ годъ, тусклые холсты, даже не раскрашенныя, а скорѣе случайно покрытые плѣсенью и пылью. Здѣсь вы не встрѣтите настоящаго искусства, которое такъ захватываетъ своей тайной новыхъ формъ и красокъ. На этой выставкѣ нѣтъ жизни а что-то старое, давно извѣстное, нудное.

Тоже самое испытывалъ я, когда попадалъ въ плохую антикварную лавочку; въ ней все есть: старыя запыленные гравюры, олеографіи пейзажей, фарфоръ съ отбитыми краями, вышивки, подточенные молью... И все это лучше и красивѣе чѣмъ выставка «М. И.». Лубки, гравюры, гобелены— все это было когда-то жизнью и творчествомъ живого человѣка, все это онъ переживалъ. Но какая пошлость, когда Бенуа, Сомовъ, Кустодіевъ, Добужинскій, Судейкинъ и др. занимаются поддѣлкой старины. Взгляните на старыя русскіе лубки и гравюры, чтобы убѣдиться, насколько они жизненнѣе младенческаго лепета этой тусклой петербургской плеяды лишенной искренняго чувства искусства и такъ

надоѣвшей своимъ переодѣваніемъ современной жизни въ лохмотья кринолиновъ и потрепанные старые камзолы.

И такъ, если Вы, зритель, ищете здѣсь отраженія жизни, то скука сожметъ ваше сердце, какъ сѣрый, дождливый петербургскій день. Хочется сказать: благополучно, но скучно живете вы на этомъ свѣтѣ, господа художники!

Такое затхлое искусство слѣдуетъ отослать въ лавку старьевщика, гдѣ обыватель, по наивности и къ счастью авторовъ, смѣшаетъ ихъ произведенія съ плохими олеографіями со старыхъ картинъ.

Много обывательской пыли на картинахъ художниковъ «М. И.»; но я буду искрененъ и, счищая ее, попробую добраться до самой живописи и формы,—этой радости для художника, композиціи,—логики живописца. На выставкѣ «М. И.», о краскахъ говорить не приходится: ихъ здѣсь нѣтъ. Особенно безпомощны эти художники, когда они пробуютъ уходить отъ своихъ аллегорій и антикварныхъ поддѣлокъ, затемняющихъ ихъ живопись.

На настоящей выставкѣ есть *intérieur*'ы Бенуа. Какая красочная безпомощность сквозить въ этихъ плохихъ копіяхъ природы! Съ такими работами даже ученикамъ не трудно конкурировать на эскизныхъ выставкахъ. Очевидно, авторъ сихъ произведеній гуляя по Версалю, слишкомъ уже отвыкъ отъ простого, здороваго искусства. Правда, надо отдать ему должное, что онъ, всетаки, хочетъ быть проще и стать ближе къ натурѣ. Искренне желаю ему этого и даже привѣтствую его раскрашенные комнатки.

Еще безпомощнѣе въ этомъ отношеніи Сомовъ. Раньше когда онъ дѣлалъ свои табакерки и медальоны, не было замѣтно, что этому художнику чего то недостаетъ; а теперь, когда онъ выставилъ портретъ Гиршманъ, извѣстной всей Московской вернисажной публикѣ, хочется посовѣтовать автору больше рисовать не на заказъ, а для своего искусства...

Этотъ портретъ, не имѣя никакого портретнаго сходства, не имѣетъ, также какъ и другая Сомова работа, никакой живо-

писной цѣнности; авторъ хорошо дѣлаетъ, что ставитъ свои картины подъ стекло: стекло какъ-то всегда ступшевываетъ недостатки.

Добужинскій все такъ же рисуетъ старыя картинки. И хорошо, что существуетъ «Красный крестъ», который любитъ печатать открытыя письма съ произведеній этого художника. Добужинскій, очевидно, удовлетворенъ этимъ и не мечтаетъ про себя, какъ Бенуа, что онъ на одобренной молодымъ искусствомъ почвѣ создастъ новое возрожденіе. Ужъ не своими ли *intérieur*'ами думаетъ достигнуть этого г. Бенуа?

Очевидно, этотъ ученый мужъ, занявшись исторіей искусствъ, переживаетъ дѣйскій періодъ своего историческаго развитія, періодъ, въ который мечтается о героизмѣ.

Рерихъ не отстаеетъ отъ своего товарища по „красному кресту“ и никакъ не выберется изъ подъ своихъ „камней“, (похожихъ правда больше на булки) дѣлаетъ ихъ все крупнѣе и даже увеличиваетъ ихъ до *plus ultra* на сценѣ художественнаго театра. И жалко этого подвижника, столпника, археологін.

Когда я стою передъ Кустодіевымъ, мнѣ невольно становится стыдно за русскую художественную школу. Въ прошломъ году училищная бюрократія Моск. худож. общества старалась провести этого знаменитаго портретиста въ руководители мастерской училища Ж. В. и Э. Хотѣлось бы знать, чему научилъ бы этотъ профессоръ, который не только плохой живописецъ, но и такой же портретистъ. Въ его портретахъ очевидна вся случайность работы гдѣ портретная композиція уступаетъ мѣсто декадентской позѣ, напоминающей модныя олеографіи Аванцо и Даціаро. Въ остальныхъ своихъ работахъ. Кустодіевъ также охотно занимается перетряхиваніемъ кринолиновъ и фракровъ.

Богаевскій со своими огромными холстами, сдѣланными подъ гобелены, точно готовится открыть фабрику матерій для обивки мебели.

Итакъ, всѣ перечисленные художники являются центромъ выставки. Это ея столпы, и по этимъ подгнившимъ

столпамъ виденъ скучный, нудный путь всей художественной жизни „М. И.“, сильно претендующей быть передовой и свѣжей.

Хочется спросить у всѣхъ этихъ молодящихся старичковъ въ искусствѣ, для чего они покинули теплое гнѣздо общества „Союзъ Русскихъ Художниковъ“, и что новаго и живого сказали они намъ, когда подняли рваное, старое знамя „М. И.“ якобы для борьбы за новую жизнь?

Когда проходишь между холстами этихъ доморощенныхъ новаторовъ, то испытываешь всѣмъ знакомое тоскливое чувство: ѣдешь въ сѣрый дождливый день по неурожайнымъ русскимъ губерніямъ съ полями, покрытыми тощими и пустыми колосьями. Но довольно о „столпахъ“!

Выставка „М. И.“ желаетъ быть выразительницей также и молодого русскаго искусства. Посмотримъ теперь, какіе передъ нами всходы, за которыми такъ усердно ухаживаетъ Бенуа и компанія. Новаторами „М. И.“ являются: Сарьянъ, Павелъ Кузнецовъ, Уткинъ и другіе.

Мнѣ жаль Сарьяна, такъ быстро устроившагося подтѣнюю безплодной смоковницы „М. И.“ Какъ портится молодой художникъ, торопясь обзавестись собственностью и недвижимымъ имуществомъ въ искусствѣ, которымъ такъ щеголяютъ его чиновные товарищи по выставкѣ. Поэтому Сарьянъ превратился уже самъ въ нѣчто недвижимое и мѣняется лишь въ худшую сторону. Въ своемъ автопортретѣ, боясь разстаться со своей сарьяновской техникой (иногда совершенно не соответствующей содержанию) онъ дико, какъ индѣецъ, занимается татуировкой своего лица. Сарьянъ не понимаетъ, что не раскраска, а красочная плоскость выражаетъ живописныя идеи.

Павелъ Кузнецовъ, говорятъ, будто бы исправился, сталъ реальнѣе, ѣздилъ писать въ степь; но степь не оздоровила и не дала ничего новаго этому художнику, онъ впалъ въ простую иллюстративность. Въ этихъ новыхъ начинаніяхъ ему придется конкурировать лишь съ однимъ Каравачинимъ.

Когда я смотрю на цвѣты Уткина, то мнѣ кажется, что я нахожусь въ плохой квартирѣ, гдѣ плохо замазаны рамы, и гдѣ морозъ и сырость выводятъ узоры на стѣнахъ. Въ картинахъ Уткина не видно никакой воли, а все само собой выходитъ. Но стоитъ ли заниматься такимъ искусствомъ?

Живопись Судейкина врядъ ли нова. Можетъ ли быть что либо новое и жизненное въ творествѣ, если оно такъ обильно занимается плохой реставраціей старыхъ лубковъ и гравюръ? свои поддѣлки Судейкинъ раскрашиваетъ какимъ-то фруктовымъ желе.

Вотъ всѣ дипломированные новаторы „М. И.“ Все здѣсь или пошло-трусливо, или просто фальшь, когда эта изломанная молодежь рядится въ костюмы пастуховъ и пастушекъ, нагло позируя передъ искусствомъ.

На всей выставкѣ единственно пріятно останавливается глазъ на работахъ Тархова. Въ нихъ видно, что художникъ честно идетъ по своей дорогѣ, не боится учиться у культурныхъ мастеровъ запада и старается стать ближе къ натурѣ. Правда, можетъ быть, онъ не удовлетворяетъ желаніямъ той части публики, которая націонализмъ, какой бы онъ ни былъ, предпочитаетъ настоящему культурному искусству. Мнѣ хочется напомнить такимъ любителямъ, что вѣдь наша прошлая литература не боялась культивироваться черезъ Западъ. Искусство никогда не можетъ ужиться въ узко-національныхъ рамкахъ.

Живопись оставаясь по существу національной, должна стремиться къ идеальной формѣ, а эту форму создаетъ вся міровая культура. Чѣмъ разнообразнѣе и культурнѣе языкъ художника, тѣмъ цѣннѣе его произведеніе.

Вотъ этого то цѣннаго въ искусствѣ абсолютно нѣтъ ни у одного художника разсматриваемой здѣсь выставки. И досадно, что на выставкѣ „М. И.“ нѣкоторые, какъ напримѣръ: Петровъ—Волкинъ, прикрываясь фиговымъ листомъ этого общества, боится сознаться въ своей симпатіи къ классикамъ новаго искусства. Получается отсюда нѣчто

совсѣмъ нелѣпое. Съ одной стороны, этотъ художникъ, подѣлываясь подъ античныя формы, раскрашиваетъ ихъ красками современнаго плаката, съ другой, въ реальномъ пейзажѣ попросту копируетъ технику Сезана, совершенно не понимая сущности этого западнаго классика. Когда смотришь на эти работы Петрова-Водкина, то представляешь себѣ всю безпомощность его настоящаго положенія: однимъ глазомъ онъ смотритъ на Бенуа, а другимъ коситъ на Сезана. Но довольно объ этой пошлости! Рабы и обыватели не создаютъ красоты въ искусствѣ.

Не новы а просто циничны работы Ларионова и Гончаровой. Эти два новатора, надоѣвшіе своими трюками, все стараются открыть что-то небывалое. Работы этихъ двухъ героевъ по своей наивности напоминаютъ мнѣ армянскіе анекдоты, остроумные по своей глупости.

Итакъ, при всемъ моемъ желаніи отнестись серьезно ко всему этому искусству, да простятъ мнѣ, я не могу. Не смѣшно ли, когда всѣ эти падагрики живописи претендуютъ на роль передовыхъ выразителей русскаго искусства. И не курьезно-ли, что они мечтаютъ даже о декоративномъ искусствѣ стѣнъ. (Смотри статьи А. Бенуа въ Рѣчи). Какъ то-скливо было-бы жить среди такой нездоровой живописи! И хорошо, что это остается только желаніемъ этихъ стѣнописцевъ не имѣющихъ ровно никакихъ живописныхъ данныхъ воплотить свое искусство въ жизнь. Надо радоваться что работы этихъ мечтателей, прогрессируя въ тусклости и безформенности не доходятъ, да и не могутъ дойти до настоящей декоративной живописи.

Привѣтствую художниковъ общества „Бубновый Валетъ“ которые, отказавшись отъ участія на этой выставкѣ идутъ своей дорогой.

Не мѣсто молодой жизни въ гробахъ! И не надо никогда открывать оконъ въ старый склепъ.

А всѣмъ эпигонамъ „М. И.“ хочется сказать что искусство не политиканство, а сама жизнь.

Р.



7261