

занимательный, хотя пьеса далеко не стобить литературной репутаціи автора „Пана“.

А. Кизеветтеръ.

3. Художественные итоги зимы 1910— 1911 гг. (Москва).

Зима 1910—1911 года отличалась особенною многочисленностью картинных выставокъ. Но въ дробленіи этомъ было однообразіе, благодаря участію однихъ и тѣхъ же лицъ во всѣхъ группахъ. По своему духу ядро каждой изъ выставокъ было обособлено и представляло опредѣленный характеръ, но всегда сопровождалось случайной бахромой произведеній, чуждыхъ основному направленію выставки. Бахрома же эта часто отличалась яркостью и пестротой цвѣтовъ, какъ бахрома испанской шали, которая своей эффектностью иногда убиваетъ самый узоръ ткани.

Такъ бахромою „Союза“ были Сарьянъ, Коненковъ, Уткинъ; бахромою „Бубноваго Валета“ — Кандинскій, Явленскій, Ле-Фоконье, Глезъ; бахромою „Мира Искусства“ — Канчаловскій, Машковъ, Лентуловъ, Гончарова; бахромою „Товарищества“ — Павелъ Кузнецовъ, Манганари и т. д.

Распадъ „Союза“, возрожденіе „Мира Искусства“, прекращеніе „Золотого Руна“ и „Голубой Розы“, возникновеніе „Бубноваго Валета“—всѣ эти перемѣны флаговъ и боевыхъ значковъ перепутали имена участниковъ и составъ выставокъ. Цѣлью всѣхъ художественныхъ демонстрацій этой зимы было показать публикѣ не группу участниковъ извѣстнаго художественнаго теченія и опредѣлить линіи его береговъ, но и привлечь къ себѣ наибольшее количество интересныхъ гастролеровъ, стать выставкой, во всѣхъ отношеніяхъ яркой и разнообразной. Эта путаница въ размежеваніяхъ сдѣлало та, что нѣкоторые изъ художниковъ, напримѣръ, Сарьянъ

и Уткинъ, оказались участниками буквально всѣхъ московскихъ выставокъ и притомъ вовсе не къ своей выгодѣ: Уткинъ какъ бы исчезъ, растворился въ этомъ дробленіи, настолько, что стало невозможнымъ уловить его лицо этого года, а Сарьянъ, хотя утвердиль себя именно въ этомъ году истиннымъ художникомъ, однако не настолько безусловно, какъ это было бы, ослибъ онъ выставилъ все цѣликомъ въ одномъ мѣстѣ.

Останавливаясь на отдѣльныхъ случаяхъ художественныхъ группировокъ этого года, можно только порадоваться раздѣленію „Союза“ и „Мира Искусства“. Сліяніе петербуржцевъ и москвичей въ залахъ одной и той же выставки было всегда неестественно и мучительно. Отъ такого сопоставленія никто не выигрывалъ: москвичи подчеркивали сдержанность, сухость, опредѣленность петербуржцевъ, а петербуржцы еще болѣе отгѣняли мягкотѣлость, бессистемность, рыхлость москвичей. Теперь, когда это раздѣленіе Петербурга и Москвы произошло, эти различныя культуры опредѣлились и выяснились конечно ярче: „Миръ Искусства“—какъ результатъ метода въ искусствѣ, „Союзъ“—какъ результатъ работы „нутромъ“.

Дорога петербуржцевъ, снова поднявшихъ старое и исполненное уже историческаго смысла знамя „Мира Искусства“, совершенно ясна: они должны стать академіей новаго искусства. Разумѣется, академіей не въ дурномъ (временномъ) смыслѣ, а въ ея истинномъ значеніи хранительницы художественной культуры и установительницы творческихъ методовъ. Кого мы ни возьмемъ изъ петербуржцевъ, составляющихъ ядро „Мира Искусства“—Венуа ли, Рериха, Сомова, Добужинскаго—и вплоть до самыхъ молодыхъ и начинающихъ—Лукомскаго или Нарбута—вездѣ и у всѣхъ есть и культурность, и методъ. А если мы поставимъ рядомъ Сѣрова, то сразу отличимъ москвича, такъ какъ у него нерѣдко въ одномъ и томъ же портретѣ

рядомъ съ необычайнымъ осуществленіемъ можно встрѣтить дѣтскую ошибку, неожиданный срывъ. Это признаки иного культурнаго теченія, которое роднитъ его и съ Суриковымъ и съ Малявинымъ. Мѣсто Сѣрова скорѣе въ „Союзѣ“, чѣмъ въ „Мирѣ Искусства“. Принципъ отбора лучшаго и лучшихъ, къ которому склоненъ „Миръ Искусства“, не кажется мнѣ вѣрнымъ. Эклектизмъ вкуса и широкая терпимость его главныхъ вдохновителей подсказываетъ имъ желаніе привлечь къ себѣ все наиболѣе талантливое и яркое, но надъ нимъ должно преобладать стремленіе къ болѣе четкому опредѣленію своего историческаго русла. Еслибъ „Миръ Искусства“ былъ русской академіей фактически, то его методъ былъ бы правиленъ; теперь же, когда онъ только культурно-охранительная группа новаго искусства, ему важно собственное утвержденіе, важно не повторять той ошибки, которой былъ его союзъ съ москвичами. Чтобы пояснить свою мысль, я скажу, что, наприм., Богаевскаго или Сарьяна, какъ выразителей опредѣленнаго метода, я бы принялъ какъ основныхъ участниковъ „Мира Искусства“, но, напримѣръ, Машкова и Канчаловскаго, которыхъ цѣню, какъ художниковъ, не принялъ бы; и сомнѣваюсь даже, мѣсто ли тамъ Судейкину, Сапунову и Миліоти. Все это для „Мира Искусства“ тѣ яркія пасмы бахромы, о которыхъ я говорилъ въ началѣ.

Если желаніе привлечь къ себѣ наиболѣе совершенныя проявленія различныхъ теченій мѣшаетъ необходимому самоограниченію „Мира Искусства“, то съ „Союзомъ“ дѣло обстоитъ иначе. Группа „Союза“ образовалась не идейно, а изъ историческаго накопленія авторитетовъ. Въ то время, какъ „Миръ Искусства“ ведетъ все время свой путь по строгой восходящей линіи, главные участники „Союза“ идутъ съ неожиданными подъемами и провалами, а второстепенные являютъ глубокой упадокъ.

„Семейный портретъ“ Малявина съ его трагическимъ и смѣшнымъ срывомъ сим-

воличень для „Союза“; это образецъ того момента, когда „нутро“ измѣняется, а на мѣсто метода подставляются художественныя теоріи. Неслучайно Малявинъ, обѣщавшій этотъ портретъ „Міру Искусства“, перерѣшилъ въ послѣдній моментъ и выставилъ его въ „Союзѣ“. Бахрома „Союза“ еще менѣе обоснована, чѣмъ бахрома „Мира Искусства“. Канчаловскій и Машковъ только не вяжутся съ остальными экспонентами „Мира Искусства“, а Сарьянъ въ „Союзѣ“ убивалъ собою всѣхъ остальныхъ участниковъ, а главнымъ образомъ основное ядро—самихъ главарей „Союза“.

Тѣхъ рѣзкихъ и художественно недопустимыхъ противорѣчій, которыми въ этомъ году отличался составъ „Союза“ и „Мира Искусства“, не было въ „Московскомъ Товариществѣ“ и въ „Бубновомъ Валетѣ“. „Московское Товарищество“ является въ настоящее время выставкой, наиболѣе полно отражающей общую художественную жизнь Москвы. Очень широкая доступность, возведенная имъ въ основной принципъ, гарантируетъ ему постоянный притокъ молодыхъ силъ. Оно могло въ этотъ сезонъ устроить двѣ интересныхъ выставки: „Акварельную“ — осенью и обычную весеннюю. Но „Товариществу“ очень вредитъ хищническая политика „Союза“, въ настоящемъ году перенятая и „Миромъ Искусства“: приглашеніе къ себѣ наиболѣе талантливыхъ участниковъ „Товарищества“. Это постоянно обезсиливало „Товарищество“ и дѣлала его какъ бы переходной ступенью передъ честию быть принятымъ въ „Союзъ“. И мало кто не уступалъ этому соблазну, который усиливался тѣмъ, что до сихъ поръ въ „Третьяковскую галерею“ приобрѣтались произведенія исключительно въ „Союзѣ“, а „Товарищество“ неизмѣнно обходилось.

„Бубновый Валетъ“ былъ наиболѣе цѣльной изъ художественныхъ группировокъ этого года, такъ какъ представлялъ изъ себя опредѣленную боевую школу. Онъ осложнилъ себя только за-

лой, отведенной мюнхенцамъ и французамъ, такъ что въ концѣ-концовъ и онъ не обошелся безъ бахромы иного цвѣта, чѣмъ ткань.

Несмотря на такое обиліе художественныхъ выставокъ, чувствовалось все же отсутствіе выставки, соответствовавшей „Золотому Руно“ или „Голубой Розѣ“. Между „Союзомъ“ и „Товариществомъ“, съ одной стороны, и „Бубновымъ Валетомъ“ — съ другой, былъ хронологическій прорывъ: не получило себѣ отдѣльнаго выраженія то поколѣніе московскихъ художниковъ, которое характеризуется именами Судейкина, Сапунова, Уткина, Пав. Кузнецова, Миліоти и др. Всѣ они разбрелись по отдѣльнымъ выставкамъ, и потому уловить общее измѣненіе ихъ лика стало трудно.

„Московскій Салонъ“, который бы могъ восполнить этотъ ущербъ, именно этого и не сдѣлалъ. Онъ задался цѣлью, которой задавались и всѣ другія картинныя выставки этого года: соединить въ своихъ залахъ представителей всѣхъ партій отъ „Передвижниковъ“ до „Валетовъ“, а такъ какъ туда всѣ дали самыя плохія и не характерныя свои вещи, то получился еще одинъ базаръ картинъ, не очень интересный и никому не нужный. Существованіе этого „Салона“ ничѣмъ не можетъ быть оправдано, равно какъ и существованіе выставки „Независимыхъ“.

Изъ всего выше сказаннаго ясно, какое смутное и хаотическое время переживаетъ художественная жизнь Москвы: художники такъ перетасовались въ различныхъ политическихъ комбинаціяхъ, что единственный возможный возвратъ къ нормальнымъ историческимъ группировкамъ представляется лишь при осуществленіи того плана, который пропагандируетъ въ настоящее время К. В. Кандауровъ: устройство всѣхъ картинныхъ выставокъ одновременно въ одномъ и томъ же большомъ помѣщеніи, распредѣливъ непримиримыя художественныя группы отдѣльно по этажамъ и заламъ;

тогда „Міръ Искусства“, „Союзъ“, „Товарищество“, „Золотое Руно“, „Бубновый Валетъ“ сгруппируются нормально, не нуждаясь ни въ перебѣжчикахъ, ни въ гастролерахъ, подъ своими старыми флагами, и соединеніе ихъ подъ единой крышей образуетъ единственный возможный для Москвы „Салонъ“.

При этомъ, какъ утверждаютъ, вопросъ о помѣщеніи, такой трудный для каждой отдѣльной выставки, разрѣшается гораздо легче, не говоря уже о той экономіи средствъ, которая окажется при осуществленіи такой комбинаціи. И только тогда можно будетъ опредѣленно говорить о группахъ и школахъ современнаго искусства. Тогда „Міръ Искусства“ будетъ знаменовать, дѣйствительно, методъ и культурную традицію; „Союзъ“ — тенденцію „нугра“ и собраніе признанныхъ публикой московскихъ авторитетовъ; „Руно“ или „Роза“ — школу московскихъ идеалистовъ съ декоративными тенденціями; „Валетъ“ — крайнія теченія новаго реализма; „Товарищество“ — широкій и чуткій воспреемникъ всѣхъ молодыхъ и новыхъ теченій московской художественной жизни, рядомъ съ тѣмъ синтетическимъ теченіемъ живописи, которое, съ одной стороны, находитъ себѣ выраженіе въ Богаевскомъ, съ другой — въ Сарьянѣ.

То же самое нужно сказать о скульпторахъ. Сейчасъ выставляютъ, въ сущности, только три скульптора: Голубкина, Коненковъ и Матвѣевъ. Къ нимъ можно еще присоединить молодого, но обещающаго Ленскаго. И сами эти скульпторы разошлись безъ всякой видимой причины по отдѣльнымъ выставкамъ, и произведенія свои они еще дробятъ, выставляя сразу въ нѣсколькихъ мѣстахъ. Имъ было бы необходимо сосредоточиться на какой-нибудь одной выставкѣ и имѣть свою собственную отдѣльную отъ живописи залу, какъ это обычно и дѣлается на большихъ выставкахъ.

II.

Современное русское искусство за послѣднее десятилѣтіе растеклось столькими рукавами, и былия тенденціи отдѣльныхъ группъ стали настолькоъ крайними и обостренными, другъ друга взаимно исключаящими, что обнять ихъ всё единымъ пониманіемъ и принять единымъ вкусомъ крайне трудно. Отъ критика требуется теперь много терпимости и эклектизма. Немыслимо любовь къ Сомову совмѣстить съ любовью, наприм., къ Гончаровой или Лентулову. „Новое“ искусство, оставаясь хронологически еще дѣйствительно *новымъ*, уже породило внутри себя всё направленія отъ крайнихъ правыхъ до крайнихъ лѣвыхъ: отъ академіи въ дурномъ смыслѣ („Союзъ“) и академіи въ хорошемъ смыслѣ („Миръ Искусства“) до крайнихъ революціонныхъ группъ, идеалистически-декоративной—„Голубой Розы“ и реалистической—„Бубноваго Валета“. Поэтому единственный критерій для того, кто хочетъ говорить о „новомъ“ искусствѣ во всей его широтѣ, не совершая грубыхъ и несправедливыхъ ошибокъ въ оцѣнкѣ,—это судить только о высотѣ достижений, принимая безъ протеста справедливость и нужность самыхъ крайнихъ устремлений.

Самымъ неожиданнымъ и радостнымъ явленіемъ этого года былъ, на мой взглядъ, Сарьянъ. Къ сожалѣнію, онъ выставилъ сразу на всѣхъ выставкахъ: и въ „Мирѣ Искусства“, и въ „Союзѣ“, и въ „Товариществѣ“, и въ „Салонѣ“. Это сдѣлало то, что той цѣльности и убѣдительности, которую могли бы имѣть его произведенія, собранныя въ одной залѣ, они не имѣли. Но зато получалась возможность сравнить его съ самыми различными художниками и убѣдиться наглядно въ его силѣ и оригинальности. Лучшее въ Сарьянѣ—то, что его индивидуальность сразу нашла для себя точно соотвѣтствующія формы выраженія, вполне самостоятельныя, очень культурныя и очень увѣренныя.

Это—художникъ, нашедшій свой стиль, и это рѣзко отличаетъ его отъ П. Кузнецова, Миліоти, Судейкина, которые изобрѣли себѣ характерный почеркъ, отличающій ихъ отъ другихъ, но не смогли подняться до высоты стиля. Стиль вытекаетъ только изъ всего творческаго существа художника и выражаетъ его цѣликомъ. Появленіе Сарьяна въ то же время отмѣчаетъ грань новаго отношенія къ Востоку. Такого Востока, такого Константинополя еще не знала русская живопись. Да и среди французскихъ ориенталистовъ, гдѣ первенствующее мѣсто занимаетъ искренній, но сантиментальный и старомодный Динэ, не найдется ни одного, который могъ бы сравниться съ Сарьяномъ. Силы Сарьяна не въ его темахъ и не въ полнотѣ *разказа* о жизни Востока. Но Востокъ встаетъ и говоритъ у него во всемъ: и въ манерѣ класть краску, и въ подборѣ тоновъ, и въ характерѣ мазковъ. Чувствуется, что это видитъ не глазъ посторонняго зрителя-европейца, а глазъ *своего*. Оттого этотъ глазъ и останавливается не на тѣхъ общихъ мѣстахъ, на которыхъ остановился бы глазъ другого художника, а на небольшихъ характерныхъ подробностяхъ. И подборъ этихъ подробностей рождаетъ дѣйствительную галлюцинацію Востока. Будучи самъ человѣкомъ Востока, Сарьянъ говоритъ на своемъ восточномъ живописномъ языкѣ. Въ его живописи странно преобразились и турецкія лубочныя картинки изъ Мекки, и элементы татарскаго цвѣточнаго орнамента, и любимыя Востокомъ тона тканей, ковровъ, изразцовъ, эмалей, персидскихъ миниатюръ. У европейца эти элементы такъ и остались бы элементами, а у Сарьяна они органичны, внутренне и живо слиты, и нѣтъ возможности ихъ отдѣлить и анализировать. Чувствуется, что онъ бѣгло и внятно говоритъ, но никакъ не по-русски, а на какомъ-то опредѣленномъ восточномъ языкѣ, который онъ самъ создалъ. Но этотъ языкъ все же

понятенъ намъ, потому что онъ построены на культурныхъ основахъ, выработанныхъ послѣдними десятилѣтiami европейской живописи. Подходъ Сарьяна къ Востоку чисто импрессионистическій, но у Сарьяна есть чувство рисунка, доведеннаго до высшей простоты, и такое же чувство упрощенiя тона. Онъ можетъ однимъ синимъ пятномъ безъ всякихъ деталей облить силуэтъ кувшина, и вѣрность его глаза такова, что кувшинъ этотъ кажется матеріальнымъ и выпуклымъ. Мнѣ кажется, что сейчасъ никто изъ художниковъ не обладаетъ въ такой степени, какъ Сарьянъ, способностью вызывать галлюцинаціи. Иногда при первомъ взглядѣ на его картины глазъ, не привычный къ такой простотѣ манеры, бываетъ ошеломленъ и сбивъ съ пути. Онъ не можетъ сразу дать себѣ отчетъ, чему соответствуютъ эти коричневые, черные или густо-синія пятна. Но только что отведешь глаза отъ непонятной въ первый моментъ картины, какъ тотчасъ же гдѣ-то, внутри глаза, встаетъ галлюцинація восточной улицы, ослѣпляющаго солнца, коричневыхъ лицъ, темно-синихъ, какъ сливы, буйволовъ...

Только два художника въ настоящее время понимаютъ и творятъ югъ—Сарьянъ и Богаевскій, но оба они стоятъ на двухъ полюсахъ современныхъ художественныхъ устремлений. Сарьянъ—аналитикъ, Богаевскій—синтетикъ. Сарьянъ подходит къ реальнымъ подробностямъ жизни; Богаевскій вызываетъ видѣнія несуществующихъ священныхъ южныхъ странъ. Сарьянъ ищетъ изображеній конкретнаго; Богаевскій—воплощеній идеальнаго внутренняго міра своей души. И вмѣстѣ съ тѣмъ оба такъ далеко ушли каждый по своей дорогѣ, что концы ихъ путей гдѣ-то переплетаются: конкретности Сарьяна становятся галлюцинаціями, а прекрасные сны Богаевского имѣютъ убѣдительность конкретныхъ реальностей.

Напомнимъ путь Богаевского за послѣдніе годы. Онъ впервые созналъ себя

художникомъ, когда началъ писать безотрадные, каменистыя пустыни, окружающія Феодосію. Затѣмъ его душа, заблудившаяся въ этихъ пустыняхъ, начала галлюцинировать, точно такъ же, какъ галлюцинируетъ путникъ, томимый жаждой, о ключахъ воды и о большихъ деревьяхъ. Этими призрачными водами и призрачными деревьями Богаевскій и населилъ свою выжженную и скорбную Киммерію. Въ его картинахъ прошлыхъ лѣтъ—въ его „Алтаряхъ“, въ его „Южной странѣ“, въ его „Древней землѣ“—вставали именно эти фата-моргана пустыни. Въ этомъ году онъ далъ рядъ картинъ и акварелей, представляющихъ итоги его путешествія по Итали. То, что было лишь миражами, теперь стало реализоваться. Но напрасно бы мы искали въ его картинахъ живого пейзажа Италии. Это та Италия, которую онъ увидѣлъ въ глубинѣ пейзажныхъ фоновъ старыхъ мастеровъ. Его пейзажи отдѣлены отъ насъ прозрачною толщею времени. Мы видимъ ихъ сквозь магическое, но запыленное стекло. Кромѣ видѣнія немислимыхъ странъ, въ нихъ есть еще потемнѣвшее великолѣпіе драгоценной вещи. Художественная искренность и добросовѣстность заставили его подойти къ итальянскимъ мастерамъ ученикомъ, но не ученикомъ повторяющимъ, а ученикомъ претворяющимъ. Его картина „Подражаніе Мантеньѣ“, приобрѣтенная Третьяковской галлереей, и акварельный эскизъ къ ней, выставленный въ „Товариществе“, являются образцомъ и примѣромъ такого истиннаго ученичества. Этотъ уклонъ къ Итали представляется мнѣ въ творествѣ Богаевского очень важнымъ, но временнымъ: корни, связывающіе его съ киммерійскою областью, въ которой онъ выросъ, слишкомъ крѣпки, и онъ снова вернется къ своей пустынѣ, но уже съ иными возможностями.

И въ смыслѣ метода, и въ смыслѣ природныхъ возможностей Богаевскій

представляет противоположность Сарьяну. Богаевскому не даны были от природы тѣ чудесныя возможности живописныхъ воплощеній, которыми обладаетъ Сарьянъ, какъ бы безсознательно. Отъ природы въ него были вложена душа художника и великая любовь къ древней южной землѣ. Природнаго, легкаго дара красокъ и линій у него не было. Его первыя картины черны и тяжеловѣсны. Судьба его сходна въ этомъ отношеніи съ судьбой великихъ ораторовъ—Демосоеена и Питта, которые отъ природы были косноязычны и стали великими потому, что волею преодолѣли въ себѣ косноязычіе. Точно такое же косноязычіе преодолѣлъ въ себѣ Богаевскій по отношенію къ колориту и композиціи. И потому слова его звучатъ теперь такъ неотвратимо убѣдительно и къ его дальнѣйшему пути относишься съ такимъ глубокимъ довѣріемъ.

Ни одинъ шагъ не достался ему даромъ, зато ни отъ одной черты, имъ сдѣланной, теперь онъ не отступится.

III.

Послѣ двухъ художниковъ, законченныхъ въ своихъ *достиженіяхъ*, мнѣ хочется говорить о наиболѣе яркихъ *устремленіяхъ* этого года. „Бубновъ Валетъ“ былъ самой крайней и самой дерзкой изъ художественныхъ выставокъ этой зимы. Подобно почти всѣмъ первымъ выступленіямъ цѣльныхъ и сильныхъ молодыхъ группъ въ искусствѣ, выступленіе это сопровождалось веселостью, извѣстной долей озорства и глумленіемъ надъ вкусами средней публики. Но такъ какъ всѣ упреки и осужденія, которыя можно было высказать по поводу „Бубноваго Валета“ уже были высказаны художественной критикой, то я могу позволить себѣ, не касаясь недостатковъ, говорить только о томъ, что было тамъ цѣннаго.

Теченіе „Бубноваго Валета“ интересно своимъ отношеніемъ къ *вещности*, къ *предметности* видимаго міра. Импрессионисты поссорились съ осязаніемъ.

Съ эпохи импрессионистовъ всѣ предметы стали только трамплинами солнечнаго свѣта. Для нихъ перестало какъ бы существовать то вещество, изъ котораго построены осязаемый міръ, перестали существовать предѣлы и грани этого вещества. Они сознательно отказались отъ знанія вещей, и стали писать только воздухъ, обнимающій предметы и преломляющій въ себѣ отраженные лучи. По замѣчанію Сизерана, импрессионисты выѣзжали изъ Парижа съ утреннимъ поѣздомъ, писали весь день этюды и возвращались обратно съ вечернимъ поѣздомъ. Поэтому изъ всѣхъ часовъ дня они чаще всего изображали полдень, и въ пейзажахъ ихъ чувствовалось, что они никогда не проходили по той землѣ, которую писали, а смотрѣли на нее издали.

Реакцію, которая возникла противъ отвлеченно-научныхъ принциповъ теоріи свѣта, принятой импрессионистами, можно характеризовать слѣдующими словами Поля Клоделя: „Кто не будетъ смущенъ утвержденіемъ принятой теоріи, что цвѣтъ представляется слѣдствіемъ поглощенія всѣхъ красочныхъ лучей, за исключеніемъ того, въ ливрею котораго предметъ одѣтъ? Мнѣ хочется думать именно наоборотъ, что то, что составляетъ видимое качество каждой вещи, и есть ея отличительное и подлинное свойство и что цвѣтъ розы составляетъ ея качество настолько же, какъ ея запахъ. Цвѣтъ — это страсть вещества“.

Научная теорія можетъ утверждать свои логически обоснованныя истины, но внутреннее чувство художника протестуетъ противъ нихъ во имя внутренняго интуитивнаго познанія самой души вещи. Начало этого протеста противъ импрессионизма можно прослѣдить въ одномъ изъ писемъ Ванъ Гога, гдѣ онъ пишетъ: „Я нахожу, что все, чему я учился въ Парижѣ, ни къ чорту не годно, и опять возвращаюсь къ тому, что мнѣ казалось истиннымъ въ деревнѣ до

знакомства съ импрессионистами. Меня совсѣмъ не удивило бы, если бы импрессионисты нашли много недостатковъ въ моей работѣ, которая скорѣе проникнута вліяніемъ Делакруа, чѣмъ ихъ. вмѣсто точной передачи того, что я вижу передъ собою, я распоряжаюсь красками самовольно. Я хочу прежде всего достигнуть сильнаго выраженія... Поясню мою мысль на примѣрѣ: я рисую знакомаго художника, человѣка, которому сняты великіе сны и который работаетъ, подобно тому, какъ соловей поетъ, потому что его природа такова. Этотъ человѣкъ долженъ быть блондиномъ. Всю любовь, которую я къ нему чувствую, я бы желалъ вложить въ картину. Сперва я нарисую его такимъ, каковъ онъ на самомъ дѣлѣ, но это только начало. Этимъ картина еще не окончена. Тогда я начну писать произвольно. Я подчеркну бѣлокурый цвѣтъ волосъ, пушу въ ходъ оранжевую краску, хромовую и матовую лимонно-желтую, а за головой, вмѣсто банальной комнатной стѣны, я изображу безконечность. Сдѣлаю простой фонъ самаго яркаго голубого цвѣта, такъ сильно, какъ это только позволяетъ палитра. Благодаря этому простому сочетанію, бѣлокурая, освѣщенная голова на ярко-голубомъ фонѣ, будетъ производить таинственное впечатлѣніе, какъ звѣзда въ темномъ эфирѣ“.

Этотъ цѣнный психологическій документъ указываетъ начало той реакціи, которая возникла противъ первичнаго, чистаго импрессионизма. Тѣ опредѣленные темныя линіи, которыми Гогэнъ обводилъ свои фигуры, служили показателемъ того, что живопись вновь подходила къ осязательному познанію вещества. Съ одной стороны, Ванъ-Гоговское пониманіе цвѣта, какъ страсти вещества, съ другой стороны, Гогэновское исканіе истиннаго силуэта каждой вещи вернули живопись къ той полнотѣ выразительности, которую она утратила при первыхъ импрессионистахъ. Съ тѣхъ поръ реалистическое

теченіе живописи все больше и больше шло въ сторону характеристики предметовъ посредствомъ наиболѣе простой линіи силуэта и наиболѣе простаго и интенсивнаго цвѣта. Въ этихъ упрощеніяхъ пятенъ и въ доведеніи ихъ до послѣднихъ предѣловъ красочной выразительности — больше всѣхъ работалъ Матиссъ. Его вліяніе на „Бубновыхъ Валетовъ“ несомнѣнно, хотя оно переплетается у нихъ и съ большою любовью къ Сезанну и съ отдаленными воспоминаніями о Ванъ-Гогѣ. Нужно принять въ соображеніе, что въ то время, какъ во Франціи каждая ступень живописи характеризовалась отдѣльнымъ именемъ и цѣлою эпохой, къ намъ эти имена приходили вовсе не въ хронологически-последовательномъ порядкѣ ихъ эволюціи, но случайно, соотвѣтственно новымъ пріобрѣтеніямъ С. И. Щукина и И. А. Морозова. И хотя французскій импрессионизмъ и всѣ теченія, пошедшія отъ него, представлены теперь въ Москвѣ, быть можетъ, даже полнѣе, чѣмъ въ Парижѣ, но молодые русскіе художники были, къ сожалѣнію, лишены знанія той логической последовательности, въ которой развивалась живопись послѣдней четверти вѣка, и принимали сразу лишь послѣдніе выводы французскаго искусства, безъ долгаго и поучительнаго пути къ нимъ.

Въ настоящее время послѣднее слово живописнаго реализма въ Россіи представляетъ стремленіе къ самой крайней *вещности*. Предметъ изображенный долженъ быть только тѣмъ предметомъ, который онъ есть, и всѣми своими свойствами утверждать свое собственное существованіе. Живопись должна стать своего рода идеографическимъ письмомъ, знающимъ только одни собственные имена. Самой характерной и самой наивной картиной „Валета“ былъ въ этомъ смыслѣ „Хлѣбъ“ Ларионова. У художника не было никакого замысла иного, кромѣ утвержденія, что хлѣбъ—есть хлѣбъ, что онъ круто замѣшанъ, хорошо пропеченъ и поджаристъ. Эта

тенденція утвержденія вещи самой въ себѣ привела „Валетовъ“ къ тому стилю, который существовалъ въ Россіи давно, со своими опредѣленными традиціями и законами: къ стилю лавочныхъ вывѣсокъ. Что должна дѣлать вывѣска, какъ не провозглашать собственныя имена предметовъ, находящихся внутри лавки? Мелочная лавка провозглашаетъ сахарную голову въ синей рубашкѣ и пирамиды свѣчъ; мясная — провозглашаетъ золотого быка на охровомъ обрывѣ и двухъ коровъ внизу; химическая чистка платья выражается связкой змѣящихся и развивающихся лентъ, пивная — кружкой пива съ пѣной черезъ край и т. д. Къ такимъ же простымъ утвержденіямъ видимаго міра пришли и „Валеты“. Прославившійся „Автопортретъ и портретъ Петра Канчаловскаго“ И. Машковъ былъ такою лавочной вывѣской: тамъ было поименовано все, что можно найти въ „Бубновомъ Валетѣ“: Машковъ и Канчаловскій, атлетизмъ, испанскія пѣсни, скрипки, бутылки ликера, цвѣты, піанино, гири, Сезаннъ, Ванъ-Гогъ и Библия.

Въ сущности одинъ Ларионовъ остался въ предѣлахъ этого лапидарнаго стиля. Остальные очень усложнили его: Гончарова работаетъ въ болѣе сложныхъ формахъ композиціи лубочныхъ картинокъ, Машковъ часто нарушаетъ вывѣсочную упрощенность своими колоритными замыслами, Канчаловскій культивируетъ стиль популярной афиши, Лентуловъ овощную вывѣску трактуетъ, какъ фреску, а религіозныя композиціи, какъ овощную вывѣску. Но все же всѣ они болѣе или менѣе связаны общимъ стилемъ. Если бы они не ограничились одной артистической манифестаціей своихъ живописныхъ устремленій, а примѣнили бы ее къ жизненнымъ потребностямъ города, т.-е. дѣйствительно запылись бы писаніемъ вывѣсокъ для магазиновъ и лавокъ, то они могли бы сыграть дѣйствительно большую историческую роль въ дѣлѣ преображенія лика современной улицы, — еще боль-

шую чѣмъ сыграли Шере и другіе художники плакатовъ. Вывѣска гораздо больше опредѣляетъ фізіономію улицы, чѣмъ афиша, уже потому, что она всегда виситъ на своемъ мѣстѣ. Въ Парижѣ художниками дѣлались лишь слабыя попытки заняться писаніемъ вывѣсокъ. Помню вывѣску, написанную Виллетомъ для кафе противъ Сень-Жерменъ-де-Пре. Истинный стиль вывѣски не былъ разрѣшенъ имъ. У „Валетовъ“ больше данныхъ для того, чтобы осуществить это непривычное, но художественно-необходимое дѣло; они могли бы въ нѣсколько лѣтъ измѣнить красочное лицо улицы. Теперь ихъ картины, выставленныя въ залахъ выставокъ, производятъ на глазъ колючее и рѣжущее впечатлѣніе: слѣдствіе неподобающаго имъ мѣста. А когда Канчаловскій недавно декорировалъ залу купеческаго клуба для бала „Ночь въ Испаніи“, это оказалось великолѣпно. Самыми примитивными средствами, не измѣняя грубой и широкой манерѣ письма, онъ, когда ему дали записать цѣлую залу со всѣхъ сторонъ, создалъ декорацію Испаніи, утонченную въ своей точности и выразительности. Этотъ опытъ указываетъ на то, что „Валетамъ“ надо нести на улицу свое искусство, потому что имъ тѣсно въ комнатахъ и тѣсно рядомъ другъ съ другомъ на картинныхъ выставкахъ. Глазъ требуетъ разбѣга для ихъ художественнаго воспріятія.

Максимиліанъ Волошинъ.

(Окончаніе слѣдуетъ.)

4. Книга о современномъ театрѣ.

„L'Art théâtral moderne“, par Jacques Rouché. Paris. Ed. Cornely et C^{ie}. IV+80 pp. P. 1910. Pr. 5 fr.

Послѣднее десятилѣтіе отмѣчено цѣлымъ рядомъ разнообразнѣйшихъ опытовъ въ области театра. Экспериментаторы самыхъ различныхъ направленій и вкусовъ какъ бы заключили въ реперторы всѣ элементы сценическаго ху-