

КАРТИННЫЕ ВЫСТАВКИ. «САЛОН»

Судьба картинных выставок и литературных альманахов сродна.

В литературных альманахах изменяются лишь заглавия сборников, имена издательств, бумага, шрифт и типографские украшения книги, но имена авторов остаются одни и те же, чередуясь лишь в тех или иных сочетаниях. Леонид Андреев и Куприн, с одной стороны, Александр Блок и Сологуб — с другой, составляют неизбежное содержание альманахов, имеющих стремление удовлетворять интересам публики к современному искусству.

Так же и картинные выставки ограничены известным кругом имен, совокупность которых являет то ценное, что есть в русском искусстве.

Но то, что составляет недостаток альманаха, может являться достоинством картинной выставки. Книга требует цельности и однородности содержания, картинная же выставка, если только она не является выставкой отдельного лица, нуждается в полноте и контрастах.

Так одно и то же движение, проявляющееся в одних и тех же формах, создает в литературе досадное и тягостное смещение, а в области живописи лишь уясняет и определяет взаимоотношения различных устремлений.

Происходит это, конечно, оттого, что любую книгу можно сопоставить с другой на своем собственном письменном столе, между тем как если дело касается картин, то приходится ждать целые годы случая, чтобы два художника были сопоставлены в двух соседних залах и этим была бы дана возможность непосредственного сравнения.

«Салон» Сергея Маковского в этом отношении является предприятием глубоко интересным.

Не претендуя на ретроспективность и исторические итоги, он соединяет в нескольких залах текущие лики тех разноценных и разноустремленных течений, совокупность которых составляет современную русскую живопись.

В смысле исчерпываемости устройтелю «Салона» удалось достигнуть значительной полноты. Если глаз инстинктивно ищет Малявина, обоих Коровиных, а среди молодых замечает отсутствие Анисфельда, Уткина,¹ Наумова и Яковлева, то соотношения и противовесия групп даны верно и беспристрастно. Отсутствие Репина не должно смущать умы. Репин — исторический памятник русского искусства, и его участие в «Салоне» было бы таким же анахронизмом, как участие Льва Толстого, например, в альманахах «Шиповника».²

В «Салоне» самой старой, наиболее сложившейся и наиболее исторически определившейся группой является группа «Мира Искусства».

И не является ли она (это так резко бросается в глаза на этой выставке) истинной «Академией» современного русского искусства? Не той исторической, косной и душащей искусство академией, имя которой по справедливости ненавистно каждому художнику; нет, но той идеальной академией, которая должна быть истинной блюстительницей законов, хранительницей традиций хорошего вкуса, так сказать, верхней палатой, носительницей государственной мудрости, своим авторитетным влиянием утишающей буйные мятежи молодого искусства. В реальности таких академий не существует. Традиции, которые идеально должны были быть преемственностью исканий, становятся принудительной наследственностью раз навсегда найденного.

И нет сомнения, что, если бы могло случиться, чтобы круг «Мира Искусства» стал действительно официальной академией русского искусства, то он бы неизбежно принял все историческое, мертвящее наследие академии и потерял бы свое собственное значение. Но в том виде, как он существует теперь в виде группы талантливых и широко культурных художников, не связанных между собой никакими офици-

альными узами, он осуществляет истинный идеал академии.

В них действительно хранится историческое преемство исканий, не только нашей и ближайших к нам эпох, но и искания всех предыдущих великих расцветов искусства.

Когда рассматриваешь картины Александра Бенуа, так у места, так у себя, висящие в уютных меншиковских комнатах вместе с вещами Добужинского, Сомова и Остроумовой, то, несмотря на то, что ни «Похищение Прозерпины», ни «Аполлон и Дафна», ни эти виды Версаля не представляют ни самых значительных, ни самых характерных произведений этого художника, являясь лишь случайными плодами одного из многих лет работы, тем не менее ясно в каждом штрихе, в каждой фигуре чувствуешь, как много исторической культуры и строгого вкуса внес Александр Бенуа в современную живопись. И внес их именно своей живописью, больше живописью, чем художественной критикой.

В критике А. Бенуа всегда умел, несмотря на свою громадную эрудицию, оставаться капризным и страстным лириком и бойцом. Его боевые и защитительные статьи складывались согласно формам сопротивления, которые он встречал на своем пути, и это давало им ценность сосредоточенной силы удара.

И в то время как его культурная роль, как критика, будет согласована с отдельными историческими моментами, относительна, все то, что он внес в живопись, живописью останется безусловно. Но и как живописец он всегда оставался критиком, а не творцом. Необдуманно хочется сказать, что картины его являются оценками исторической эпохи сквозь призму искусства того времени. Но это неверно. Картины Бенуа — это оценка искусства тех эпох, сквозь призму исторических событий и мемуаров. Являясь представителем субъективной критики в своих статьях, в живописи своей Бенуа является строгим и систематическим историком искусства Тэнновской или Брюнетьеровской школы.³ Только слова заменены человеческими фигурами, стильными украшениями и красками, что дает его историческим выводам и доктринам лишь бо́льшую, по сравнению со словом, точность и

наглядность. Отсюда та известная строгость и сухость многих его произведений. У иного художника сухость эта была бы признаком художественной слабости и упадка, между тем как у Бенуа она является лишь неизбежным следствием четкой силы его исторических оценок искусства минувших эпох. Такая сухость — не недостаток, а великое достоинство искусства.

И она встречается отчасти у всех художников «Мира Искусства», близких к типу Бенуа: и у Добужинского, и у Лансере, и у Остроумовой, в ее изящных и таких сдержанных видах Петербурга, и у Билибина в его рисунках костюмов к постановке «Бориса Годунова» в Париже.⁴

Как поучительно сравнить эту строгую и точную документальность Билибина с намеренной наивностью и лирическим импрессионизмом Стеллецкого, который для постановки «Царя Феодора»⁵ дал ряд костюмов той же эпохи. У Стеллецкого нельзя отрицать известного вкуса в изображении тканей, но его костюмы не выдерживают сравнения с четкими документами Билибина именно отсутствием надлежащей сухости.

В этом нельзя упрекнуть кн. А. Шервашидзе, давшего тоже целую галерею костюмов для постановки «Тристана и Изольды».⁶

Это ценный исторический труд, выполненный при серьезном изучении древних миниатюр и иллюминаций. Ценность его увеличивается еще тем, что кроме костюмов он дает еще ряд характерных поз и жестов, которые могут быть неопенимы при постановке хоров и московских сцен.

Сдержанность является отличительной чертой всех художников-петербуржцев. Они сознательно гасят все краски и всю свою художественную волю сосредоточивают на непогрешимой четкости линии, образец чего мы видим полнее всего у Добужинского.⁷ Безусловно — это сам Петербург действует так своими глухими однообразными тонами и сдержанной стройностью линий. Даже грустная и нежная душа Яремича, которая таким порывом в прошлом году прорвалась в его «Версалях»,⁸ прикоснулась теперь близко к Петербургу, на-

шла в линиях и тонах петербургских улиц замкнутость, обоняющую ее стыдливость.

Когда от петербуржцев переходишь к москвичам, например к Серову, столь близкому кругу «Мира Искусства», сразу чувствуется совершенно иная историческая культура, более мягкая, более широкая, более ленивая, склонная к непосредственному и чувственному восприятию красок и пятен более, чем к геометрической ясности линии и мысли.

Стоит только сравнить «Выезд имп. Екатерины II» Серова с «Зимним парадом при Павле I» Бенуа, чтобы понять всю громадную разницу двух русских культур.

Если же от мощного и нежного Серова перейти к младшему поколению москвичей, пришедшему как реакция против «Мира Искусства», то разность поражает еще больше.

Сравнительно с петербургскими московские художники производят впечатление южан. Не тех южан крайнего юга, где человек становится снова строгим и молчаливым пред лицом солнца и пустыни, но тех полуюжан средней полосы, которых природа располагает к распушенности и болтливости. Московские художники, выращенные и созданные «Скорпионом» и «Золотым Руном»,⁹ производят рядом со старшими петербуржцами впечатление провансальцев рядом с парижанами.

Одна и та же внешняя талантливость и блеск, то же многословие, та же приблизительность структуры отличает и Денисова, и Судейкина, и Сапунова, и Фсофилактова, и даже до известной степени ее можно найти и в самом Серове и даже во Врубеле.

Та трудная неверность линии, которую сперва уважаешь, а потом начинаешь любить в Одилоне Родоне и Сезанне, возведена молодыми москвичами в основной принцип искусства. Диктатура сердца и гениальная неряшливость стали их канонами. Их произведения всегда напоминают того запорожца, которого Тарас Бульба, въезжая в Сечу, видит спящим поперек дороги в великолепных шелковых шароварах, в знак особого шегольства перепачканных дегтем.¹⁰ У всей московской школы есть это шегольство неряшливостью, за

которым скрывается всегда увлечение позой какого-нибудь модного мастера.

В Феофилактове чувствуется Бердслей в грязных воротничках и в порыжевшем смокинге, в Судейкине неряшливый Сомов, в Павле Кузнецове запачканный Морис Дени. И вместе с тем во всех них есть самобытность, которая не может достойно проявить себя лишь благодаря отсутствию строгой школы. В красках Денисова и Сапунова есть волнующая полнота. Но только в глубине их картин не чувствуется сдержанного и скрытого напряжения, которое заставляет уважать художника. Особенно это бросается в глаза во всех графических работах, в которых логика линий неизбежно должна преобладать над чувственностью пятен. В работах молодых москвичей совершенно нет ни систематического плана, ни строгого замысла. Искусство их основано на восторге, а не на вдохновении, употребляя терминологию Пушкина.¹¹

Лишь у одного Крымова, быть может, чувствуется серьезная и методическая работа, недостающая другим москвичам.

Но историческое оправдание московской школы будет, разумеется, в том, что, появившись в русском искусстве как реакция против «Мира Искусства», она неизбежно должна была его принципам противопоставить принципы диаметрально обратные и этой исторической необходимостью приведена была к произволу и капризу и из-под влияния мастеров стильных, строгих и требовательных попала под влияние художников манерных, блестящих и модных.

Среди последнего поколения петербургских художников, дебютировавших в прошлом году на выставке «Венок»,¹² замечалась та же красочная, почти анархическая реакция, которая была очень интересна. Но теперь в лице Шитова, одного из немногих участников «Венка», выставяющих в «Салоне», эта красочность дошла до грани немецких афиш и обложек для полухудожественных изданий.

Группа «Мира Искусства» сама никогда не грешила отсутствием красок. Стоит только вспомнить всю роскошь пурпуровой гаммы в балете Бенуа «Павильон Армиды»¹³

или всего Сомова. Но художники этой группы пользовались преимущественно согласованиями тонов, тогда как протестующие против них ищут противопоставления красок. Это стремление к наибольшей яркости и полноте неизбежно в Петербурге как мечта о солнце среди фотографической бесцветности тусклых и кратких зимних дней.

Бакст в своей школе учит этим же противопоставлениям тонов и стремлению к наивысшей яркости, сам оставаясь верен принципу гармонических согласований.

Его большая картина «Тергог Antiquus»,¹⁴ несколько месяцев назад бывшая в Париже в «Осеннем Салоне», представляет двойной — и художественный, и литературный — интерес. Она очень красива и по своим тонам и по замыслу чисто живописной композиции, и в то же время интересна своей исторической темой.

Нет сомнения, что Бакст, погружаясь все глубже в архаическое искусство древнейшей Греции и изучая памятники до-пелазгической культуры, открытой Эвальдом на Крите,¹⁵ неизбежно должен был остановиться мечтой на той мировой катастрофе, которая отделила навсегда европейский цикл человеческой истории от той древнейшей культуры, которой мы даем имя культуры Атлантической. В оборванном на полуслове «Тимее» Платона сохранилось указание о гибели последнего клочка Атлантиды — острова Посейдонис, совершившейся за десять тысяч лет до нашей эры.¹⁶

Но если не осталось прямых исторических указаний и летописей об этой катастрофе, то сохранились указания эзотерические и письма тайные.

Нет ни одного образованного европейца, который бы не знал наизусть и не повторял про себя краткого рассказа о гибели Посейдониса, не зная и не понимая в то же время смысла звуков, им произносимых.

Еще в 60-х годах прошлого столетия Плонжеон, посвятивший свою жизнь изучению языка и исторических памятников мексиканских майев, доказал, что имена букв греческого алфавита в их последовательном порядке представляют собою не что иное, как повествование о гибели Атлантиды,

сделанное на языке майев, сохранившемся до наших дней.¹⁷ Другими словами, буквам греческого алфавита были даны имена согласно тому методу, по которому семь звуков гаммы, на исторической памяти европейца, получили как имена первые семь слогов одного католического гимна.¹⁸

Здесь же в виде алфавита был запечатлен целый краткий рассказ о мировой катастрофе, и память о ней была кинута в грядущие тысячелетия, более охраненная этими знакомыми нам с детства звуками: альфа, бэта, гамма, дельта..., чем каменными скрижалями и папирусными свитками.

«Terrog Antiquus» изображает гибель этого древнего материка, в течение нескольких часов поглощенного водами Океана вместе с десятками миллионов людей. И над погибающей землей с голубым голубем в руках встает фигура архаической эллинской богини — новой человеческой расы, поднявшейся на пучинах водной могилы.

В картине Бакста дана эта громадность мировой катастрофы. Эта часть земли, охваченная океаном, огнем и судорогой, уже перестает быть пейзажем, доступным живописи, а становится взволновавшей корой планеты, чешуей звезды. В этом отношении Бакстом разрешена одна из труднейших задач пейзажа.

Но те средства, которыми он говорит, манера его живописи, свободной, изысканной, элегантно и бесконечно ловкой, совершенно не соответствуют архаичности его замысла. Эта картина может очень заинтересовать и навести на интересные мысли, но она не внушает доверия.¹⁹ Конечно, если бы Бакст не был так виртуозен и писал бы такими тяжелыми глыбами и первобытными каменными породами, как Рерих, то картина его импонировала бы значительно больше. Но о Рерихе, о Богаевском и о других участниках «Салона», составляющих зерно его, до следующего фельетона.²⁰