

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИТОГИ ЗИМЫ 1910–1911 гг. (МОСКВА)

### I

Зима 1910–1911 года отличалась особенною многочисленностью картинных выставок. Но в дроблении этом было однообразие, благодаря участию одних и тех же лиц во всех группах.<sup>1</sup> По своему духу ядро каждой из выставок было обособлено и представляло определенный характер, но всегда сопровождалось случайной бахромой произведений, чуждых основному направлению выставки. Бахрома же эта часто отличалась яркостью и пестротой цветов, как бахрома испанской шали, которая своей эффектностью иногда убивает самый узор ткани.

Так, бахромою «Союза» были Сарьян, Коненков, Уткин; бахромою «Бубнового Валета» — Кандинский, Явленский, Ле-Фоконье, Глез; бахромою «Мира Искусства» — Кончаловский, Машков, Лентулов, Гончарова; бахромою «Товарищества» — Павел Кузнецов, Манганари и т. д.

Распад «Союза», возрождение «Мира Искусства», прекращение «Золотого Руна» и «Голубой Розы»,<sup>2</sup> возникновение «Бубнового Валета» — все эти перемены флагов и боевых значков перепутали имена участников и состав выставок. Целью всех художественных демонстраций этой зимы было показать публике не группу участников известного художественного течения и определить линии его берегов, но и привлечь к себе наибольшее количество интересных гастро-искусств, стать выставкой, во всех отношениях яркой и разнообразной. Эта путаница в размежеваниях сделала то, что некоторые из художников, например, Сарьян и Уткин, оказались участниками буквально всех московских выставок, и притом зовсе не к своей выгоде: Уткин как бы исчез, растворился в этом дроблении, настолько, что стало невозможным уловить это лицо этого года,<sup>3</sup> а Сарьян, хотя утвердил себя именно в этом году истинным художником, однако не настолько

безусловно, как это было бы, если бы он выставил всё целиком в одном месте.

Останавливаясь на отдельных случаях художественных группировок этого года, можно только порадоваться разделению «Союза» и «Мира Искусства». Слияние петербуржцев и москвичей в залах одной и той же выставки было всегда несомненно и мучительно.<sup>4</sup> От такого сопоставления никто не выигрывал: москвичи подчеркивали сдержанность, сухость, определенность петербуржцев, а петербуржцы еще более оттеняли мягкотелость, бессистемность, рыхлость москвичей. Теперь, когда это разделение Петербурга и Москвы произошло, эти различные культуры определились и выяснились, конечно, ярче: «Мир Искусства» — как результат метода в искусстве, «Союз» — как результат работы «нутром».

Дорога петербуржцев, снова поднявших старое и исполненное уже исторического смысла знамя «Мира Искусства», совершенно ясна: они должны стать академией нового искусства. Разумеется, академией не в дурном (временном) смысле, а в ее истинном значении хранительницы художественной культуры и установительницы творческих методов. Кого мы ни возьмем из петербуржцев, составляющих ядро «Мира Искусства» — Бенуа ли, Рериха, Сомова, Добужинского — и вплоть до самых молодых и начинающих — Лукомского или Нарбута, — везде и у всех есть и культурность, и метод. А если мы поставим рядом Серова, то сразу отличим москвича, так как у него нередко в одном и том же портрете рядом с необычайным осуществлением можно встретить детскую ошибку, неожиданный срыв. Это признаки иного культурного течения, которое роднит его и с Суриковым и с Малявиным. Место Серова скорее в «Союзе», чем в «Мире Искусства».<sup>5</sup> Принципы отбора лучшего и лучших, к которому склонен «Мир Искусства»,<sup>6</sup> не кажется мне верным. Эклектизм вкуса и широкая терпимость его главных вдохновителей подсказывает им желание привлечь к себе все наиболее талантливое и яркое, но над ним должно преобладать стремление к более четкому определению своего исторического русла. Если б «Мир Искусства» был русской академией фактически, то его метод был бы правилен; теперь же, когда он только куль-

турно-охранительная группа нового искусства, сму важно собственнос утвержднис, важно не повторять той ошибки, которой был его союз с москвичами. Чтобы пояснить свою мысль, я скажу, что, например, Богаевского или Сарьяна, как выражитслей опредлнного метода, я бы принял как основных участников «Мира Искусства», но, например, Машкова и Кончаловского, которых ценю как художников, не принял бы;<sup>7</sup> и сомневаюсь даже, место ли там Судейкину, Сапунову и Милиоти.<sup>8</sup> Все это для «Мира Искусства» те яркие пасмы бахромы, о которых я говорил вначале.

Если желанис привлечь к себе наиболее совершенные проявления различных течений мешает необходимому самоограничению «Мира Искусства», то с «Союзом» дело обстоит иначе. Группа «Союза» образовалась не идеино, а из исторического накопления авторитетов. В то время как «Мир Искусства» ведет все время свой путь по строгой восходящей линии, главные участники «Союза» идут с неожиданными подъемами и провалами,<sup>9</sup> а второстепенныи являются глубокий упадок.

«Семейный портрет» Малявина с его трагическим и смешным срывом<sup>10</sup> символичен для «Союза»; это образец того момента, когда «нутро» изменяет, а на место метода представляются художественные теории. Не случайно Малявин, обещавший этот портрет «Миру Искусства», перерсшил в последний момент и выставил его в «Союзе». Бахрома «Союза» еще менес обоснована, чем бахрома «Мира Искусства». Кончаловский и Машков только не вяжутся с остальными экспонентами «Мира Искусства», а Сарьян в «Союзе» убивал собою всех остальных участников, а главным образом основнос ядро – самих главарей «Союза».

Тех резких и художественно недопустимых противоречий, которыми в этом году отличался состав «Союза» и «Мира Искусства», не было в «Московском Товариществе» и в «Бубновом Валете». «Московское Товарищество» является в настоящес время выставкой, наиболее полно отражающей общую художественную жизнь Москвы.<sup>11</sup> Очень широкая доступность, возведенная им в основной принцип, гарантирует сму постоянный приток молодых сил. Оно могло в этот сезон

устроить две интересных выставки: «Акварельную» — осеню и обычную весеннюю. Но «Товариществу» очень вредит хищническая политика «Союза», в настоящем году перенятая и «Миром Искусства»: приглашенис к себе наиболее талантливых участников «Товарищества». Это постоянно обесценивало «Товарищество» и сделало его как бы переходной ступенью перед честью быть принятим в «Союз». И мало кто не уступал этому соблазну, который усиливается тем, что до сих пор в Третьяковскую галерею приобретались произведения исключительно в «Союзе», а «Товарищество» неизменно обходилось.

«Бубновый Валст» был наиболее цельной из художественных группировок этого года, так как представлял из себя определенную босовую школу. Он осложнил себе только залой, отведенной мюнхенцам и французам,<sup>12</sup> так что в конце концов и он не обошелся без бахромы иного цвета, чем ткань.

Несмотря на такие обилие художественных выставок, чувствовалось все же отсутствие выставки, соответствовавшей «Золотому Руну» или «Голубой Розе». Между «Союзом» и «Товариществом», с одной стороны, и «Бубновым Валстом» — с другой, был хронологический прорыв: не получило себе отдельного выражения то поколение московских художников, которое характеризуется именами Судейкина, Сапунова, Уткина, Пав. Кузнецова, Милиоти и др. Все они разбрелись по отдельным выставкам, и потому уловить общее изменение их лика стало трудно.

«Московский Салон», который мог бы восполнить этот ущерб, именно этого-то и не сделал. Он задался целью, которой задавались и все другие картинные выставки этого года: соединить в своих залах представителей всех партий от «Предвижников» до «Валстов», а так как туда все дали самые плохие и нехарактерные свои вещи, то получился еще один базар картин, не очень интересный и никому не нужный. Существование этого «Салона» ничем не может быть оправдано,<sup>13</sup> равно как и существование выставки «Независимых».<sup>14</sup>

Из всего выше сказанного ясно, какое смутное и хаотическое время переживает художественная жизнь Москвы:

художники так перетасовались в различных политических комбинациях, что единственный возможный возврат к нормальным историческим группировкам представляется лишь при осуществлении того плана, который пропагандирует в настоящем время К. В. Кандауров: устройство всех картинных выставок одновременно в одном и том же большом помещении, распределив непримиримые художественные группы отдельно по этажам и залам; тогда «Мир Искусства», «Союз», «Товарищество», «Золотое Руно», «Бубновый Валст» сгруппируются нормально, не нуждаясь ни в перебежчиках, ни в гастролях, под своими старыми флагами, и соединение их под единой крышей образует единственный возможный для Москвы «Салон».

При этом, как утверждают, вопрос о помещении, такой трудный для каждой отдельной выставки, разрешается гораздо легче, не говоря уже о той экономии средств, которая окажется при осуществлении такой комбинации. И только тогда можно будет определенно говорить о группах и школах современного искусства. Тогда «Мир Искусства» будет знаменовать действительно метод и культурную традицию; «Союз» — тенденцию «нутра» и собрание признанных публикой московских авторитетов; «Руно» или «Роза» — школу московских идеалистов с декоративными тенденциями; «Валст» — крайний течения нового реализма; «Товарищество» — широкий и чуткий восприемник всех молодых и новых течений московской художественной жизни, рядом с тем синтетическим течением живописи, которое, с одной стороны, находит себе выражение в Богаевском, с другой — в Сарьянс.

То же самое нужно сказать о скульпторах. Сейчас выставляют, в сущности, только три скульптора: Голубкина, Коненков и Матвеев. К ним можно еще присоединить молодого, но обещающего Ленского.<sup>15</sup> И сами эти скульпторы разошлись без всякой видимой причины по отдельным выставкам, и произведения свои они еще дробят, выставляя сразу в нескольких местах. Им было бы необходимо сосредоточиться на какой-нибудь одной выставке и иметь свою собственную отдельную от живописи залу, как это обычно и делается на больших выставках.

## II

Современное русское искусство за последние десятилетие растянулось столькими рукавами, и былые тенденции отдельных групп стали настолько крайними и обостренными, друг друга взаимно исключающими, что обнять их все единым пониманием и принять единым вкусом крайне трудно. От критика требуется теперь много терпимости и эклектизма. Немыслимо любовь к Сомову совместить с любовью, например, к Гончаровой или Лентулову. «Новое» искусство, оставаясь хронологически еще действительно *новым*, уже породило внутри себя все направления от крайних правых до крайних левых: от академии в дурном смысле («Союз») и академии в хорошем смысле («Мир Искусства») до крайних революционных групп, идеалистически-декоративной — «Голубой Розы» и реалистической — «Бубнового Валста». Поэтому единственный критерий для того, кто хочет говорить о «новом» искусстве во всей его широте, не совершая грубых и несправедливых ошибок в оценке, — это судить только о высоте достижений, принимая без протеста справедливость и нужность самых крайних устремлений.

Самым неожиданным и радостным явлением этого года был, на мой взгляд, Сарьян.<sup>16</sup> К сожалению, он выставил сразу на всех выставках: и в «Мире Искусства», и в «Союзе», и в «Товариществе», и в «Салоне». Это сделало то, что той цельности и убедительности, которую могли бы иметь его произведения, собранные в одной зале, они не имели. Но зато получалась возможность сравнить его с самыми различными художниками и убедиться наглядно в его силе и оригинальности. Лучшее в Сарьяне — то, что его индивидуальность сразу нашла для себя точно соответствующие формы выражения, вполне самостоятельные, очень культурные и очень уверенные. Это — художник, нашедший свой стиль, и это резко отличает его от П. Кузнецова, Милиоти, Судейкина, которые изобрели себе характерный почерк, отличающий их от других, но не смогли подняться до высоты стиля. Стиль вытекает только из всего творческого существа художника и выражает его целиком. Появление Сарьяна в то же время

отмечает грань нового отношения к Востоку. Такого Востока, такого Константинополя еще не знала русская живопись. Да и среди французских ориенталистов, где первенствующее место занимает искренний, но сантиментальный и старомодный Динэ, не найдется ни одного, который мог бы сравниться с Сарьяном. Силы Сарьяна не в его темах и не в полноте рассказа о жизни Востока. Но Восток встает и говорит у него во всем: и в манере класть краску, и в подборе тонов, и в характере мазков. Чувствуется, что это видит не глаз постороннего зрителя-европейца, а глаз *своего*. Оттого этот глаз и останавливается не на тех общих местах, на которых остановился бы глаз другого художника, а на небольших характерных подробностях. И подбор этих подробностей рождает действительную галлюцинацию Востока. Будучи сам человеком Востока, Сарьян говорит на своем восточном живописном языке. В его живописи странно пребывают и турецкие лубочные картинки из Мекки, и элементы татарского орнамента, и любимые Востоком тона тканей, ковров, изразцов, эмалей, персидских миниатюр. У европейца эти элементы так и остались бы элементами, а у Сарьяна они ограничены, внутренне и живо слиты и нет возможности их отделить и анализировать. Чувствуется, что он бегло и внятно говорит, но никак не по-русски, а на каком-то определенном восточном языке, который он сам создал. Но этот язык все же понятен нам, потому что он построен на культурных основах, выработанных последними десятилетиями европейской живописи. Подход Сарьяна к Востоку чисто импрессионистический, но у Сарьяна есть чувство рисунка, доведенного до высшей простоты, и такое же чувство упрощения тона. Он может одним синим пятном без всяких деталей облить силуэт кувшина, и верность его глаза такова, что кувшин этот кажется материальным и выпуклым. Мне кажется, что сейчас никто из художников не обладает в такой степени, как Сарьян, способностью вызывать галлюцинации. Иногда при первом взгляде на его картины глаз, не привычный к такой простоте манеры, бывает ошеломлен и сбит с пути. Он не может сразу дать себе отчет, чему соответствуют эти коричневые, черные или густо-синие пятна. Но только что отведешь

глаза от испонятной в первый момент картины, как тотчас же где-то, внутри глаза, встает галлюцинация восточной улицы, ослепляющего солнца, коричневых лиц, темно-синих, как сливы, буйволов...

Только два художника в настоящем времени понимают и творят юг – Сарьян и Богасвский, но оба они стоят на двух полюсах современных художественных устремлений. Сарьян – аналитик, Богасвский – синтетик. Сарьян подходит к реальным подробностям жизни; Богасвский вызывает видения несуществующих священных южных стран. Сарьян ищет изображений конкретного; Богасвский – воплощений идеального внутреннего мира своей души. И вместе с тем оба так далко ушли каждый по своей дороге, что концы их путей где-то переплетаются: конкретности Сарьяна становятся галлюцинациями, а прекрасные сны Богасвского имеют убедительность конкретных реальностей.<sup>17</sup>

Напомним путь Богасвского за последние годы. Он впервые сознал себя художником, когда начал писать бесозаданные, каменистые пустыни, окружающие Феодосию. Затем его душа, заблудившаяся в этих пустынях, начала галлюцинировать точно так же, как галлюцинирует путник, томимый жаждой, о ключах воды и о больших деревьях. Этими призрачными водами и призрачными деревьями Богасвский и насыпал свою выжженнную и скорбную Киммерию. В его картинах прошлых лет – в его «Алтарях», в его «Южной стране», в его «Древней земле» – вставали именно эти фата-моргана пустыни. В этом году он дал ряд картин и акварелей, представляющих итоги его путешествия по Италии. То, что было лишь миражами, теперь стало реализоваться. Но напрасно бы мы искали в его картинах живого пейзажа Италии. Это та Италия, которую он увидел в глубине пейзажных фонов старых мастеров. Его пейзажи отделены от нас прозрачною толщею времени. Мы видим их сквозь магическое, но запыленное стекло. Кроме видения немыслимых стран, в них есть еще потемневшее великолепие драгоценной вещи. Художественная искренность и добросовестность заставили его подойти к итальянским мастерам учеником, но не учеником повторяющим, а учеником претворяющим. Его

картина «Подражание Мантене», приобретенная Третьяковской галереей, и акварельный эскиз к ней, выставленный в «Товариществе», является образцом и примером такого истинного ученичества. Этот уклон к Италии представляется мне в творчестве Богаевского очень важным, но временным: корни, связывающие его с киммерийской областью, в которой он вырос, слишком крепки, и он снова вернется к своей пустыне, но уже с иными возможностями.

И в смысле метода, и в смысле природных возможностей Богаевский представляет противоположность Сарьяну. Богаевскому не даны были от природы те чудесные возможности живописных воплощений, которыми обладает Сарьян как бы бессознательно. От природы в него были вложены душа художника и великая любовь к древней южной земле. Природного, легкого дара красок и линий у него не было. Его первые картины черны и тяжеловесны. Судьба его сходна в этом отношении с судьбой великих ораторов – Демосфена и Питта, которые от природы были косноязычны и стали великими потому, что волею преодолели в себе косноязычие. Точно такое же косноязычие преодолел в себе Богаевский по отношению к колориту и композиции. И потому слова его звучат теперь так неотвратимо убедительно, и к его дальнейшему пути относишься с таким глубоким доверием.

Ни один шаг не доставался ему даром, зато ни от одной черты, им сделанной, теперь он не отступится.

### III

После двух художников, законченных в своих *достижениях*, мне хочется говорить о наиболее ярких *устремлениях* этого года. «Бубновый Валет» был самой крайней и самой дерзкой из художественных выставок этой зимы.<sup>18</sup> Подобно почти всем первым выступлениям цельных и сильных молодых групп в искусстве, выступление это сопровождалось веселостью, известной долей озорства и глумлением над вкусами средней публики. Но так как все упреки и осуждения, которые можно было высказать по поводу «Бубнового Валета», уже были высказаны художественной критикой, то я

могу позволить себе, не касаясь недостатков, говорить только о том, что было там ценного.

Теченис «Бубнового Валста» интересно своим отношением к *вещности*, к *предметности* видимого мира. Импрессионисты поссорились с осознанием. С эпохи импрессионистов все предметы стали только трамплинами солнечного света. Для них перестало как бы существовать то *вещество*, из которого построен осозаемый мир, перестали существовать пределы и грани этого *вещества*. Они сознательно отказались от знания вещей и стали писать только воздух, обнимающий предметы и преломляющий в себе отраженные лучи. По замечанию Сизерана,<sup>19</sup> импрессионисты высаживали из Парижа с утренним поездом, писали весь день этюды и возвращались обратно с вечерним поездом. Поэтому из всех часов дня они чаще всего изображали полдень, и в пейзажах их чувствовалось, что они никогда не проходили по той земле, которую писали, а смотрели на нее издали.

Реакцию, которая возникла против отвлеченно-научных принципов теории света, принятой импрессионистами, можно характеризовать следующими словами Поля Клоделя: «Кто не будет смущен утверждением принятой теории, что цвет представляется следствием поглощения всех красочных лучей, за исключением того, в ливрею которого предмет одет? Мне хочется думать именно наоборот, что то, что составляет видимое качество каждой вещи, и есть ее отличительное и подлинное свойство, и что цвет розы составляет ее качество настолько же, как ее запах. Цвет – это страсть *вещества*».<sup>20</sup>

Научная теория может утверждать свои логически обоснованные истины, но внутреннее чувство художника протестует против них во имя внутреннего интуитивного познания самой души вещи. Начало этого протesta против импрессионизма можно проследить в одном из писем Ван-Гога,<sup>21</sup> где он пишет: «Я нахожу, что все, чему я учился в Париже, ни к черту не годно, и опять возвращаюсь к тому, что мне казалось истинным в деревне до знакомства с импрессионистами. Меня совсем не удивило бы, если бы импрессионисты нашли много недостатков в моей работе, которая скорее проникнута влиянием Делакруа, чем их. Вместо точной передачи того, что я

вижу перед собою, я распоряжаюсь красками самовольно. Я хочу прежде всего достигнуть сильного выражения... Поясню мою мысль на примере: я рисую знакомого художника, человека, которому снятся великие сны и который работает, подобно тому, как соловей поет, потому что его природа такова. Этот человек должен быть блондином. Всю любовь, которую я к нему чувствую, я бы желал вложить в картину. Сперва я нарисую его таким, каков он на самом деле, но это только начало. Этим картина еще не окончена. Тогда я начну писать произвольно. Я подчеркну белокурый цвет волос, пущу в ход оранжевую краску, хромовую и матовую лимонно-желтую, а за головой, вместо банальной комнатной стены, я изображу бесконечность. Сделаю простой фон самого яркого голубого цвета, так сильно, как это только позволяет палитра. Благодаря этому простому сочетанию, белокурая, освещенная голова на ярко-голубом фоне будет производить таинственное впечатление, как звезда в темном эфире».

Этот ценный психологический документ указывает начало той реакции, которая возникла против первичного, чистого импрессионизма. Те определенные темные линии, которыми Гогэн обводил свои фигуры, служили показателем того, что живопись вновь подходила к осязательному познанию вещества. С одной стороны, Ван-Гоговское понимание цвета, как страсти вещества, с другой стороны, Гогэновское искание истинного силуэта каждой вещи вернули живопись к той полноте выразительности, которую она утратила при первых импрессионистах. С тех пор реалистическое течение живописи все больше и больше шло в сторону характеристики предметов посредством наиболее простой линии силуэта и наиболее простого и интенсивного цвета. В этих упрощениях пятен и в доведении их до последних пределов красочной выразительности – больше всех работал Матисс. Его влияние на «Бубновых Валетов» несомненно, хотя оно переплетается у них и с большой любовью к Сезанну, и с отдаленными воспоминаниями о Ван-Гоге. Нужно принять в соображение, что в то время как во Франции каждая ступень живописи характеризовалась отдельным именем и целой эпохой, к нам эти имена приходили вовсе не в хронологически-последователь-

ном порядке их эволюции, но случайно, соответственно новым приобретениям С.И. Щукина и И.А. Морозова.<sup>22</sup> И хотя французский импрессионизм и все течения, пошедшис от него, представлены теперь в Москве, быть может, даже полнесс, чем в Париже, но молодыс русскиес художники были, к сожалению, лишены знания той логической последовательности, в которой развивалась живопись последней четверти века, и принимали сразу лишь последние выборы французского искусства, без долгого и поучительного пути к ним.

В настояще время последнее слово живописного реализма в России представляет стремление к самой крайней *вещности*. Предмет изображенный должен быть только тем предметом, который он есть, и всеми своими свойствами утверждать свое собственнос существование. Живопись должна стать своего рода идографическим письмом, знающим только одни собственныи имена. Самой характерной и самой наивной картиной «Валеста» был в этом смысле «Хлеб» Ларинова. У художника не было никакого замысла иного, кроме утверждения, что хлеб – есть хлеб, что он круто замешан, хорошо пропечен и поджарист. Эта тенденция утверждения вещи самой в себе привела «Валестов» к тому стилю, который существовал в России давно, со своими определенными традициями и законами: к стилю лавочных вывесок. Что должна сделать вывеска, как не провозглашать собственныи имена предметов, находящихся внутри лавки? Мелочная лавка провозглашает сахарную голову в синей рубашке и пирамиды свеч; мясная – провозглашает золотого быка на охровом обрыве и двух коров внизу; химическая чистка платья выражается связкой змеящихся и разевающихся лент, пивная – кружкой пива с пеной через край и т. д. К таким же простым утверждениям видимого мира пришли и «Валесты». Прославившийся «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» И. Машкова был такою лавочной вывеской: там было поименовано все, что можно найти в «Бубновом Валете». Машков и Кончаловский, атлетизм, испанские песни, скрипки, бутылки ликера, цветы, пианино, гири, Сезанн, Ван-Гог и Библия.

В сущности, один Ларионов остался в пределах этого лапидарного стиля. Остальные очень усложнили его: Гончарова работает в более сложных формах композиции лубочных картинок, Машков часто нарушает вывесочную упрощенность своими колоритными замыслами, Кончаловский культивирует стиль популярной афишки, Лентулов овощную вывеску трактует как фреску, а религиозные композиции как овощную вывеску. Но все же все они более или менее связаны общим стилем. Если бы они не ограничились одной артистической манифестацией своих живописных устремлений, а применили бы ее к жизненным потребностям города, т. с. действительно занялись бы писанием вывесок для магазинов и лавок, то они могли бы сыграть действительно большую историческую роль в деле преображения лика современной улицы, — еще большую, чем сыграли Шерс и другие художники плакатов. Вывеска гораздо больше определяет физиономию улицы, чем афиша, уже потому, что она всегда висит на своем месте. В Париже художниками делались лишь слабые попытки заняться писанием вывесок. Помню вывеску, написанную Виллемом для кафе против Сен-Жермен-де-Пре.<sup>23</sup> Истинный стиль вывески не был разрешен им. У «Валстов» больше данных для того, чтобы осуществить это непривычное, но художественно-необходимое дело; они могли бы в несколько лет изменить красочное лицо улицы. Теперь их картины, выставленные в залах выставок, производят на глаз колючее и режущее впечатление: следствие неподобающего им места. А когда Кончаловский недавно декорировал залу купеческого клуба для бала «Ночь в Испании»,<sup>24</sup> это оказалось великолепно. Самыми примитивными средствами, не изменяя грубой и широкой манеры письма, он, когда ему дали записать целую залу со всех сторон, создал декорацию Испании, утонченную в своей точности и выразительности. Этот опыт указывает на то, что «Валстам» надо нести на улицу свое искусство, потому что им тесно в комнатах и тесно рядом друг с другом на картинных выставках. Глаз требует разбега для их художественного восприятия.

## IV

&lt;...&gt;\*

## V

Я не задаюсь целью в этой статье перечислить все, что было художественно-ценного на выставках этого года. Поэтому, минуя десятки художников, позволю себе отметить лишь несколько отдельных произведений.

«Nature morte» Сапунова,<sup>25</sup> эта пышная и дымчатая стеклянная ваза с цветами тяжелыми и воздушными, вся насыщенность тусклого воздуха, наполняющего картину глубокими, линялыми и лоснящимися тонами, неразрывно соединенными с иллюзиями запаха, является одной из самых вдохновенных вещей этого года. Сапунов одарен исключительным чувством роскоши. Глядя на эту его картину, даже вспоминается Монтичелли (хотя внешне он на него не похож), как память о высочайшем достижении нашего времени в области пышности красок.

Небольшие вещи Якулова мало могли обратить на себя внимание среди пестроты выставок этого года. Но в этих небольших по размеру картинах скжато громадное количество работы и замысла. Якулов один из редких художников, мыслящих и ищащих разрешения важных теоретических вопросов. Мысль всегда сокращает размеры и количество произведений. («Валсты» необычайно плодовиты.) Картины Якулова пока не осуществления, а только иллюстраций к многим теориям, продуманным им. Такие вещи могут быть неинтересны для зрителя, но для художника они бесконечно поучительны, как наглядные демонстрации живописных теорем. Но независимо от этой стороны, которая создаст Якулову совершенно особое место среди молодых художников, он обладает еще редким чувством изысканного и драгоценного. Его замыслы должны привести его к эмали, майолике и драгоценным металлам. Только тогда они будут импонировать не только художникам, но и публике. Художники, по-

---

\* См. т. 5 наст. изд. С. 124—132.

добныи Якулову, обыкновенно служат ферментом для своего поколения, и влияниес их сказывается на самых различных произведениях их эпохи, скрытое, скромное, но всегда творчески-благотворное.

До сих пор я не имел места сказать о Рерихе. Его совсем не с кем сравнить в русском искусстве. Разве только с Богаевским: как историческое понимание севера рядом с историческим пониманием юга. Но это я уже сделал в моей статье «Архаизм в современной живописи».<sup>26</sup> А в этом году уклон Богаевского к культурным переживаниям Италии совсем разъединил их пути, до сих пор сходные лишь в своих противоположностях.

Из всех вещей Рериха наиболеен заинтересовал меня эскиз запрестольной стенописи для Талашкинской церкви<sup>27</sup> под именем: «Царица Небесная на берегу Реки Жизни». Пламенные, золотисто-алые, багряные, рдяные сонмы сил небесных, стены зданий, развертывающихся над облаками, посреди них Царица Небесная в белом платье, а внизу неяркий земной облачный день и студеные воды будничной реки жизни. Что странно поражает и, быть может, привлекает в этой композиции, это то, что, хотя все элементы в ней, по-видимому, византийские, она носит чисто буддийский, тибетский характер. Белая ли одежда Богоматери среди пурпурных сонмов или теснота сил небесных над тусклым простором земли дают это впечатление, но в этой иконе почувствовано нечто очень древнее и восточное, почти не христианское. Глубоко интересно, какое впечатление будет производить она, когда заполнит собою все пространство главного нефа церкви над низким деревянным иконостасом.

Другой эскиз стенописи «Сокровище ангелов»,<sup>28</sup> который три года тому назад был выставлен в «Салоне» С. Маковского, тогда был повешен в очень неблагоприятном месте, против света, и только теперь впервые его можно было разглядеть в его действительной красоте. Остальные картины Рериха — это сказочно-летописные повествования о древнем севере, о «Варяжском море», о том, что «у Дивьего камня неизвестный старик поселился», о том, что «за морями земли великие», о «Каменном веке», о «Старом короле», с башни гля-

дящем на острокрыший город.<sup>29</sup> Но Рерих, как и Богаевский, убедителен только тогда, когда он говорит о земле, о камнях, о старых каменных постройках. Он чувствует геологические эпохи больше, чем исторические, и о человеке он знает больше из археологических раскопок, чем из текущей жизни. Тесные пути, которыми он идет в области воссоздания северного исторического пейзажа, еще никем до него не пройдены и принадлежат ему одному.

Совсем особое место среди московских художников принадлежит Н.В. Доссекину. Его произведения были выставлены в этом году в «Союзе». По своему поколению он принадлежит действительно к «Союзу». Лет десять назад он был известен как автор интимных пейзажей и северных марин. Но он оказался единственным в своем поколении, у которого хватило мужества не зафиксироваться в своем внешнем успехе, отказаться добровольно от известности и уйти в поиски за новыми достижениями. Он глубоко и критически пережил все современные французские течения и осторожно, ощупью намечает свой собственный, вполне самостоятельный выход. И в этом году, как и в непосредственно предшествовавшие годы, его картины как бы прикрыты маской: внешний облик его живописи не поражает никакой новизной, но под ним чувствуется громадное искальвание, которое должно прорваться. Уже в некоторых световых эффектах предчувствуется то новое, к чему он идет годами уединенной и безвестной работы. От Н.В. Доссекина мы вправе ожидать совсем нового и неожиданного; а для художника его возраста и с его прошлым это явление необычайное.

Подводя итоги московскому художественному сезону 1910–1911 г., можно сказать, что русская живопись за этот год обогатилась, кроме целого ряда хороших портретов и законченных произведений уже определившихся мастеров, поворотом в сторону нового реализма, что радостно, так как последние годы привели к слишком неряшливому обращению с рисунком. Кроме того, нынешний год принес оригинального мастера, Сарьяна. Общее тяготение художников было к «*nature morte*». В пейзаже был значителен только пейзаж исторический у Рериха и Богаевского.