

Леон Николаевич Бакст

Пути классицизма в искусстве



Леон Николаевич Бакст

Пути классицизма в искусстве

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2889965

Аннотация

«Весна двадцатаго вѣка застаеть насъ во время полной распутицы направленийъ въ живописи. Многое оттаяло подь горячими лучами; многое разрушилось. Нагрѣтый воздухъ туманень и кишить новыми существами, съ блестящими, хрупкими крылышками. Быть можетъ, имъ суждено жить всего лишь одинъ день...»

Произведение дается в дореформенном алфавите.

Леон Николаевич Бакст

Пути классицизма въ искусствѣ

Весна двадцатаго вѣка застаеъ насъ во время полной распутицы направленийъ въ живописи. Многое оттаяло подъ горячими лучами; многое разрушилось, Нагрѣтый воздухъ туманенъ и кишитъ новыми существами, съ блестящими, хрупкими крылышками. Быть можетъ, имъ суждено жить всего лишь одинъ день...

Новыя направленія, новыя школы растутъ съ неимоверною быстротою. Еще недавно можно было, назвавъ ихъ, тѣмъ самымъ опредѣлить четыре, пять главнѣйшихъ современныхъ теченій въ живописи.

Но, за послѣднія десять лѣтъ, мы имѣемъ дѣло уже не съ представителями теченій въ живописи, в со школами, идущими отъ особенностей таланта вожака или вожаковъ съ ярко выраженными индивидуальностями. Любопытно перечислить главнѣйшія теченія и тѣмъ дать представленіе о пестротѣ знаменъ, выкинутыхъ въ передовыхъ кружкахъ художниковъ.

Вотъ они.

Plein'air-исты, импрессионисты, пуэнтилисты, ташисты, дивизионисты, неоимпрессионисты, символисты, индивиду-

листы, интимисты, визионисты, сенсуалисты и неоклассики.

Остальные направленія, какъ я уже замѣтилъ, ведутъ свое начало отъ художниковъ, давшихъ имъ толчекъ особенностями своего дарованія. Перечислять ихъ не представляется надобности, ибо имъ нѣтъ опредѣленнаго числа, и каждый, кто знакомъ съ крупными, яркими именами современнаго французскаго искусства, произведетъ отъ нихъ такое же количество направлений. Чтобы не разбрасываться и возможно выпуклѣе передать сущность моихъ выводовъ, буду держаться исключительно французской школы, гдѣ эволюція въ живописи чрезвычайно характерна – и вслѣдствіе обилія дарованій, и отъ того темперамента, которымъ награждены вѣчно воюющіе между собою современные французскіе реформаторы.

Помимо школъ и ихъ программъ, за которыя сражаются художники, артистическій міръ бываетъ всегда покорень новымъ угломъ зрѣнія, манерою такъ или иначе подходить съ извѣстными требованіямъ къ картинѣ.

Такія новыя точки зрѣнія резюмируются чаще всего однимъ мѣткимъ словомъ, которое долго и упорно ищутъ художники и критики и, наконецъ, найдя его, это острое выраженіе, теребятъ его безъ конца, вульгаризируютъ и бросаютъ, замѣтивъ, что оно скоро обращается въ систему, въ мѣрку для оцѣнки всякаго произведенія.

Въ эпоху реализма и *plein'aira* такимъ словомъ, такую мѣркую было выраженіе "*c'est observé*" "это наблюдено", и

все, что не казалось результатом "наблюденія" художника на натурѣ – все обзывалось ложью, манерностью, безчестностью.

Курбэ говорил: "Если бы я теперь могъ встрѣтить чудомъ Гверчина, я бы его убилъ немедленно за его возмутительную ложь".

Теперь очень многіе современные художники, конечно, не убили бы Гверчино, подлиннаго, интимнаго поэта.

Потомъ появилось модное новое выраженіе, отлично помогавшее отдѣлять хорошія картины отъ плохихъ. Говорили: "Въ этой картинѣ есть чувство, въ этой картинѣ есть настроеніе". Про вчерашніе шедевры скучливо повторяли: "Въ нихъ одно безстрастное списываніе природы".

И это выраженіе и связанный съ нимъ живописный идеаль поблекъ, потерялъ остроту. Опять отыскалось новое словцо, за которое ухватились, какъ за готовый отвѣтъ на вѣчный вопросъ людей, не понимавшихъ новой чужой имъ живописи.

"Скажите, пожалуйста, вотъ вы художникъ, что вы находите особеннаго въ этой картинѣ",

Отвѣтъ былъ готовъ: "Особенность этой картины – ея стильность".

Какъ получить "настроеніе" въ картинѣ стало неинтересною задачею, да и всѣ веревочки для этого были использованы и брошены – всѣ искали "стильности", "стиля", "стилизаціи".

Стилемъ такъ злоупотребили, такъ заключили это, въ

сущности, значительное слово, въ нетрудныя и условныя формы, что отъ глубокаго смысла ничего не осталось.

Опять большіе художники отвѣчали искренними произведеніями на это опредѣленіе, а малые пользовались "стильностью" для внѣшняго неглубокаго сходства съ значительными вещами. Еще одно священное слово начинаетъ стираться и терять свою прелесть отъ повседнежнаго мыканья его во всѣ стороны, отъ приклеиванія этого ярлыка ко всему, что хотя бы внѣшними признаками дружить съ нимъ. Я говорю о "мистичности" въ картинѣ. Но послѣдняя минута приноситъ намъ новое выраженіе, которое волнуетъ, какъ что-то опять живое, кровно близкое намъ. Какъ краснѣеть отъ счастья художникъ, когда ему говорятъ: "сколько ритма въ вашей картинѣ, какая въ ней прекрасная линія"!

Всѣ эти перечисленныя крылатыя слова, въ сущности, представляютъ собою (можетъ быть, въ нѣсколько неожиданной формѣ) исторію движенія искусствъ за послѣднія тридцать лѣтъ.

Движеніе это, результатъ борьбы двухъ постоянно враждующихъ направленій, идетъ разными темпами, безостановочно, еще съ конца восемнадцатаго столѣтія, съ того момента, или вѣрнѣе съ той эпохи, когда совершенно обезцвѣченная, размѣнявшаяся на угодливость изысканной публикѣ, захирѣла и медленно стала кончатся великая школа живописи, ведшая прямую, почти непрерываемую, линію род-

ства отъ тринадцатаго до девятнадцатаго столѣтїя. Эта колоссальная потеря, конецъ большой школы, недостаточно принимается во вниманіе историками искусства, когда разбираются особенности и недостатки живописи въ девятнадцатомъ вѣкѣ и часто (какъ, напримѣръ, у Мутера въ его исторіи живописи девятнадцатаго вѣка) какъ бы затушевывается, чтобы оправдать близорукой оптимизмъ историка, какъ только дѣло коснется школь, идущихъ послѣ Манэ и отъ Манэ.

Въ основу моей статьи легла особенно подчеркнутая мысль о почти совершенной обособленности и предоставленности самой себѣ живописи девятнадцатаго вѣка – какъ результатъ ея недостаточно богатой опытами наслѣдственности.

Тѣ уродливыя, очень часто немощныя формы, какія принимала моментами живопись девятнадцатаго вѣка, по моему убѣжденію, – въ естественной связи съ забвеніемъ познаній, съ потерей традицій великой школы, воспитывавшей изъ поколѣнїя въ поколѣнїе художниковъ, своихъ дѣтей, – какъ у насъ воспитываютъ къ сожалѣнію только..., кое кого изъ ремесленниковъ, стекольщиковъ, маляровъ...

Здѣсь нѣтъ иронїи.

Въ настоящую минуту цеховыя общества, можетъ быть, единственныя учрежденїя въ Европѣ, гдѣ традиція обученїя искусству не мѣнялась съ незапамятныхъ временъ.

Мнѣ хочется вспомнить фактъ изъ моей собственной жиз-

ни, фактъ, который сразу освѣтилъ мнѣ сущность истинной школы и полное отсутствіе ея въ поколѣніи художниковъ девятнадцатаго вѣка.

Однажды я написалъ заказную картину на стеклѣ (довольно большіхъ размѣровъ). Картина эта потребовала массу времени, труда и терпѣнія. Окончивъ работу, я замѣтилъ, что ставень, куда стекло предназначалось, былъ слишкомъ узокъ, Пришлось подрѣзать края картины.

Легко себѣ представить мое волненіе, когда рекомендованный мнѣ стекольный мастеръ, пожилой человекъ крестьянской складки, нарѣзавъ алмазомъ контуръ, принялся отщипывать плоскогубцами края картины. Когда операція была благополучно приведена къ концу, я рассказалъ мастеру свою тревогу за исходъ его работы. Но онъ молча улыбнулся и, взявъ длинный кусокъ стекла, провелъ по нему алмазомъ волнообразную линію сверху до низу и, выждавъ секундъ пять, провелъ, параллельную уже сдѣланной, вторую линію; затѣмъ отщипнулъ лишніе куски и подалъ мнѣ стеклянную волнообразную ленту, идеально-параллельную во всѣхъ своихъ изгибахъ. Пораженный, я сказалъ мастеру, что его всему въ мастерской научили, а меня въ академіи ничему. Для меня этотъ стекольный мастеръ – настоящій большой художникъ своего искусства, человекъ, помимо своихъ способностей, воспринявшій все умѣнье, всю традицію своей школы.

Это не личный взглядъ, Такъ смотрѣли и въ эпоху ита-

льянскаго возрожденія. Напомню исторію, которую разсказываетъ Вазари въ своей "Le vite de più eccellenti pittori" и которая даетъ представленіе о томъ глубокомъ уваженіи, которымъ пользовалось еще въ тринадцатомъ вѣкѣ совершенное изученіе художества, какъ мастерства, точнѣе (безъ унижительнаго смысла этого слова) – какъ ремесла.

Вотъ эта исторія. Папа Бенедиктъ IX послалъ довѣреннаго къ прославленному флорентійскому живописцу Джотто съ тѣмъ, чтобы художникъ доставилъ папѣ нѣсколько своихъ рисунковъ, по которымъ можно было бы судить, насколько Джотто силенъ для предстоящихъ большихъ заказовъ въ базиликѣ. Джотто, который по натурѣ былъ веселаго характера, взялъ листъ бумаги, оперся локтемъ на колѣно, чтобы образовать такимъ образомъ нѣчто въ родѣ 3; циркуля, и провелъ красною краскою кругъ, изумительно правильный и всюду одной толщины.

Сдѣлавъ это, онъ, улыбаясь, сказалъ посланному папы: – Вотъ требуемый рисунокъ!

Но тотъ, видя, что надъ нимъ насмѣхаются, вскричалъ:

– Неужели вы мнѣ не дадите ничего, кромѣ этого круга?

– Это болѣе, чѣмъ достаточно, – отвѣтилъ Джотто:– пошлите его съ рисунками моихъ конкурентовъ и увидите, узнаютъ ли въ этомъ кругѣ его автора?

Посланный папы, видя, что онъ не можетъ получить другаго рисунка, уѣхалъ недовольный, считая себя осмѣяннымъ Джотто, но тѣмъ не менѣе, вмѣстѣ съ рисунками конкурен-

товъ Джотто, показавъ папѣ и кругъ самого мастера, рассказавъ, какъ Джотто нарисовалъ его безъ циркуля.

И Вазари прибавляетъ:

"Изъ чего папа и куртизаны поняли, насколько Джотто превосходить всѣхъ художниковъ своей эпохи".

Взглянемъ на живопись девятнадцатаго вѣка не черезъ чашу мелкихъ направленій, идущихъ какъ вѣточки отъ многочисленныхъ стволовъ. Постараемся охватить какъ можно общѣ, шире фیزیономію художественной производительности за минувшее столѣтіе. Мы замѣтимъ, что старинная борьба, непримиримая распря классиковъ съ романтиками идетъ сплошь черезъ все девятнадцатое столѣтіе, то ожесточаясь (и, конечно, выявляя себя тогда ярче и индивидуальнѣе), то ослабѣвая и стусеживаясь за побочными, болѣе модными формами разновидностями все той же вѣчно непримиримой школы – классицизма и романтизма.

Представленіе о классикахъ и романтикахъ въ живописи – обыкновенно односторонне и, судя по распространеннымъ въ литературѣ и уже установленнымъ мнѣніямъ, не соответствуетъ истинному положенію вещей.

Совершенно правильно борьбу классицизма съ романтизмомъ начинаютъ считать съ Давида, но конецъ борьбы, то есть паденіе классической школы, классическаго направленія относятъ къ сороковымъ годамъ, когда бѣшенное увлеченіе романтизмомъ дошло до своего апогея и окончательно

будто-бы раздавило школу, поставившую себѣ задачею приблизиться къ совершеннымъ идеаламъ греческой скульптуры V-го и IV-го вѣка до Рождества Христова, къ Фидію и Агоракриту, Поликлету, Скопасу, и Праксителю.

Но такъ ли это? Ненавистная романтизму гидра классицизма ужели раздавлена семьдесятъ лѣтъ тому назадъ? Попробуемъ прослѣдить, какія маски постепенно мѣняютъ классицизмъ Давида и Энгра, классицизмъ "абсолютно-прекрасной" формы.

У самого Давида, человѣка прямолинейно мыслившаго, сильнѣе всего отразились недостатки апріорнаго признанія единственно-прекрасною форму греческихъ скульпторовъ V-го и IV-го вѣка до Р. Х.

Путь для обновленія состарѣвшейся и манерной школы восемнадцатаго вѣка черезъ классицизмъ былъ выбранъ Давидомъ неудачно и, главнымъ образомъ, фальшиво.

Онъ грубо обрубилъ канаты, позади себя оставивъ пропасть, и просто, наивно попытался сорвать, своею рукою иноземца, пышный цвѣтокъ греческаго генія, и пересадить его на французскую почву, далеко не подготовленную къ такой метаморфозѣ.

Вѣдь вмѣсто того, чтобы продѣлать постепенно тотъ естественный путь художественной эволюціи, которымъ греческій геній, постепенно совершенствуясь, дошелъ до Аполлона Пифійскаго (типъ красоты, на который три столѣтія было устремлено вниманіе лучшихъ скульпторовъ Греціи), вмѣ-

сто того, чтобы поступить такъ же, Давидъ просто принялъ на вѣру результаты усилій трехъ столѣтій и лишь старался болѣе или менѣе удачно втиснуть въ свои картины эти каноны человѣческой красоты.

Холодъ раскрашеннаго мрамора, вдобавокъ узко понятаго и невѣрно скопированнаго (вѣдь, органически не слившись съ оригиналомъ, нельзя ему подражать), всегда будетъ насъ отталкивать отъ картинъ Давида.

Ученикъ Давида Энгръ оказался и живѣе, и искреннѣе своего наставника. Классическія формы Энгра согрѣты его затаеннымъ, чувственнымъ любованіемъ живою натурою; и мраморъ Поликлета и Праксителя съ ихъ чуждою Энгру идеализаціею сбиваетъ его, заставляя лавировать между чувственнымъ желаніемъ взять у натурщицы именно ея совершенную линію и завѣтами Давида. Энгръ цѣликомъ передалъ свой жаръ, свое чувственно-классическое пониманіе формы талантливому Шассеріо, и холодъ Давида окончательно растаялъ въ прекрасныхъ широкихъ линіяхъ, какія Шассеріо сумѣлъ найти для своихъ эпическихъ женскихъ фигуръ.

Но слѣдующая эпоха, выдвинувъ на первое мѣсто торжествующій романтизмъ, обезобразила и придушила на половину классицизмъ, который, хирѣя, все же не исчезалъ, и въ этотъ жалкій для него двадцатипятилѣтній періодъ выявлялся въ сухихъ педантичныхъ попыткахъ (Конье и его уче-

никовъ) примирить живописныя стремленія романтической школы съ не умиравшею надеждою внести новую классически-совершенную форму въ искусство девятнадцатаго вѣка.

Было бы огромною ошибкою ограничить стремленія классической школы середины XIX-го вѣка одними идеалами Давида; то, что составляло коренную ошибку его воззрѣнія на прогрессъ классическаго искусства, давно было признано, и никто уже не гонялся за канонѣмъ красоты, за абсолютно прекрасною "ногою" Пифійскаго Аполлона – только такую, ногу' признавалъ въ картинѣ Давидъ.

Лишь въ срединѣ XIX-го вѣка классики поняли, что нельзя начинать своего искусства тамъ, гдѣ талантливые художники, усиленно преемственными нѣсколькихъ поколѣній, дошли до вершинъ совершенства. Слова Гете о поступательномъ движеніи искусства точно выражаютъ эту мысль: "Самые совершенные образцы приносятъ вредъ; они побуждаютъ шагать чрезъ необходимыя ступени развитія и, заходя дальше цѣли, впадать въ безграничныя заблужденія".

Поэтому путь исканія прекрасной формы (послѣ того страшнаго удара, который романтизмъ нанесъ классической школѣ Давида) совершенно видоизмѣнился; прежній же путь сталъ для классиковъ ненавистенъ и тѣмъ самымъ смутилъ близорукихъ изъ современниковъ, рѣшившихъ, что современныя имъ школы цѣликомъ ушли въ противоположную сторону отъ широкой волны классицизма, бьющей къ намъ еще съ конца восемнадцатаго вѣка.

Я знаю, что, произнося сейчас имя великаго Миллэ, котораго принято считать врагомъ классицизма въ живописи, я вызову, быть можетъ, недоумѣніе, ибо классификація Миллэ твердо и прочно, казалось *бы*, сдѣлана и новая точка зрѣнія на его художественные идеалы – немыслима.

Но вникнемъ сначала въ новые идеалы совершенной формы, которые, видоизмѣняясь и вытекая почти всегда изъ классическихъ, получили живую и плѣнительную форму въ половинѣ девятнадцатаго вѣка.

Идеальная форма Праксителя, какъ мы уже сказали, была, если не отменена, то временно оставлена въ загонѣ. Погоня за совершенствомъ, за ясною, законченною формою мастеровъ V-го и IV вѣка до Рождества Христова, оказалась не подъ силу девятнадцатому вѣку, но, параллельно съ этимъ, чувство недовольства изнѣженною и извращенною формою, пропагандировавшеюся дряхлою школою конца восемнадцатаго вѣка, не умирало, несмотря на провалъ Давидова протеста.

Романтизмъ, его восхищеніе величественнымъ и трогательнымъ, его любовь къ антитезѣ, его страстное исканіе во всѣхъ, даже самыхъ обыденныхъ проявленіяхъ жизни – возвышеннаго, почти нечеловѣческаго, толкнулъ геніальнаго Миллэ, художника, выносившаго въ своей индивидуальности все тоже горячее исканіе прекрасной, грандіозной формы, – толкнулъ въ область, которая, казалось бы, была чужда совершенной красотѣ формы.

Новая извилина, новый порядокъ вдохновенія, направившій глазъ художника отъ, героевъ' къ humbles, къ младшимъ братьямъ крестьянамъ, дала и новыя воплощенія, и болѣе жизненныя и болѣе одолимыя, для только что зародившейся школы.

Тотъ классицизмъ, заключавшій въ себѣ исканіе идеальной формы и воспринятый Давидомъ, можно было опредѣлить однимъ словомъ, однимъ именемъ писателя, въ твореніяхъ котораго, какъ въ собирательномъ стеклѣ, сконцентрировались всѣ идеалы и вдохновенія Давида; это слово – "Плутархъ".

Весь эмфазъ, все неудержимое стремленіе Давида къ героически-прекрасному тѣсно сближаетъ его идеалы съ классицизмомъ автора "Жизнеописанія великихъ людей".

Миллэ чистый классикъ въ душѣ, но другого порядка.

Въ имени "Виргилія" – резюмируются всѣ порывы новаго главы классическаго пониманія красоты во Франціи. Не даромъ великій художникъ считалъ своими настольными книгами, откуда онъ черпалъ свои сюжеты – "Георгики" и "Буколики" – Виргилія. Не даромъ его любимые художники были Пуссенъ и Клодъ Лоррэнъ, и мастерская Миллэ, по свидѣтельству Ирiарта, была уставлена много численными слѣпками съ античныхъ статуй и метопъ Парфенона. Любопытно, что его послѣднею картиною было огромное панно "Весна", гдѣ онъ изобразилъ Дафниса и Хлою' въ пейзажѣ античнаго характера, нѣсколько въ духѣ Коро.

Дутость и явная фальшь вдохновенія Давида были не по нутру Миллэ. Шумнымъ эпизодамъ творца "Сабинянокъ" онъ противопоставлялъ величавыя, застывшія позы своихъ пастуховъ, ритмичныя барельефныя композиціи своихъ "Собирательницъ колосьевъ". Миллэ ненавидѣлъ "ногу" Аполлона въ картинѣ Давида, потому что для него она становилась выкладкою, подсчетомъ усилій чуждыхъ ему, по порядку вдохновенія, мастеровъ.

Миллэ бросился одинъ, совершенно одинъ, къ первоисточнику, къ природѣ, обведенной величавымъ контуромъ *Виргилія*; черезъ живительное начало классическаго воспріятія природы, онъ попытался раздуть огонекъ, который теплился въ его крестьянской душѣ, родной сестрѣ *Виргилія*.

Вмѣсто идеальной "ноги", о которой бредилъ Давидъ, на картинахъ выступили грандіозныя силуэты на фонѣ эпическаго пейзажа, вмѣсто отвлеченнаго Аполлона – живыя статуи, величьемъ равныя совершеннымъ образцамъ архаической скульптуры. Лабрюйеръ, опредѣляя "крестьянина", совсѣмъ близокъ къ Миллэ: "по полямъ разсѣяны дикія, упрямыя животныя, самцы и самки, черныя, свинцовыя, сожженныя солнцемъ. Они прикованы къ землѣ, которую они ковыряютъ съ непобѣдимымъ постоянствомъ; звукъ ихъ голоса односложенъ и когда они поднимаются съ земли, *ш* видите, что у нихъ человѣчьи лица – въ самомъ дѣлѣ, это люди. Ночью они скрываются въ свои поры, гдѣ питаются хлѣ-

бомъ, водою и кореньями; чтобы существовать, они избавляют остальных людей отъ тягостей посѣва, воздѣлыванія и жатвы, получая такимъ образомъ возможность не умереть отъ недостатка того хлѣба, который они сѣютъ".

Какъ странно, что эта сторона Миллэ такъ была затушевана, въ односторонности тѣхъ, кто желалъ непременно видѣть въ Миллэ возродителя натуралистической школы; вѣдь еще Теофиль Готье пытался отмѣтить "статуйность" его картинъ. Его "Glaneuses" – "Собирательницъ колосьевъ" (гдѣ всѣ упрямо искали живописныхъ достоинствъ, которыхъ въ концѣ концовъ тамъ нѣтъ) Готье называлъ: "три парками бѣдности"⁴, какъ бы смутно чувствуя связь

Миллэ съ эпичностью, грубоватою и величавою, архаической скульптуры

Школа Миллэ, медленно измѣняясь, черпала свою силу въ единомъ заданіи: въ постоянномъ исканіи силуэта въ связи съ линіями пейзажа; эта школа осторожно и вдумчиво принимала въ себя, тѣ капли новаго, которыя отцѣживались отъ бушевавшихъ вокругъ школъ plainair-истовъ и импрессионистовъ.

Начиная съ Миллэ, эта новая школа новыхъ классиковъ (можетъ быть, никогда не знавшихъ за собою это названіе), дала намъ откровенія въ классическихъ фантазіяхъ Коро, въ широкихъ эпическихъ фрескахъ Пювись де Шаванна (разительное сходство котораго съ Милле совсѣмъ было упущено), въ пряныхъ исканіяхъ Морись Дени, въ тоскѣ по антич-

ному міру Менара, въ скульптурахъ Meunier и Rodin'a, Бурделля и Маіюлля.

Конечно, тутъ нельзя искать единственнаго наслѣдія Миллэ. Многія современныя узенькія школы въ правѣ считать Миллэ или часть его картинъ краеугольнымъ камнемъ въ созиданіи ихъ школъ. Конечно и изученіе примитивовъ, родственныхъ архаической школѣ, имѣеть свою долю значенія въ ростѣ новаго классицизма, но принципъ Миллэ, чисто пластическій, исканіе прекраснаго силуэта въ связи съ отказомъ черпать вдохновеніе въ уже найденныхъ совершеннѣйшихъ образцахъ человѣческаго генія, остался принципомъ новой классической школы. Этой школѣ надлежитъ быть предтечею будущей живописи!

Параллельно съ этою живою, неоклассическою школою второй половины девятнадцатаго вѣка влачила черезъ все столѣтіе существованіе и ложно классическая школа. Ея представители: Глейръ, Кабанель, Жеромъ, Буланже, напомаженный Бугеро – всѣ пользовались въ большей или меньшей степени рецептами Давида и Энгра и тамъ, гдѣ ихъ картины не представляли собою собранія склеенныхъ между собою копій съ рукъ и ногъ различныхъ знаменитыхъ греческихъ статуй, мы съ изумленіемъ узнавали, что ихъ авторы были недюжинными талантами.

Послѣдній врагъ, самый грозный, искусству вообще, школѣ въ особенности – конечно индивидуализмъ, торже-

ственно провозглашенный четверть вѣка назадъ, какъ залогъ законности существованія художника. Этотъ гибельный принципъ повернулъ живопись послѣднихъ 25 лѣтъ на путь совершенно обратный тому, по которому всегда шли всѣ великія школы. Объяснимся. Принципомъ великихъ школъ искусства, египетской, халдейской, ассирійской, греческой и ренессанса, было приближеніе художниковъ къ одному типу, идеалу, занимавшему тогдашнее воображеніе, и величайшею заслугою считалось сліяніе художника, достигшаго совершенной формы, съ послѣдователями его, сверстниками, учениками, наконецъ, ихъ потомствомъ, всегда работавшими въ одномъ направленіи.

Вотъ эта единообразно вдохновленная масса художниковъ совокупными усиліями и подвигала общій имъ типъ красоты *все* ближе и ближе къ идеальному совершенству.

Принципу совмѣстной, слитой работы мы и обязаны высокими степенями совершенства этихъ школъ. То, что считалось за послѣдніе двадцать пять лѣтъ почти позоромъ для художника – его подражательность, его слитость съ формами его учителя, считалось, повторяю, *первымъ* качествомъ въ большихъ античныхъ школахъ. Препятствій къ подражанію и заимствованію не существовало въ то время.

Нигдѣ въ греческомъ законодательствѣ не находимъ закона объ огражденіи художественной собственности, закона, который всегда будетъ тормазомъ развитія свободнаго искусства.

Мы знаемъ, что типъ Зевса Олимпійскаго – результатъ усилій въ одномъ направленіи нѣсколькихъ поколѣній греческихъ скульпторовъ – и (по свидѣтельствѣ Павзанія) этотъ Зевсъ вылился Фидіемъ и Агоракритомъ въ совершеннѣйшую форму.

Современные Фидію скульпторы не только не постарались уйти отъ уже найденнаго прекраснаго выраженія Зевса (какъ сдѣлали бы современные скульпторы, утверждающіе во что *бы* то ни стало свою индивидуальность), но тысячами копій, вариантовъ старались распространить именно его, лишь невольно прибавляя къ воспроизведенію идеальнаго типа свой «почеркъ».

Если бы Фидій родился въ нашу эпоху, никогда не достигъ бы онъ тѣхъ высотъ, которыя въ его время почти одинаково доступны были всѣмъ талантливымъ грекамъ, скульпторамъ, современникамъ Фидія!

Вспомнимъ Ренессансъ, школу Леонардо да Винчи. Талантъ Леонардо выросъ, конечно, по наслѣдственности отъ Вероккіо, Мазаччіо" Джотто, Чимабуэ, восходя все выше и выше. Формы Леонардо считались, по свидѣтельству современниковъ, высшимъ выраженіемъ тогдашняго пониманія духовной красоты. Леонардо окружала многочисленная школа талантливыхъ художниковъ, которые, по нами усвоенному теперь взгляду, рабски копировали, обирали его до такой степени, что знатоки въ настоящую минуту совершаютъ рядъ ошибокъ, смѣшивая рисунки и картины самаго

Винчи съ работами Луини, Салаи, Мельци и Белтрафіо.

Это сходство было гордостью тогдашняго послѣдователя Леонардо; оно объединяло ученика съ учителемъ въ одной, общей и благородной работѣ, въ стремленіи къ совершенству, основацному на школѣ, на знаніи и личныхъ усиліяхъ предыдущихъ поколѣній.

И развѣ мы не знаемъ, что сплошь и рядомъ художники Ренессанса повторяли въ своихъ картинахъ позы, повороты и даже почти цѣликомъ картины прославленныхъ мастеровъ! Такія повторенія картинъ мы теперь окрестили названіемъ, свободныхъ копій'; въ сущности же — это лишь попытки художника состязаться въ близкихъ формахъ съ красотой очаровавшаго его подлинника. Но презрѣвъ этотъ опытъ, художники, руководимые критиками, стали заботиться объ одномъ, какъ о самомъ важномъ: не походить на сосѣда, отличаясь отъ него во чтобы то ни стало. Они искали въ самихъ себѣ — въ своей индивидуальности, не поддержанной ни школою, ни опытомъ, ни усиліями предыдущихъ поколѣній — совершенство, какія единичныя попытки не могли выразить.

Такимъ образомъ, общее исканіе почти повсюду исчезло; оно замѣнилось раскапываніемъ своего утонченнѣйшаго "я", раскладываніемъ миниатюрныхъ бирюлекъ, точно искусство конца девятнадцатаго вѣка стало и близоруко и похоже на ту пастушку Андерсена, которая испугалась глубины и грандіозности необъятнаго звѣзднаго неба и попросилась домой къ себѣ, на уютный каминь.

Вмѣсто совмѣстнаго движенія впередь, вмѣсто инстинктивно почувствованной всѣми общей цѣли, обезсиленные художники отказались отъ дружнаго боя за туманныя, еле брезжуція впереди, совершенства и предпочли одинокія мародерства въ сокровищницѣ всѣхъ старыхъ сраженныхъ школъ, Эти, большею частью, внѣшнія подражанія, подобно ошибкамъ школы Давида, въ сущности не болѣе, чѣмъ любопытные опыты. Ихъ можно разсматривать или какъ желаніе обособиться, опираясь на знанія и формулы полюбившейся школы, или — просто какъ на поставленный вопросъ: „не можетъ ли случайно ожить та или другая, умершая школа“?

Очень рѣдко такое запоздалое заимствование отвѣчало прирожденной натурѣ художника.

И мы были свидѣтелями необыкновеннаго въ исторіи искусства явленія. За послѣднія двадцать пять лѣтъ передъ нашими глазами прошло (въ одиночныхъ, случайныхъ картинахъ курьезнѣйшихъ художниковъ) какъ бы обзорѣніе всѣхъ живописныхъ школъ за время съ XIII-го и до XIX-го вѣка. Результатомъ этихъ попытокъ въ разбродѣ, въ самыхъ разнообразныхъ направленіяхъ, явилось то, что художники стали окончательно чужими другъ другу.

Сколько было даровитыхъ художниковъ, столько же стало направленій. Всякій, нашедшій новый пріемъ, ни чѣмъ не похожій ни на старыя, ни на новыя направленія, становился мастеромъ для менѣе даровитыхъ, ибо дарованіе всегда притягиваетъ, даже выраженное несовершенной формой. Болѣе

слабые спѣшили подхватить бѣдныя крупицы усилій болѣе даровитыхъ и, съ своей стороны, отгородиться если не дарованіемъ, то формою отъ своихъ, слишкомъ мало имѣющихъ учителей.

Голось критики, требовавшій все большаго и большаго количества жертвъ индивидуализму совершенно сбиваль съ толку и опьяняль не установившихся индивидуалистовъ.

Кто прославился писаніемъ персиковъ на желтомъ фонѣ, тотъ былъ осужденъ писать только эти персики всю жизнь; если художникъ пытался вылѣзть изъ подъ задавившаго его успѣха и пробоваль взяться за то, что удачно вышло у сосѣда, – критикъ ему доказываль что это чужая область, что это не его индивидуальность и что: "son verre est petit, mais il doit boire dans son verre" Мы бывали свидѣтелями грустнаго финала большинства прославленныхъ индивидуалистовъ. Дарованія, шумно привѣтствованныя критикою, блеснувъ и очаровавъ всѣхъ своею значительностью, черезъ четыре, пять лѣтъ меркли, опускались и совсѣмъ исчезали съ горизонта. Чтобы не быть голословнымъ, возьмемъ каталоги Салоновъ и всемірныхъ выставокъ за послѣднія 20 лѣтъ и насъ охватить жуткое чувство.

Почти всѣ эти художники, писавшіеся съ красной строки, живы; большинство ихъ едва перешагнуло зрѣлый возрастъ, но вы чувствуете себя точно среди разрытыхъ могилъ, гдѣ полуживыми были закопаны люди, считавшіеся еще такъ недавно свѣжими оригинальными талантами!

Напомню слова Гая:

"Quod ab initio vitiosum est, non potest tractu temporis convalescere".

"Что порочно въ зародышѣ, не можетъ теченіемъ времени исправиться".

Что представляла собою школа живописи въ Италіи за XIII—XV вѣка? Начиная уже съ тринадцатаго столѣтія, каждый значительный художникъ заводилъ мастерскую, которая одновременно была и мѣстомъ, гдѣ мастеръ исполнялъ всевозможные заказы и въ то же время школою, куда поступали ученики, весьма юные, только что посвятившіе себя живописи. Среди учениковъ въ возрастѣ отъ 12 до 15 лѣтъ, встрѣчались и готовые художники, молодые люди, кочевавшіе изъ одной мастерской въ другую, чтобы постепенно совершенствоваться, изучая прославленные качества того или другого мастера. Знаменитый художникъ работаль посреди своихъ учениковъ и черезъ его критику и исправленіе проходили всѣ заказы, даже самые ничтожные.

Эти заказы (которые считались бы оскорбленіемъ для школы современнаго; художника) передавались ученикамъ для предварительнаго исполненія и были ничѣмъ инымъ, какъ вывѣсками, надписями, проектами простѣйшихъ предметовъ обихода.

По свидѣтельству Вазари, многолюдная и прославленная мастерская Доменико Гирландайо, по приказанію своего

учителя, не смѣла уклоняться ни отъ какого заказа и должна была его выполнить со всевозможнымъ тщаніемъ, такъ какъ въ противномъ случаѣ самъ Гирландайо принимался за исправленіе его.

Ученики всегда видѣли своего учителя начинающимъ, продолжающимъ и заканчивающимъ картину.

Они видѣли, какъ онъ исправлялъ свои неудачные "фрагменты" въ картинѣ, какъ онъ мѣнялъ композицію, какъ комбинировалъ цвѣтовые пятна.

Вся подноготная написанія картины была имъ извѣстна наглядно по опыту, и немудрено.

Двѣнадцатилѣтній мальчикъ, способный и обѣщающій (только такихъ и брали), лишь первое время только присматривался къ мастерской, часто занятый нянчаньемъ дѣтей художника, да растираніемъ красокъ (кропотливое, трудное занятіе, драгоцѣнное для знакомства и съ особенностями каждой краски, и съ выборомъ палитры мастера, его обучавашаго). Ученикъ запоминалъ массу практическихъ совѣтовъ, сдѣланныхъ мимоходомъ, во время спѣшки, подкрѣпленныхъ яркими примѣрами на заказанныхъ работахъ, Тумаки, нерѣдко выпадавшіе на долю сонныхъ и нерасторопныхъ, встряхивали задремавшую сообразительность; наконецъ, его первая работа, не самостоятельная – о нѣтъ – была педантично-точнымъ проколомъ булавкою оригинальнаго рисунка мастера, для послѣдующаго порошенія углемъ.

Ученикъ затѣмъ подымался на слѣдующую ступень въ

мастерской; ему поручалось вырисовывание орнаментовъ на картинѣ учителя. Потомъ – рисование складокъ съ манекена все для той же картины. Замѣтимъ, все учение носило характеръ не механическаго упражненія въ искусствѣ рисованія, а всегда имѣло цѣль живую, непосредственную – написаніе данной картины, въ успѣхѣ которой участвовали и были заинтересованы всѣ ученики мастерской.

Опредѣленіе, часто встрѣчающееся у Вазари свидѣтельствуешь насколько картина въ его время являлась дѣтищемъ совмѣстнаго художества цѣлой школы: "Эта картина вышла изъ мастерской Перуджино".

Занимавшемуся копированіемъ рисунковъ своего учителя поручалось увеличить по клѣткамъ эскизъ или картонъ мастера и вырисовать сангиною почти весь контуръ, за исключеніемъ головъ и рукъ, которыя довѣрялись болѣе опытнымъ ученикамъ.

Ученикъ видѣлъ, какъ мастеръ твердымъ, увѣреннымъ штрихомъ давалъ единство и выразительность фигурамъ, мѣнялъ, улучшалъ повороты.

Зорко слѣдилъ ученикъ, какъ подъ рукою "старшаго" картонъ превращался въ подмалевокъ; какъ этотъ подмалевокъ приводился въ соотвѣтствіе съ эскизомъ художника и какая разница и часто какая пропасть разверзалась между картиною и эскизомъ.

А пока ученику еще не довѣряли подмалевка, онъ приготавлилъ мастеру указанныя детали, зарисовывая ихъ съ на-

туры и учась пользоваться такимъ матеріаломъ для картины, Часто огромная картина писалась одновременно мастеромъ и его лучшими учениками. Каждый, разумѣется, стремился дать максимумъ своего дарованія и умѣнія, не рѣдко превосходя своего учителя. Когда же все умѣнье, всѣ тайны техники, всѣ опыты одного мастера были изучены молодымъ художникомъ, онъ отпускался къ другому мастеру еще болѣе искусному и талантливому. Тамъ опять воспринималась новая серія познаній и, такимъ образомъ, къ 20-му году своей жизни новый художникъ былъ умудренъ нагляднымъ, практическимъ путемъ, художественнымъ опытомъ лучшихъ мастеровъ своего времени!

Въ XIV вѣкѣ флорентіецъ Ченнино-Ченници пишетъ объ изученіи живописи:

"Во-первыхъ надо упражняться по меньшей мѣрѣ годъ въ рисованіи на доскахъ (съ оригиналовъ), затѣмъ стоять съ мастеромъ въ мастерской, пока не изучишь всѣхъ отраслей нашего искусства; потомъ приняться за изготовленіе и растираніе красокъ, учиться варить клей, намазывать гипсъ, грунтовать гипсомъ, дѣлать имъ выпуклости и проскабливать, золотить, хорошо зернить – на все это шесть лѣтъ. А затѣмъ – практическія упражненія въ живописи, орнаментовка съ протравой, дѣлать золотыя одежды, упражняться въ стѣнописи – еще шесть лѣтъ. Постоянно рисовать, не оставляя работы ни въ будни, ни въ праздникъ".

Посмотримъ теперь, что происходитъ въ современныхъ французскихъ ateliers, гдѣ, какъ принято вѣрить, учать лучше всего, У мастера всегда двѣ мастерскія. Одна своя, куда ученики никогда не имѣютъ доступа, гдѣ maître работаетъ совершенно одинъ, окруженный своими этюдами, а чаще всего однѣми фотографіями.

Maître скрываетъ свою картину даже отъ натурщицы, которая, быть можетъ, разболтаетъ гарп'амъ сюжетъ и выдумку – "trouvaille" мэтра!

Въ общей мастерской – все тайна что пишетъ maître, удачно ли идетъ его работа и какой у него пріемъ для писанія картинъ.

Ученики слышатъ нѣсколько мѣткихъ замѣчаній объ ихъ этюдахъ, поощренія хорошему, порицаніе дурному, все на словахъ, теоретично,

Но самое главное не сообщается, никому maître не повѣдаетъ своего ремесла – какъ писать картины?

Это его индивидуальность, это дороже всего и этимъ онъ никогда не поступится.

Maître самъ всему научился на пятый десятокъ лѣтъ, перепортивъ немало холстовъ и свой крошечный опытъ держать про себя. Такимъ образомъ почти вся послѣдняя четверть вѣка обошлась безъ унаслѣдованія хотя *бы* какихъ нибудь преемственныхъ умѣній и торжество «школы индивидуалистовъ» завершилось такимъ паденіемъ знанія и даже чутья формы, до котораго не доходила за все существованіе

живописи ни одна школа!

И вотъ на развалинахъ этой школы мы съ изумленіемъ замѣчаемъ странные цвѣтки, чудомъ пустившіе корни въ казалось бы неплоднѣйшей почвѣ. Кое гдѣ неумѣлыя, неясныя стремленія къ тому, что было постепенно вытравлено за послѣднія пятьдесятъ лѣтъ, — къ исканію загнанной и забытой «формы»...

Но путь этотъ труденъ, неблагоприятенъ. Сами художники, развращенные почти единственною задачею теперь, погоней за краскою, встрѣчаютъ эти одиночныя попытки, какъ приближеніе чего-то сухого, академическаго, какъ обращеніе цвѣтушаго райскаго сада въ гигантскую гимназію, гдѣ только и видишь нагихъ атлетовъ

Но все же, поворотъ къ формѣ!

Хотя и забыты прежніе опыты. Осталось въ памятникахъ красоты ихъ прежнее совершенство, но путь къ нему забыть.

То, что казалось еще недавно тонкимъ и прелестнымъ, заманчиво-ядовитымъ и мистичнымъ, въ новомъ кругозорѣ, нищемъ знаніемъ, кажется приторнымъ и манернымъ; идеалы покойнаго вѣка, проституированные эксцессами необыкновеннаго и вычурнаго, потеряли, обвѣтрили свое золото, лишились своего обаянія...

"Я съ удовольствіемъ гляжу на гладкую безъ украшеній простую стѣну", признавался одинъ большой художникъ, режюмируя въ этомъ замѣчаніи надвигающееся исканіе про-

стѣйшей формы.

"Я предвижу катаклизм" говорить другой, предчувствуя то же самое, но желая объяснить внѣшнимъ давленіемъ, какимъ нибудь новымъ переселеніемъ народовъ, эту неизбежную эволюцію искусства въ сторону простой и строгой формы...

Катаклизмъ уже совершился, – скажу въ отвѣтъ художнику, предвидѣвшему катаклизмъ, – мы его только прозѣвали. Профессоръ просматриваетъ вмѣстѣ съ молодымъ художникомъ исторію искусства XIX вѣка; съ изумленіемъ замѣчаетъ онъ ту пропасть, которая разверзлась уже между XIX и XX вѣками. Намъ совѣстно за вчерашніе идолы, за вчерашнія знаменитости, отъ которыхъ губы молодого человѣка невольно кривятся въ ироническую усмѣшку.

Вчерашніе идолы оказались съ глиняными ногами. Какъ всегда въ эволюціи художественныхъ направленій, вчерашній *genre* – самый ненавистный, вчерашняя мода – самая неинтересная, самая постылая. Совсѣмъ стало невесело праздновать дальше побѣду надъ буржуемъ, обливать его презрѣніемъ и горделивымъ сознаниемъ своей утонченности. Мало кто вѣритъ теперь въ одиночныхъ *героевъ*; всѣ ждутъ дружныхъ усилій, бодрой, сильной духомъ и здоровьемъ *школы*.

Прежде говорили: я это сдѣлалъ, я найду, я – солнце для бѣдной толпы художниковъ, мною согрѣтыхъ.

Теперь говорятъ: я не добился совершенства одинъ, но мы всѣ *вмѣстѣ* толкнемъ искусство впередъ. Чего не договорю я, подскажетъ другой. Наши дѣти будутъ боги.

Но посмотримъ, нѣтъ ли другихъ признаковъ, тягучихъ признаковъ того, что мы дѣйствительно идемъ къ дѣтству новаго, большого искусства, а не къ вырожденію.

Обратимся сначала къ Модѣ.

Я пишу Мода, большою буквою. Пора же установить, что то теченіе, то правильное чередованіе вкусовъ культурной части человѣчества, которое мы называемъ не безъ нѣкоторой усмѣшки Модой, есть, въ сущности, одинъ изъ значительнѣйшихъ, глубочайшаго смысла и важности, показателей истинныхъ колебаній художественной идеи въ человѣчествѣ.

Мода-царица.

Да. Мода – вездѣ, гдѣ есть искусство.

Художникъ задумываетъ картину и, воображая ее написанною въ какомъ ни будь тонѣ, вдругъ останавливается непременно на нѣжно-голубомъ, на томъ самомъ цвѣтѣ, который ненавидѣли наши матери за его "немодность".

Для нашего художника этотъ нюансъ – самый плѣнительный и самый неожиданно-впечатляющій, имъ облюбованный въ данный мигъ, тонъ.

Но черезъ нѣсколько мѣсяцевъ онъ, къ своему изумленію, встрѣчаетъ цѣлые рои модныхъ дамъ, одѣтыхъ въ платья,

совсѣмъ того. же голубого нюанса, который властно водворился въ его воображеніи, который онъ, наконецъ, открылъ!

Очевидно, это логическій, постепенный переходъ вкуса отъ одного, уже надоѣвшаго тона именно къ этому, дополнительному.

Но то, что представляетъ особенное свойство человеческого вкуса – повиновение закону дополнительнаго цвѣта – обычно считаютъ выдумкою нѣсколькихъ модницъ, нѣсколькихъ художниковъ и относятъ на счетъ гипнотизированія массы, на счетъ раздражительности.

То, что мы замѣтили сейчасъ по поводу новаго тона, повторяется и относительно формы.

Рядъ излюбленныхъ, въ данный моментъ, уклоновъ и комбинацій линій, которыя находятъ свое выраженіе въ лучшихъ картинахъ, въ лучшей архитектурѣ, въ украшеніяхъ, модныхъ костюмахъ, – все это свидѣтельствуеть объ естественномъ поворотѣ художественной мысли въ ту или другую сторону отъ слишкомъ популярныхъ, присмотрѣвшихся комбинацій формы. Впереди модницъ идутъ художники, впереди художниковъ идутъ ихъ предтечи – новаторы.

Путь художника-новатора, извивъ его тропы, намъ ясенъ по исторіи искусствъ. Но теперь, быть можетъ, цѣлыя группы художниковъ пойдутъ предтечами.

Эти предтечи, носители новаго вкуса – увы. предскажемъ! – не создадутъ новаго, большого искусства, потому что у нихъ для этого не будетъ ни опыта, ни даже матеріала.

Вѣдь если опыты прежняго, одряхлѣвшаго искусства сознательно отброшены (что гораздо хуже, чѣмъ было во времена итальянскихъ примитивовъ, когда прежніе пути были просто зарыты подъ Римомъ), то первые шаги новаторовъ, какъ бы они не казались значительными современникамъ, все же только укажутъ путь, но не создадутъ еще новаго искусства.

Нашъ вкусъ, наша мода, медленно, но упрямо, съ каждымъ годомъ все сильнѣе и сильнѣе – прибавлю, неумолимѣе, – возвращаютъ насъ на путь античнаго творчества!

Конечно, не къ искусству Фидія и совсѣмъ не къ формамъ Праксителя.

Нашъ глазъ усталъ, какъ я уже говорилъ выше, отъ тонкаго, отъ слишкомъ изощреннаго искусства, отъ бѣглаго и, увы, не глубокаго гутированія всѣхъ шедевровъ извѣстныхъ въ исторіи стилей.

Такой эпохи, гдѣ художникъ, не выходя изъ своей мастерской, могъ бы въ два часа времени вдосталь налюбоваться въ великолѣпныхъ репродукціяхъ всѣми лучшими произведеніями, какія человѣчество создало на протяженіи пяти тысячъ лѣтъ, – такой эпохи никогда еще не существовало, и, разумѣется, это новое положеніе должно создать и новыя послѣдствія – новыя точки зрѣнія, новые художническіе вкусы, какихъ до сихъ поръ не было!

И раньше существовало отношеніе, чуть напоминавшее теперешнее, къ искусству, и раньше встрѣчались (и въ Ренес-

сансъ, и въ семнадцатомъ, восемнадцатомъ столѣтіяхъ) люди, относившіеся къ живописи съ трогательнымъ и восторженнымъ признаніемъ всѣхъ школъ и направленій, — принявшіе все, что носило на себѣ печать дарованія.

Но это были единицы среди тысячъ; культурная же масса всегда любила живопись пристрастно, односторонне, несправедливо; рѣдкіе эстеты, своимъ поклоненіемъ передъ всѣмъ, что ни производила талантливая кисть, не могли затормозить и сбить съ истиннаго пути искусства и своимъ безпристрастіемъ и всепризнаніемъ не лили холодныхъ душей на увлеченія крайнихъ мастеровъ, старавшихся поставить на первое мѣсто единственно любимое одно направленіе. Но теперь! Фатальная современность!

Эстетамъ, все тонко чувствующимъ, съ непомѣрно изощреннымъ вкусомъ, который даетъ имъ художественное удовлетвореніе всюду, гдѣ бы человѣческое дарованіе за нѣсколько тысячелѣтій ни произвело значительныхъ и полужначительныхъ красотъ въ области творчества, эстетамъ трудно одно унижить, другому дать предпочтеніе.

Ихъ пальмы равно достаются и наивной рѣзьбѣ дикаря, и высшимъ усиліямъ міровыхъ геніевъ.

Эстетизмъ и коллекціонерство дошли до крайнихъ предѣловъ возможнаго въ настоящую минуту. Можно съ увѣренностью сказать, что не найдется той ничтожной мелочи, которая не нашла бы своего коллекціонера. Надо только представить удостовѣреніе въ томъ, что какой-нибудь мазнѣ не

меньше 100 лѣтъ. Я далекъ, конечно, отъ мысли отрицать вообще коллекціонерство – это было бы чудовищно но не могу никакъ согласиться съ любвеобильнымъ сердцемъ эстетика-коллекціонера, равно принимающаго въ свое собраніе и самый обычный футляръ отъ очковъ бретонской старухи XVIII вѣка, и chef d'oeuvre Тинторетто. Надобно же, наконецъ, разъ навсегда рѣшить, гдѣ наше непосредственное чувство восхищенія красотой, независимо отъ знанія исторіи искусствъ, исторіи культуры и, наконецъ, просто исторіи.

Я вѣрю, что гвозди, которые вбивались въ балки Екатерининскихъ построекъ, курьезнѣе по формѣ теперешнихъ; но не кладите же ихъ въ витрину рядомъ съ миниатюрой Брейгеля и не ищите (наперекоръ новому исканію) въ прошловѣковой ремесленной стряпнѣ художественнаго утѣшенія отъ современной грубости!

Правда, трепеть ужаса охватываетъ насъ, даже не коллекціонеровъ, когда мы узнаемъ, что за фресками Рафаэля въ Ватиканскихъ loggia стѣны были записаны, по всѣмъ вѣроятіямъ, чудесными фресками Пинтуриккіо. Реставраторы, должно быть, теперь и въ грустномъ, и въ комическомъ положеніи: и Рафаэля надо сохранить, и выпустить на свѣтъ работы Пинтуриккіо. Конечно, если бы теперь Пій X рѣшилъ записать фрески Рафаэля, горя желаніемъ видѣть вокругъ себя живописныя фантазіи Просдочими или Алессандри, – мы бы закричали въ ужасъ, но потому только, что намъ до очевидности ясно, что не только эти шарлатаны кисти, но

даже Сегантини или Морисъ Дени не стоятъ Рафаэля; но я утверждаю, что, родись сейчасъ сверхъ-Рафаэль, никогда никто, напуганный угрозами охранителей старины, не рискнетъ предпочесть *лучшее прекрасному*.

Тутъ и губительное отсутствіе вѣры въ себя, и почти религіозный испугъ передъ ретроспективной красотой. Здѣсь — ледъ на голову и смерть модернизму, презираемому, загнанному, котораго держать въ передней коллекціонеровъ старины.

Я тоже увѣренъ, что теперь нѣтъ талантовъ, равныхъ Брунелески или Палладію, но меня не заставятъ убѣдиться, что нужно *сохранить* грязный деревянный и вѣчно гнилой. Дворцовый мостъ потому только, что на гравюрахъ прошло-вѣковаго Петербурга всегда фигурировала эта докультурная постройка и что жаль отнимать отъ этого мѣста Петербурга его историческій *куръезъ*".

Куръезъ болѣзненно чувствуется всѣми эстетамы à outrance; коллекціонерство, чувство куръеза постоянно вмѣшивается въ наши художественныя оцѣнки, мѣшая намъ видѣть подлинно-художественное въ произведеніи искусства, если этому произведенію почтенное число лѣтъ.

Зато именно эстеты подготовили почву новому вкусу, который, уже никого не спрашивая и не справляясь съ исторіей искусства, властно идетъ въ сторону, обратную эстетизму, утонченному и изошренному.

Новый вкусъ идетъ по контрасту, по закону моды, къ про-

стому и важному. Новый вкус идетъ къ формѣ не использованной, примитивной; къ тому пути, съ котораго всегда начинаютъ большія школы – къ стилю грубому, лапидарному. Будущіе художники, или, точнѣе, будущее поколѣніе. уже по наслѣдственности заболѣютъ переутомленіемъ на почвѣ эстетизма.

Послѣ тонкой изысканной кухни организмъ чувствуетъ потребность въ деревенскомъ грубомъ столѣ. Тамъ онъ видитъ новую прелесть.

Наши сыновья возненавидятъ съ еще большею силою, чѣмъ мы, предчувствующіе, эту смертоносную для прогресса искусства, одинаковую любовь ко всему, что ни создало человѣческое дарованіе. Надобно, конечно, привѣтствовать ту нетерпимость, то несправедливое, въ сущности, отношеніе къ старѣющему и отживающему въ искусствѣ!

Такая нетерпимость дастъ возможность адептамъ новаго искусства выше всего ставить грубую форму, простой, еле отесанный камень, который и есть отецъ будущей скульптуры, новой и законно наслѣдственной послѣ смерти эстетизма.

Въ какихъ-нибудь немногихъ, скомбинированныхъ линіяхъ будущіе художники увидятъ больше подлиннаго, современнаго искусства. чѣмъ въ утонченнѣйшихъ повтореніяхъ и изнѣженныхъ канонахъ старыхъ школъ.

Мечта художника ищетъ стройнаго тѣла, полного избытка здоровья, и если новому поколѣнію художниковъ Геба бли-

же Саломеи, то вините или, вѣрнѣе, поздравьте поколѣніе предыдущее, поколѣніе нытиковъ, изнервничавшееся, тусклое, расплачивающееся за малокровіе. за ипохондрію своихъ отцовъ. Какъ не полюбить солнце, спортъ, танцы, мускулы, греческій идеаль искусства – Одиссею, Иліаду, гдѣ герои были здоровы и прекрасны и гдѣ каждый разъ, когда надо было произвести сильнѣйшее впечатлѣніе, являлась на помощь Паллада и еще возвеличивала "ростъ и красоту и блескъ очей Улисса". Искусство сегодняшнее – искусство компромисса, и оно уже знаменательно, какъ указатель пути для будущаго піонерства въ области новой пластической формы. Повторяю, не вслѣдъ за катаклизмомъ, не изъ-подъ свѣжеразрушеннаго зданія вдругъ забьеть живительный ключъ здоровья; онъ давно незамѣтно пробивается среди густыхъ зарослей, и только мѣстами яркая окраска зелени выдаетъ источникъ свѣжести, спрятанный въ глубинѣ.

Часто модернистъ сильнаго таланта раздвояется; ядъ пряности румянить одну личину Януса, но строгое и сдержанное выраженіе другой личины влечетъ къ нему молодое поколѣніе.

Въ Роденѣ, большомъ скульпторѣ и человѣкѣ, несомнѣнно предчувствующемъ будущее, быть можетъ, бессознательно для него самого, мы видимъ эту двойственность, отражающуюся почти въ каждомъ его произведеніи.

Съ одной стороны, въ его работахъ мы видимъ форму Родена-модерниста девятнадцатаго столѣтія, форму слишкомъ

волнистую, часто – сладкую, парафинную.

Съ другой стороны – глыбу полуотесаннаго мрамора, каменный обломокъ, къ которому – можетъ быть, очень смутно – лежать предчувствующіе вкусы Родена, да и вкусы тѣхъ, кто отдыхаетъ на цѣлительномъ созерцаніи простой глыбы мрамора, неразрывно слитаго съ черезчуръ пряною формою скульптора XIX вѣка.

Мы знаемъ тоже, какой шумный успѣхъ имѣетъ теперь въ Европѣ новооткрытая Эвансомъ и Гальбъ-Геромъ Критская культура – вчера, почти незнакомое слово, – сегодня новый завитокъ античнаго искусства, близкій, почти родной намъ!

Это – самостоятельный извивъ отъ египетскаго и халдейскаго искусства въ область, полную неожиданныхъ смѣлостей, полусознанныхъ дерзостныхъ разрѣшеній, легкихъ, блестящихъ побѣдъ, трепещущаго жизнью стиля.

Критское искусство дерзко и ослѣпительно, какъ безумно-смѣлая скачка нагихъ юношей, великолѣпно вцѣпившихся въ косматыя пахучія гривы разгоряченныхъ коней...

Въ этомъ близкомъ намъ искусствѣ нѣтъ высѣченнаго, остановившагося совершенства Праксителя, нѣтъ почти абсолютной красоты Парѣнона.

Критская культура никогда не доходила до исключительной высоты, дальше которой абстракція или изнѣженность.

Поэтому она ближе, роднѣе новому искусству своею полу-совершенностью: человѣческими усиліямъ и улыбками вѣетъ отъ нея.

И естественно, современный художник невольно останавливает на Критской культурѣ внимательный взглядъ, необезнадеженный недостижимыми вершинами совершенства.

Изъ-за вольнаго орнамента, изъ-за бурной фрески глядитъ молодой острый глазъ Критскаго художника, вѣчно улыбающагося ребенка.

Отъ такого искусства можно привить *ростокъ*.

Здѣсь не все сказано до конца.

Итакъ, будущее искусство идетъ къ новой, простѣйшей формѣ; но для того, чтобы эта форма получила значительность, чтобы она оказалась синтезомъ частичныхъ исканій художниковъ, необходимо откинуть массу деталей отъ ея реального прообраза.

Если это условіе не соблюдено, если вдохновеніе художника не основывается на реальной формѣ, тогда нѣтъ подлинности и серьезности въ его пластическомъ вымыслѣ, мы не вѣримъ его картинѣ. Большинству современныхъ картинъ не удастся убѣдить зрителя въ законности вымысла, изображеннаго негодными средствами – небывалыми огромными глазами, яйцевидными овалами героевъ и героинь, паутинными, безкостными туловищами, шарлатанскими нимбами, фальшивою хлорозною краскою, всѣмъ, вплоть до анатомически недопустимыхъ чудовищъ, до архитектурно-нереальныхъ построекъ. Вся плоть этихъ литературно-живописныхъ видѣній создана не глазомъ, а мозгомъ и часто цирку-

лемь художника, и самый характеръ такого живописнаго вымысла враждебенъ пластическому воплощенію.

Ясно, что оторванность отъ реальной формы лишаетъ идеаль элементовъ, дающихъ ему законность существованія, и, слѣдовательно, создавая идеальную. еще не существующую форму, художникъ долженъ отнестись къ ней, какъ къ реальности потусторонняго порядка.

Но, увы! На самомъ дѣлѣ художники грѣшатъ всегда тѣмъ, что въ недосказанности, ирреальности формы думаютъ найти приближеніе къ идеалу, недостаточно ярко и конкретно ими почувствованному.

Химеры Грековъ, химеры Индусовъ и Китайцевъ создавались изъ самыхъ странныхъ сочетаній животныхъ разныхъ породъ: такъ. на примѣръ, въ греческой химерѣ въ Уффицияхъ какая-то логическая послѣдовательность въ анатомическомъ строеніи мирить зрителя съ козулей и львомъ на одномъ туловищѣ. Еще разительнѣе въ греческой скульптурѣ — типы кентавра и сатировъ, гдѣ глазъ наслаждается удивительно найденнымъ художественнымъ сочетаніемъ чловѣка съ лошадыю, чловѣка съ козломъ.

Примѣръ Данте для насъ прямо священенъ. Нельзя болѣе точно, болѣе, скажу, математически точно, размѣрить, выстроить и укрѣпить Дантовскій Адъ и тѣмъ заставить увѣрять въ возможность его существованія.

Всѣ разстоянія круговъ и спиралей "Ада" можно возста-

новить на уменьшенной модели и шагъ за шагомъ, какъ по булавамъ, наколотымъ на картахъ военныхъ дѣйствій, можно слѣдовать за Данте и Виргилиемъ.

Опускаясь все ниже и ниже, Данте съ чисто флорентійскою неумолимою точностью описываетъ, какъ внимательный геологъ, постепенныя измѣненія почвы, отъ воды и грязи до песка, желѣза, гранита, минеральныхъ и кипящихъ источниковъ; онъ пробирается сквозь густые клубы дыма, душливые и ядовитые газы, подъ вѣковые своды и обвалы – развалины доисторическихъ катаклизмовъ.

Идя съ трудомъ по *зыбкой* почвѣ (Адъ, Пѣснь I), онъ дѣлаетъ замѣчаніе, достойное флорентійскаго художника XIII вѣка: «Моя упирающаяся ступня была всегда ниже другой – (на отлетѣ)».

Провѣрьте себя – вы будете поражены точностью этой детали, усугубляющей въ читателѣ впечатлѣніе реальности путешествія Данте.

Итакъ, всюду, гдѣ есть возможность, Данте старается дать прежде всего построеніе логическое и реальное своему вымыслу, и даже, на примѣръ, классифицируя "преступленія", поэтъ опирается на представленіе, вошедшее въ умы и души современниковъ: онъ соединяетъ ветхозавѣтное представленіе о семи смертныхъ грѣхахъ съ Аристотелевскимъ опредѣленіемъ нравственности.

Помню, на представленіи "Праматери" Грильпарцера съ прекрасными декораціями Бенуа, я нигдѣ не испыталъ впе-

чатлїнія ужаса – по винѣ устарѣлаго, дѣтскаго замысла и ультраромантическаго текста драмы; но, одну минуту, когда покойница праматерь обошла на самомъ свѣту авансцены близко, близко вокругъ кресла задремавшаго chatelain'a и тотъ *тяжко задышалъ и застоналъ въ предчувствіи близко стоящей покойницы* – здѣсь что-то дрогнуло во мнѣ; но всякій разъ, когда безъ конца лѣзло на сцену изъ всякихъ темныхъ отверстій это, въ тѣняхъ запрятанное, видѣніе – только досада и смѣхъ разбирали меня.

Ясный, отчетливый ужасъ, закрѣпленный реальностью, свѣтомъ, цифрами, если хотите, подлиннѣе напущеннаго тумана. за который спасаются неярко чувствующіе тему художники.

Развѣ не характерно, что самая страшная угроза античнаго міра – громъ среди ослѣпительнаго прекраснаго неба, знаменіе среди свѣта – вторженіе потустороннихъ силъ, но не въ бутафоріи спиритическихъ сеансовъ! Помните "ужасъ" ребенка у Тургенева – среди знойнаго, мирнаго лѣтняго дня?

Скажемъ еще объ одномъ источникѣ вдохновенія новой живописи, о странной. на первый взглядъ, подражательности и подчиненности молодыхъ вожаковъ живописи дѣтскимъ рисункамъ, дѣтскому пониманію формы, дѣтской манерѣ трактовать живописные сюжеты.

Что притягиваетъ, что восхищаетъ и, скажу даже, умиляетъ насъ въ дѣтскомъ рисункѣ?

Мы можем опредѣлить три качества, присущія рисунку почти cadaго, не совсѣмъ уже бездарнаго, ребенка: искренность, движеніе и яркій, чистый цвѣтъ, окраска.

Эти качества – именно тѣ, которыя современная живопись успѣла постепенно растерять, отказываясь отъ совмѣстной работы, отъ общности умѣнія, отъ атмосферы художества, создающейся только при дружной работѣ въ одномъ направленіи искателей-художниковъ.

Замкнутость, конечно, не дала толчка за XIX вѣкъ искренности живописца. Онъ загрубѣлъ и ослѣпъ къ своимъ недостаткамъ; онъ усталъ бороться съ неумѣніемъ одинокаго творчества и позволилъ сорнымъ травамъ заглушить путь къ наивному, непосредственному вдохновенію.

Искренность, движеніе и яркій чистый цвѣтъ, плѣнительные въ дѣтскомъ рисункѣ, свойственны и всѣмъ архаическимъ періодамъ большихъ школъ. Отсюда и параллельность увлеченій какъ дѣтскими рисунками, такъ и архаическимъ искусствомъ.

Но за рисункомъ дѣтей до возраста 12–13 лѣтъ наступаетъ вскорѣ мертвая полоса, полоса бездарности, какъ я ее называю; она отвѣчаетъ пробуждающемуся сознательному отношенію ребенка къ окружающему и уже губительному примѣру "хорошихъ" картинъ и "хорошаго" вкуса, вліяющая на ребенка.

Стало быть, насъ интересуютъ рисунки дѣтей моложе 12-ти лѣтъ, послѣ чего переломъ въ сторону взрослоа рисунка

слишкомъ очевиденъ.

Искренность дѣтскаго рисунка и есть умиляющее, трогательное, чему въ тайнѣ просто завидуютъ зрѣлые художники.

Композиція рисунка съ сюжетомъ всегда неожиданна и безусловна; размѣщеніе пятенъ продиктовано наивнымъ вкусомъ, а не рутиною; не Вазари, напримѣръ, увѣрявшимъ, что хорошій вкусъ картины узнается по темнымъ пятнамъ, размѣщеннымъ въ углахъ ея и по свѣтлымъ – посрединѣ ея!

Сюжеты у дѣтей всегда тѣ, которые близко трогаютъ воображеніе и сердце ребенка. Смѣшно писать, а между тѣмъ безспорно, что добрыя двѣ трети картинъ художниковъ не имѣютъ никакого подлиннаго прикосновенія къ ихъ сердцу и воображенію и продиктованы онѣ *соображеніями ума*, а не вдохновеніемъ, то-есть не искреннимъ, внутреннимъ императивомъ.

Сама серія предметовъ, изъ которыхъ создаются рисунки дѣтей, дѣйствуетъ на насъ обаятельно своею близостью, повседневностью, наивнымъ подходомъ къ ихъ воплощенію.

Домъ, дерево, моторъ, паровозъ, лошадь, заяцъ, дѣвочка, мальчикъ, гувернантка, фея, земляника, грибы, собачка – все явленія, среди которыхъ вращается умъ и воображеніе, воспитывается сердце ребенка; и *какъ* эти явленія нарисованы – всегда *синтетически*, всегда, какъ символы бѣгущихъ въ воображеніи ребенка образовъ, всегда съ элементами необходимыми и съ деталями характерными, прямо неопустимыми!

Этот невольный синтез – *глазь ребенка*, устремленный на главное, его интересующее; он-то и дает такую выразительность рисунку. Ребенок-художник умѣетъ быть пристрастно любящимъ одно. Какъ въ толпѣ взрослыхъ ребенокъ сейчасъ съ интересомъ отыщетъ затерявшася среди скучныхъ большаковъ «мальчика» или «дѣвочку», такъ и въ рисункѣ онъ равнодушно опускаетъ предметы и детали, его мало трогающіе, и сразу зачерчиваетъ *любимое*.

А сколько взрослыхъ художниковъ не могутъ себѣ реально дать отчета, что въ данномъ предметѣ для нихъ "любимое" и что "не важное"?

Движеніе присуще всегда рисунку ребенка, не правда-ли? Лошадка бѣжитъ, мальчики играютъ въ пятнашки, дѣвочка качается на качеляхъ, паровозъ летитъ на всѣхъ парахъ, аэропланъ рѣлетъ въ воздухѣ, медвѣдь рычитъ, наконецъ, домъ дымитъ, молнія сверкаетъ, градъ, снѣгъ идетъ, дождь хлещетъ. Все рвется, мечется, живетъ, дышитъ, все – полно, какъ и самъ ребенокъ, движенія.

Но подходит возрастъ болѣе дисциплинированный, возрастъ сознанія – двѣнадцатилѣтній; что же – рисунки?

"Движеніе" совершенно исчезаетъ. Позы мертвѣютъ, деревенѣютъ; хотя пропорціи вѣрнѣе, но – суше; лица правильнѣе, скучнѣе; исчезаетъ неожиданность и остроуміе замысла; все становится вяло, холодно и прилично, недурно – "какъ у взрослыхъ". Даже краска, и та блѣднѣетъ, грязнится и впа-

дають въ условность "хорошаго вкуса" гувернантки, матери.

А въ рисункахъ дѣтей до 12-ти лѣтъ дѣйствительно нѣтъ (какъ и въ народномъ искусствѣ, какъ и въ архаическихъ періодахъ большихъ школъ) ни дурного вкуса, ни грязнаго, тусклаго цвѣта.

Любовь дѣтей къ *яркому, чистому цвѣту* – естественный вкусъ, вкусъ природы, щедро и ярко раскрашивающей животныхъ и птицъ, бабочекъ и цвѣты, съ дерзостью и неожиданностью, поражающею насъ. Ребенокъ, народъ и неразвращенные художники архаическаго искусства – все дѣти, законныя дѣти природы, совершенно натурально проявляющія это пристрастіе къ чистой, яркой и здоровой окраскѣ; потомъ лишь при неблагопріятныхъ условіяхъ систематически атрофируется природный красочный вкусъ, заболѣваетъ изнѣженностью, отравляется гобеленами, сѣрою гаммою, не контрастностью, вялостью. Въ этомъ упадкѣ мы теперь дошли до предѣловъ возможнаго.

Дѣтскій рисунокъ, движеніе дѣтскаго рисунка, его синтезъ, его краска стали скрытымъ лозунгомъ новыхъ исканій многихъ художниковъ. Попутно были задѣты и задѣваются и народное, лубочное искусство; болѣе культурные художники ищутъ откровенія въ архаическихъ періодахъ большихъ школъ живописи.

Три художника представляются намъ типичными въ этихъ исканіяхъ, ведущихъ свой генезисъ отъ непосредственнаго,

наивнаго искусства дикаря (– народа), ребенка и архаическаго искусства. Гогенъ, Матиссъ и Морисъ Дени.

Насъ сейчасъ интересуеть не опредѣленіе таланта и не значенія названныхъ художниковъ въ исторіи искусства (проклятыя слова, погубившія столькихъ современныхъ талантовъ!), а просто путь и способъ осуществленія ихъ живописнаго идеала.

Гогенъ искалъ у дикаря, въ его скульптурѣ, въ его окраскѣ, въ наивности его позъ, въ безстыдной чистотѣ его наготы, – новой, безусловной формы, яркой, чистой краски, отвращенія къ академической композиціи. Онъ перенесъ на полотно въ своихъ граціозно неуклюжихъ дикаряхъ синтетическую форму художника дикаря, подражающаго – въ своей (очаровательно раскрашенной яркими тонами) рѣзьбѣ, – формамъ своихъ сестеръ, братьевъ, женъ, идоловъ. *Матиссъ* пошелъ дальше: онъ занялся ребенкомъ и попытался въ позахъ своихъ моделей, и въ упрощенной окраскѣ, въ рнѣ окраскѣ, и въ наивничайущихъ сюжетахъ (доведенныхъ не только до идеальной несложности, но и съ привкусомъ дурачливо-дѣтскаго «синтезирования») до остолбенѣло-простыхъ («einfach» – лучше выражаетъ мою мысль) сюжетовъ вродѣ: «пришелъ парикмахеръ», «тетю причесываютъ», «мама – голая», «сестрица смотритъ картинки», «турчанка съ усами», «обѣдъ накрыть» и такъ далѣе.

За нимъ потянулись другіе, и, каюсь, я чувствовалъ, что медленно глупѣю вмѣстѣ съ Матиссомъ и его послѣдовате-

лями...

Зато цвѣтъ, чистый, свѣжій цвѣтъ въ нѣкоторыхъ его вещахъ бодрить и радуеть. Радуеть иногда и форма, хотя часто изъ за кривого, но характернаго слѣдка, вдругъ нечаянно выгянетъ голень или бедро заправскаго ученика Даньяна или даже – *horribile dictu* – Жерома...

Морись Дени культурнѣе всѣхъ двоихъ и холоднѣе въ тоже время.

Онъ ищетъ – въ умѣніи неиспорченныхъ художниковъ архаическихъ періодовъ, въ *quatro cento*, въ "Одиссеѣ", въ мифахъ – *культурную* свѣжесть вдохновенія, свѣжесть цвѣта, безыскусственность композиціи, движенія.

Но, не обладая темпераментомъ первыхъ двухъ, онъ, синтезируя, впадаетъ въ холодъ механически упрощенной формы и даже академизмъ (циклъ "Психея и Амуръ"); наивничая "по *quattrocento*" – дѣлается фабрично манернымъ, часто приторнымъ (священные сюжеты); темперамента не хватаетъ ему для того, чтобы къ головному рѣшенію – писать чистыми тонами сумѣть дать сильную, но и гармоническую гамму.

Все-же честь имъ, что хотя кривыми путями, часто съ негодными средствами, но все-же они срываютъ застоявшееся, изманерничавшееся и застывшее искусство конца XIX вѣка съ его каменистаго основанія и катятъ его въ страшныя низины, откуда ему суждено вновь вырваться, опростившись, огрубѣвъ натурально и расцвѣсть потомъ чистымъ и

пышнымъ деревомъ, полнымъ яркихъ цвѣтущихъ плодовъ!

Будущее искусство станетъ несложнымъ по идеѣ. Это, повторяю, сблизить его съ путями, ранними путями всякаго большого искусства.

То, что хотять отнести насчетъ ожидающаго насъ катаклизма, придетъ само собою, путемъ эволюціи вкуса, моды.

Разница все же значительная въ подходѣ къ будущему простому искусству, сравнительно съ примитивными направленіями большихъ школъ, — египетской, халдейской, греческой, Ренессанса. И вотъ почему:

Ранніе періоды всѣхъ этихъ перечисленныхъ школъ соотвѣтствуютъ умственному ихъ кругозору, той высотѣ культуры, которая отвѣчала періоду ранняго искусства даннаго народа; поэтому та свѣжесть, та весна вырастающаго изъ дѣтства народа, то ясное и радостное чувство, которое идетъ лучами отъ этихъ раннихъ достижений — есть естественное слѣдствіе недолгой еще, не развратившей вкусы культуры.

Это очарованіе ранняго періода большихъ школъ теперь начинаетъ мощно овладѣвать нами, точно мы ранѣе не сумѣли оцѣнить эти весеннія произведенія.

Но дѣти двадцатаго вѣка, мудрыя какъ зміи, по волѣ вкуса отброшенные въ противоположную школамъ тонкимъ и изощреннымъ сторону, могутъ ли они надѣяться на такую же точно ясную, свѣтлую высоту новаго примитивнаго искусства?

Насъ сближаетъ съ примитивными періодами большихъ школъ подобность вкусовъ, почти однородность.

То, что любить крестьянскій мальчикъ, густо посоленную краюху хлѣба, потому, что не знаетъ о существованіи великолѣпныхъ пироговъ изъ французской кондитерской, то вдругъ полюбили и мы, съ отвращеніемъ отвертываясь отъ надобѣвшаго и опротивѣвшаго лакомства.

Нашъ вкусъ однороденъ со вкусомъ примитивныхъ. архаическихъ школъ... Но подходъ къ нему совершенно противоположенъ!

Конечно, пока будетъ въ будущихъ произведеніяхъ нарочитая краюха хлѣба (протестъ противъ только что сброшеннаго ярма изошреннаго искусства), до тѣхъ поръ первый періодъ новаго движенія, въ отличіе отъ примитивныхъ, архаическихъ школъ, будетъ страдать исключительною, *дѣланною* грубостью. Мы столкнемся съ насильственнымъ поворотомъ новаго искусства въ сторону неуклюжести, рѣзкой вульгарности и, фатально, неискренности!

Вѣдь нельзя считать основой искренности въ искусствѣ одну ненависть къ старымъ формамъ.

Первые будутъ жертвы вечернія. Это неизбежно. Но на ошибкахъ первыхъ, на ихъ ненавистяхъ и несправедливостяхъ, на ихъ крайностяхъ и односторонностяхъ вырастетъ вторая группа. Это будутъ наслѣдники первыхъ, уже успѣвшіе выработать свой вкусъ – результатъ, во-первыхъ, изученій ихъ предшественниками всего архаическаго (только

имъ и нравившагося въ искусствѣ) и, во-вторыхъ, опытовъ въ новомъ направленіи, но уже не отравленныхъ ядомъ отрицанія – потому что второе поколѣніе къ искусству XIX-го вѣка будетъ равнодушно.

Еще одна черта будущей живописи.

За послѣднія 25 лѣтъ мы замѣчаемъ несомнѣнное преобладаніе, почти полную побѣду пейзажа надъ человекомъ. Всѣ усилія plein'air'истовъ, импрессионистовъ, пуэнтилистовъ сводились большею частью къ завоеванію солнца, къ возможно интенсивной передачѣ его эффектовъ.

«Человѣкъ» въ новыхъ произведеніяхъ былъ лишь однимъ изъ элементовъ, входящихъ въ эти исканія, и онъ третирировался всегда, какъ нѣчто зависимое отъ окружающей его обстановки, пейзажа.

Теорія правды фоновъ и вѣрности воздушныхъ отношеній на первое мѣсто выдвигала ensemble всѣхъ предметовъ и противилась доминированію человека въ картинѣ.

Школа Monticelli, Синьяка, Vuillard'a, Manguin обратила человека въ живописное пятно на картинѣ, а Monet, Pizarro, Сезаннъ, Valtat и Marquet совершенно обезлюдилъ свои холсты.

Посѣтитель гулялъ въ передовомъ Салонѣ, среди садовъ и бульваровъ, полянъ и рѣкъ, среди овощей и плодовъ, кастрюль и персиковъ, лишь кое-гдѣ встрѣчая эпизодическую фигуру, "nu", приютившуюся подъ деревомъ и залитую пят-

нами солнца.

"Человѣкъ" взялъ реваншъ очень недавно и далеко не полный; откровенное его доминированіе въ передовыхъ картинахъ молодыхъ художниковъ почти не встрѣчается (я, разумеется, не считаю портретовъ).

Фигурою человѣка, одною красотою человѣческой формы, не увлекались, и главную причину я вижу въ той робости, которая овладѣваетъ художникомъ (всю юность прошедшимъ надъ кропотливымъ изученіемъ эффектовъ различнаго освѣщенія природы) при видѣ человѣческой наготы съ такимъ совершенствомъ переданной знакомыми всѣмъ образцами античной скульптуры и ренессансной живописи.

Современное поколѣніе слишкомъ хорошо знаетъ исторію искусствъ; оно удивительно чутко къ искусству стариковъ, и въ немъ нѣтъ и слѣда того снисходительнаго отношенія, какое было проявлено натуралистическою школою, когда первое увлеченіе натурализмомъ вскружило всѣмъ головы и показалось геніальнымъ открытіемъ; натуралисты повѣрили, что ихъ школа затмила наивныя усилія идеалистическихъ школъ старыхъ мастеровъ, изъ которыхъ они выдѣляли Веласкеца, Hals'a, Рембрандта и еще двоихъ-троихъ.

Вотъ это осторожное, испуганное отношеніе къ совершенству античнаго искусства и есть, какъ мы видимъ изъ ранѣе сказаннаго, одно изъ слабыхъ мѣстъ современныхъ школъ, отблескъ эстетизма, убивающаго въ художникѣ стремленіе къ отдѣленію отъ каноновъ всѣхъ школъ, всѣхъ равно уважа-

емыхъ школь.

Вокругъ, однако, мы видимъ симптомы, ободряющіе исканіе въ этомъ направленіи – въ выдѣленіи человѣческой красоты на первый планъ, независимо отъ деталей, отъ пейзажа, задавившаго его.

Вкусъ подсказалъ знаменательный успѣхъ въ области любования прекрасною линіею человѣческаго тѣла, успѣхъ, о которомъ десять лѣтъ тому назадъ смѣшно было и мечтать.

Зрительная зала, биткомъ набитая, въ продолженіе цѣлаго вечера, наслаждается ритмичнымъ, однообразнымъ на первый взглядъ, приплясываніемъ танцовщицы!

Вся задача этого совершенно новаго рода хореографіи сводится лишь къ тому, чтобы дать возможно разнообразное количество пластическихъ позъ и приковать вниманіе красотой линій художественно-изогнутой человѣческой наготы.

И какой наготы?.. Совершенно цѣломудренной, наготы изъ англійскихъ прописей, гдѣ тщательно обойдено все, что имѣеть отдаленный намекъ на чувственность.

И чтобы подчеркнуть, что зрителю подносится не живописная танцовщица на фонѣ античнаго пейзажа, а лишь рядъ комбинацій различныхъ позъ, весь фонъ упрощенъ донельзя: его нѣтъ совсѣмъ, тѣло выдѣляется здѣсь, какъ статуя въ музеѣ, – на сѣромъ сукнѣ.

Будущее искусство повернетъ къ культу человека, его наготы.

Въ формахъ нагого тѣла будутъ искать художники новое

вдохновеніе, и мы вернемся, какъ греки Периклова періода, къ ихъ воззрѣнію на красоту въ природѣ.

На первое мѣсто они ставили прекрасное, нагое человѣческое тѣло.

Вѣдь для грековъ герои, боги, богини, простые смертные – лишь предлогъ для воспѣванія обнаженнаго тѣла... Будущая живопись повернетъ туда же!

Конечно, наврядъ ли на холстахъ и стѣнахъ вновь появят-ся Аполлоны, Артемиды, Афродиты и Паны.

Вѣдь Миллэ воспѣваль, черезъ призму Виргилія, прекрасный силуэтъ французскаго крестьянина и, въ сущности, былъ не такъ далекъ отъ пути будущей живописи.

Нѣтъ основаній предполагать, что исключительно эллини-ческие сюжеты явятся необходимостью, только потому, что идеалы будущей живописи совпадутъ съ идеалами античны-хъ школъ.

Будущая живопись хочетъ видѣть художника, сошедшаго съ надоѣвшаго конька *épatement du bourgeois*, снобизма!

Пусть художникъ будетъ дерзокъ, несложенъ, грубъ, при-митивень.

Будущая живопись зоветъ къ лапидарному стилю, потому что новое искусство не выноситъ утонченнаго – оно пресы-тилось имъ.

Элементы недавней живописи – воздухъ, солнце, зелень: элементы будущей – человѣкъ и камень.

Будущая живопись сползетъ въ низины грубости – отъ жи-

вописи теперешней, культурной, отымающей свободную волю исканій – въ мало изслѣдованныя области лапидарнаго стиля.

Будущая живопись начнетъ съ ненависти къ старой, чтобы вырастить изъ себя другое поколѣніе художниковъ, въ любви къ открывшемуся новому пути, который намъ полужнакомъ, страшень и органически враждебень.

И предчувствующій глазъ скользитъ по полированнымъ формамъ Праксителява Гермеса, невольно останавливается на дѣтскомъ рисункѣ: онъ точно чувствуетъ, что свѣтъ прольется черезъ ребяческій лепетъ нарождающагося новаго классическаго искусства.