



II.

(Окончаніе).

Издали можно узнать каждую картину Дегаса по оригинальной трактовкѣ натуры. Въ одномъ мѣстѣ онъ смѣло обрисовываетъ одну только голову, въ другомъ—видны лишь заднія ноги скаковой лошади; совершенно неожиданно онъ вдругъ прорѣзаетъ подмостки сцены контуромъ огромнаго контрабаса и дѣлаетъ это съ такой увѣренностью именно въ томъ мѣстѣ, гдѣ нужно, что, кажется, такъ именно и слѣдуетъ, иначе и быть не могло. Иногда онъ проводитъ горизонтъ высоко, у самаго края картины, для того, чтобы лучше показать ноги своихъ танцовщицъ, не обращая вниманія на священное предписаніе о „золотой“ серединѣ черты горизонта; какъ часто показываетъ онъ свои модели въ невозможныхъ поворотахъ и невѣроятныхъ положеніяхъ, какъ онъ влѣзаютъ въ ванну, какъ раздѣваются и одѣваются, какъ вытираются и т. п.

И все это дѣлается съ наивностью, съ какой неиспорченная молодая дѣвушка говоритъ иногда о самыхъ „скользкихъ“ вещахъ...

Или искусство Дегаса наивно, или оно такъ велико, что кажется наивнымъ.

Гордо презираетъ онъ малѣйшіе намеки на виртуозность, всякое важничанье своимъ умѣньемъ или знаніемъ. Его трактовка скромна, прилична. Просто высказываетъ онъ то, что хотѣлъ сказать, безъ всякихъ фразъ. Онъ работаетъ съ такой-же артистической сервезностью, какъ и Менцель; неумоимо рисуетъ онъ этюды съ натуры, пока не отыщетъ характерную позу. Пренебрегая ненужными деталями, постоянно упрощая, онъ даетъ намъ въ картинѣ лишь самое главное.

Ни у одного изъ новѣйшихъ художниковъ такъ не устранено повѣствовательное содержаніе, какъ у него.

Положимъ, — надо замѣтить это — онъ дѣйствуетъ часто отталкивающимъ образомъ; у него нѣтъ того состраданія, съ какимъ писалъ Рембрандтъ; наоборотъ, кажется, словно онъ презираетъ свою модель. Въ подросткѣ-дѣвчкѣ, готовящейся быть танцовщицей, онъ уже показываетъ намъ будущую кокотку. Полный холодного скептицизма, онъ беспощаденъ, неумолимъ, какъ сама природа. Основная черта его индивидуальности — гордость; все что есть въ немъ нѣжнаго онъ скрываетъ; онъ менѣе опасается цинизма, чѣмъ сентиментальности.

Изъ этого видно, какъ мало онъ лѣститъ зрителю. Но, не смотря на это, его колоссальная индивидуальность не можетъ не поработить насъ. Нравится она намъ или нѣтъ — дѣло вкуса. Какъ Вагнеръ добился того, что каждый музыкантъ долженъ былъ съ нимъ считаться, такъ и Дегасъ сталъ факторомъ, съ которымъ каждый современный художникъ, сознательно или невольно, долженъ считаться: онъ уже не можетъ его игнорировать.

Если старая французская школа недружелюбно относится къ Дегасу, то такое отношеніе вполне естественно, какъ и то отрицаніе, которое онъ встрѣтилъ у насъ среди художниковъ старѣйшаго поколѣнія.

Около 15-ти лѣтъ тому назадъ, Менцель, рассматривая богатую коллекцію импрессионистовъ у одного изъ здѣшнихъ любителей, долго и внимательно вглядывался въ картины и затѣмъ спросилъ: „вы, дѣйствительно, заплатили деньги за эти вещи?“ Это сказалъ тотъ самый Менцель, который въ дни молодости, въ своемъ „Саду принца Альбрехта“, въ пейзажѣ Шёнберга съ желѣзнодорожнымъ поѣздомъ, въ картинѣ 1848 г. „Открытие гробовъ погибшихъ“, въ „балѣ оперы“ (находящейся теперь въ гамбургской художественной галлерей), пытался разрѣшить такіа-же проблемы, какъ и импрессионисты.

Изъ этого явствуетъ лишь то, что Менцель, когда задавалъ вышеупомянутый вопросъ, былъ уже вполне опредѣлившейся, законченной художественной величиной, которая не хотѣла или не могла по-двигаться впередъ по намѣченному уже позднѣе пути.

Ни одинъ человекъ не можетъ перешагнуть черезъ свою собственную тѣнь, и намъ извѣстно, какъ относился Гёте къ романтической школѣ и къ генію Клейста.

Старый Шадовъ (Schadow), бывший для своего поколѣнія тѣмъ, чѣмъ Менцель является для нашего,



В. Тропининъ.
Портретъ
К. П. Брюллова.

шестидесятъ съ лишнимъ лѣтъ тому назадъ, при появленіи книги „Фридриха“, Менцеля, писалъ въ газетѣ: „грифонажи или каракули извѣстнаго Менцеля недостойны великаго короля“. 60-же лѣтъ спустя, Менцелю такъ-же заслуженно, какъ и справедливо былъ дарованъ орденъ Чернаго орла, за прославленіе дѣяній великаго монарха, столь удивительно воплощеннаго въ этомъ самомъ произведеніи художника.

Шадовъ не могъ понять Менцеля такъ-же, какъ этотъ послѣдній не понимаетъ Дегаса, ибо у Дегаса, какъ и у Менцеля, есть нѣчто новое, что должно оставаться чуждымъ каждому предшествовавшему поколѣнію.

Всему *новому* въ искусствѣ, — по крайней мѣрѣ въ нашъ демократическій вѣкъ, — предстоитъ побѣдить два поколѣнія: старое и современное, прежде чѣмъ оно добьется признанія. *Какъ предшественники уже не могутъ, такъ современники еще не въ состояніи его понять.*

Дегасъ никогда не будетъ и не можетъ быть популяренъ. Онъ, кажется, умышленно пренебрегаетъ успѣхомъ среди невѣжественной толпы. Онъ работаетъ только для немногихъ знатоковъ-любителей, презирая заурядные вкусы толпы. Это гордый отшельникъ, ревнивый эгоистъ, не ради успѣха, но ради своего искусства.

Возможно, что Manet обладаетъ бѣльшимъ темпераментомъ, но изъ всѣхъ современныхъ художниковъ ни одинъ не одаренъ, какъ Дегасъ, настолько, чтобы вести искусство по проложенному Manet пути еще дальше, вести къ цѣли cadaго искусства: *къ стилю.*

Максъ Либерманъ.



К. Брюловъ
(1799—1852 г.).
Портретъ.

Художники и критика.

Нашимъ художникамъ недостаетъ самобытности, воли и своеобразнаго умѣнья.

Никто изъ насъ не имѣетъ своего собственнаго взгляда на вещи, никто не пытается по-своему изобразить предметы, всюду сонливое преклоненіе обыденности, тому непрочувствованному искусству, которое имѣетъ милую внѣшность, но въ которомъ нѣтъ ничего внутренне-необходимаго, ничего такого, что-бы слѣдовало непобѣдимымъ законамъ духовнаго развитія.

Помочь могутъ только сильныя произведенія глубокихъ и рѣшительныхъ натуръ; они возбуждаютъ сочувствіе или враждебность, во всякомъ случаѣ они несомнѣнно реагируютъ на вкусъ публики.

Въ этомъ-то и нуждается наше искусство. У публики есть скрытое художественное чутье, но его нужно пробудить и проявить. У художниковъ много силы, но они не дерзаютъ ея выказать, и она остается подъ спудомъ. Все продолжаетъ идти нерѣшительно, по рутинѣ. Необходимо, чтобы произошло какое-нибудь рѣзкое, необыкновенное событіе, мимо котораго нельзя-бы было пройти, не выяснивъ своего отношенія къ нему.

Для этого не надо даже великихъ художниковъ и великаго искусства. Оно должно быть только новымъ, особеннымъ, не тѣмъ, къ которому привыкли. Оно должно рѣзко ударять по всему обыденному, дразнить и привлекать. Всѣ находятся въ спячкѣ и придерживаются старыхъ привычекъ: всѣмъ нравится то, что они сотню разъ видѣли, а то, что выходитъ изъ обычныхъ рамокъ, они порицаютъ. Все хотъ сколько-нибудь своеобразное оскорбляетъ публику. Итакъ, надо, чтобы прошумѣло такое произведеніе, которое имѣло-бы своеобразную красоту и необычную внѣшность, которое-бы вызвало каждаго на возраженіе, на самонаблюденіе, и, такимъ образомъ, выяснило-бы каждому его собственный вкусъ.



К. Брюлловъ.
(1799—1852 г.).
Портретъ.

Не знаю, ясно-ли я выражаюсь. Я хочу сказать, что бѣдственное положеніе нашего искусства происходитъ оттого, что не достаетъ индивидуальнаго начала во вкусѣ публики и въ произведеніяхъ художниковъ. Оно могло-бы пробудиться при помощи



К. Брюловъ.
(1799—1852 г.).
Портретъ.

какого-нибудь рѣзкаго художественнаго явленія, напр., при помощи радикальной выставки французскихъ импрессионистовъ что-ли, гдѣ явно извращены всѣ обычные понятія. Я вовсе не намѣренъ заниматься пропагандой импрессионизма, но мнѣ хотѣлось-бы вывести людей изъ спячки, возмутить ихъ, потому что лучше ненависть, чѣмъ эта

гнуемая неспособность ко всякому художественному воспріятію. Вначалѣ только-бы и раздавались возгласы: „позорно, ужасно, безумно!“ — въ то время какъ энтузіасты восклицали-бы съ радостью: „великолѣпно, божественно, удивительно!“ Каждый старался бы убѣдить другого и каждый долженъ былъ-бы формулировать свой вкусъ.

Выставки произведеній съ ярко-индивидуальнымъ характеромъ кажутся мнѣ единственнымъ средствомъ, которое могло-бы хотѣ нѣсколько облагородить непритязательные вкусы нашихъ „цѣнителей“, а художникамъ придать больше смѣлости. Въ настоящее время нѣтъ недостатка въ подобныхъ произведеніяхъ. Никогда еще въ европейскомъ искусствѣ художники не заботились такъ о томъ, чтобы быть не такими, какъ другіе, быть самими собой.

Натурализмъ, plein-air, импрессионизмъ, много есть названій для однородныхъ вещей, одного и того-же понятія, для бурнаго стремленія высказаться особымъ языкомъ и сказать новое о новомъ. Это стремленіе во что-бы-то ни стало къ личному, къ субъективному великая черта нашего времени.

Вездѣ самостоятельность выступаетъ въ походъ противъ традицій. Въ Лондонѣ есть „New gallery“, въ Парижѣ „Champ de Mars“ и въ Мюнхенѣ „Secession“, и даже берлинцы, которые въ искусствѣ должны быть всегда послѣдними, въ настоящее время имѣютъ также своихъ сецессионистовъ. Еще сомнительно, будетъ-ли отъ этого польза въ развитіи искусства и много-ли отъ этого останется. Но нѣтъ сомнѣнія, что это освобождаетъ художника отъ поклоненія иностраннымъ образцамъ и дѣлаетъ его самостоятельнымъ. Нѣтъ сомнѣнія, что именно въ этомъ-то мы и нуждаемся.

Для меня составляетъ загадку, какъ это наше австрійское официальное Общество Художниковъ не хочетъ этого понять. Оно само должно вѣдѣ чувствовать, что дальше такъ продолжаться дѣло не можетъ. Оно должно сознавать, что когда никто ничего не покупаетъ, никто ничего не понимаетъ и никто ничего не любитъ, то черезъ 50 лѣтъ у насъ не будетъ вообще никакого искусства и никакихъ художниковъ. Оно должно чувствовать, что только рѣшительная и неумолимая индивидуальность можетъ помочь въ этомъ. Зачѣмъ же оно такъ презрительно и насмѣшливо относится ко всему тому, что не слѣдуетъ старымъ шаблонамъ?

Я не имѣю ввиду обвинять главныхъ представителей этого Общества. Я не сомнѣваюсь, что у нихъ очень хорошія намѣренія. Но дѣятельность ихъ производитъ на меня впечатлѣніе, какъ будто они намѣренно хотятъ задержать развитіе публики и до тѣхъ поръ притѣснятъ каждый сильный талантъ, пока онъ не сбѣжитъ въ Мюнхенъ



П. Соколовъ.
(† Окт. 1899 г.)
Тетеревъ.



П. Соколовъ.
(† Окт. 1899 г.).
Пейзажъ.

или Парижъ, или пока онъ не отречется отъ своихъ собственныхъ воззрѣній и погрузится въ рутину обыденнаго ремесла.

Австрійскому искусству, какъ и всякому другому, необходимы индивидуальныя произведенія для того, чтобы пробудить интересъ профановъ и развитъ ихъ вкусъ. Художники должны-бы всѣми силами поощрять индивидуальность, даже немного превеличенную (впослѣдствіи все бы это сравнялось), и если не хватаетъ собственныхъ силъ, приглашать чужія. Но наше Художественное Общество преслѣдуетъ всякую индивидуальность и боязливо замыкается отъ иностраннаго искусства.

Нѣсколько человѣкъ, которые могли-бы у насъ сказать что-либо свое, которые стремятся быть современными,—а такихъ немного и они довольно боязливы и осторожны,—находятся у Общества въ подозрѣніи. Ихъ не принимаютъ на выставки или помѣщаютъ плохо, между устарѣвшими, темными „машинами“, гдѣ, конечно, они кажутся грубыми и рѣзкими. Ихъ лишаютъ права участія въ выборахъ. Не пренебрегаютъ никакими средствами, чтобы отравить имъ существованіе.

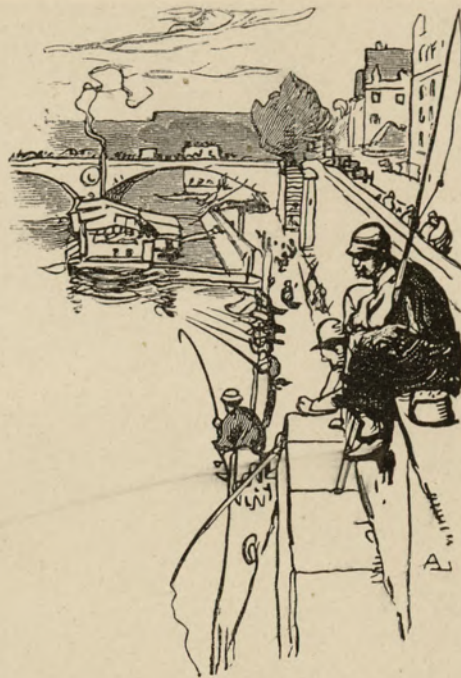
Съ иностранными художниками поступаютъ не лучше. Скольکو колебаній было передъ тѣмъ, чтобы показать намъ Уде и Штука. Еще долго не познакомятъ насъ съ Тóма и съ Клингеромъ. Скольکو времени будутъ еще медлить, прежде чѣмъ привезти намъ Рафаэлли, Клода Монэ, бенара, Пювисъ де Шаванна, Казэна, Лагарда, Форрэна, Болъдини, Уистлера и Цорна.

Я намеренно называю только самые первостепенные имена европейских художников, которые везде известны, но неизвестны у нас в Вѣнѣ.

Я знаю, какъ защищается Художественное Общество. Оно говоритъ: „конечно, это все выдающіеся художники и, конечно, жалъ, что ихъ могучаго и своеобразнаго искусства нельзя здѣсь показать, но наша вѣнская публика настолько лишена всякаго художественнаго образованія, что появленіе выше-названныхъ иностранныхъ художниковъ произвело бы только грандіозный скандалъ“. Но вѣдь это заколдованный кругъ: индивидуальнаго не смѣютъ проявлять, потому что толпа къ этому не подготовлена, а толпа не можетъ развиться, такъ какъ нѣтъ сильной индивидуальности.

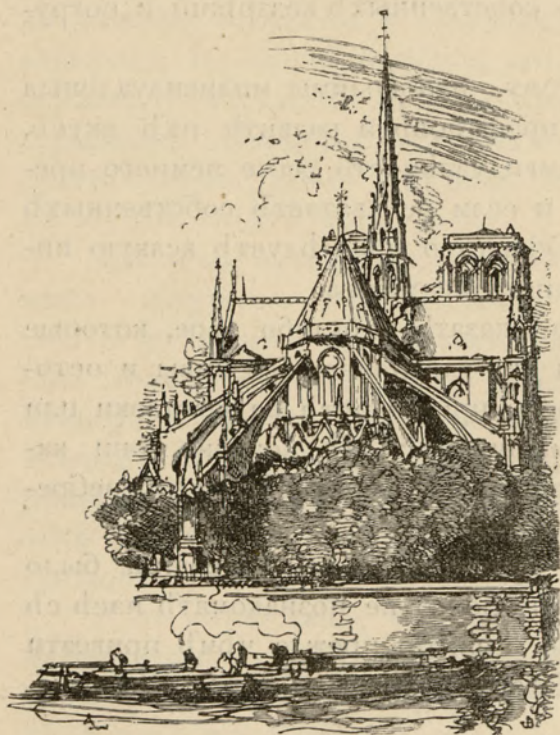
Мнѣ кажется, положеніе дѣла настолько плачевно, любовь и пониманіе искусства настолько незначительны, что надо идти на рискъ. Можетъ быть, намъ и необходимъ скандалъ, рѣзкое и сильное несогласіе во мнѣніяхъ, которое возбуждается обыкновенно сильными индивидуальными натурами. Можетъ быть, это возбужденіе ненависти къ непривычному и новому только и можетъ насъ исцѣлить.

Наше Художественное Общество, которое призвано поощрять художниковъ, — ихъ худшій врагъ, потому что оно оставляетъ толпу необразованной, вѣнѣ всякаго интереса къ искусству и безъ всякаго обновленія вкуса, а художникамъ запрещаетъ всякое проявленіе индивидуальности.



А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).

А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).



II.

Правительство у насъ пренебрегаетъ образованіемъ публики. Академіи недостаетъ учителей, которые бы направили пылкій инстинктъ художника на вѣрный путь. Художники же сами ничего не дѣлаютъ, а только резонируютъ за кружкой пива, жалуясь на плохія времена.

Но это еще не самое худшее. Можно еще было-бы надѣяться и утѣшаться лучшимъ будущимъ, если-бы по крайней мѣрѣ принимались во вниманіе порицанія, предостереженія и совѣты. Не пришлось бы отчаяваться, если-бы по крайней мѣрѣ была критика.

Но у насъ вѣ Вѣнѣ нѣтъ художественной критики. Едва-ли иностранецъ повѣритъ этому, но все это можно доказать массою примѣровъ. Обойдите только художниковъ и спросите ихъ, кто изъ нихъ получилъ помощь и совѣтъ отъ



St. John's
23 Sep 99

критики, выслушаетесь тутъ много болѣе сильныхъ и рѣзкихъ выраженій, чѣмъ бы я себѣ позволилъ, такъ какъ я вообще избѣгаю всякихъ личностей и только пытаюсь улучшить положеніе дѣла, насколько это возможно.

Я не затрагиваю болѣе вопроса о подкупности критики. Конечно, не хорошо, если критикъ продаетъ свое мнѣніе за сигары или за наличныя денѣги, но это ничего не доказываетъ противъ серьезной и честной критики, рядомъ съ которой вездѣ существуютъ взяточники.

Я хочу сказать нѣсколько словъ только о честной критикѣ, которая честно мыслитъ, относится къ дѣлу серьезно, но, несмотря на это, все-таки не достигаетъ своей цѣли. Мнѣ хочется вы-

яснить, что мѣшаетъ нашей критикѣ, вредитъ ея успѣху, и какъ помочь дѣлу.

Что же долженъ требовать художникъ отъ критика?

Предположимъ, что у меня есть пріятель, который занимается живописью. Его новая картина окончена, и онъ приглашаетъ меня посмотреть ее. Я долженъ высказать свое мнѣніе. Прихожу и смотрю.

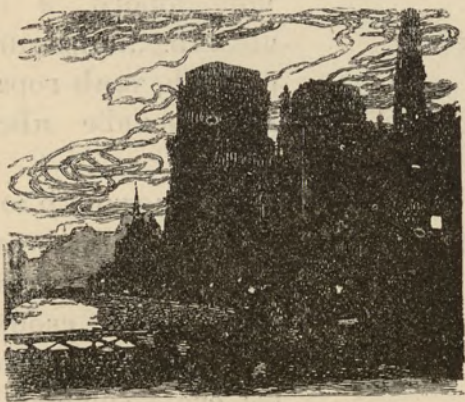
Онъ нарисовалъ кельнера изъ нашего кафе. Не могу не признаться, что мнѣ больше нравятся жеманныя маркизы Ватто, розовое тѣло излюбленныхъ пастушекъ буше и стыдливая, нѣжная буржуазность Грѣза. Я очень люблю рококо. Что для меня эта будничная жизнь въ искусствѣ? Я требую отъ нея того, чего именно въ ней нѣтъ. Я хочу чего-то нѣжнаго и тонкаго, что ласкало бы нервы. Ничего подобнаго не можетъ мнѣ дать кельнеръ моего друга. Положительно, эта картина не по моему вкусу. Я не могу ея хвалить. Мнѣ остается только сожалѣть, что я ничего не получаю отъ его таланта, который, будучи лучше направленъ, могъ бы доставить мнѣ нѣкоторое удовольствіе. Я не хочу кельнера. Мнѣ надо маркизъ. Ухожу я недовольный, а мой другъ твердо рѣшаетъ никогда мнѣ больше не показывать своихъ картинъ.

Ясно: если онъ приглашаетъ меня и спрашиваетъ мое мнѣніе, то онъ ждетъ отъ меня не разсужденій о стилѣ рококо и о требованіяхъ



А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).

А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).



А. Лепэръ.
Иллюстрація
(гравюра).

моего личного вкуса, а лишь откровеннаго мнѣнія о томъ, насколько удачно онъ осуществилъ свой замыселъ. Онъ вовсе и не спрашиваетъ, можно-ли рисовать кельнеровъ, или нѣтъ. Для него это вопросъ рѣшенный, и до моего личного вкуса ему нѣтъ дѣла. Онъ спрашиваетъ только, сумѣлъ-ли онъ выразить въ своей картинѣ то, что хотѣлъ. Онъ осмѣиваетъ меня съ моими маркизами. Если я не могу примириться съ его кельнеромъ, то мнѣ лучше молчать. Желать иное, чѣмъ то, чего желаетъ художникъ, не есть критическій приѣмъ.

Но именно таковъ приѣмъ нашей критики. Каждый изъ критиковъ имѣетъ свою

„маркизу“, кельнера же никто не признаетъ.

Это похоже на то, какъ если-бы тому, кто спрашиваетъ у меня дорогу на вокзалъ сѣверной дороги, я отвѣтилъ: „побъжайте на югъ, тамъ гораздо красивѣе мѣстность!“

Художникъ долженъ требовать отъ критика, чтобы тотъ забылъ о своихъ маркизахъ, занялся бы его кельнеромъ. Иначе выйдетъ просто пустая болтовня, которая въ концѣ концовъ ни къ чему не приведетъ. Чего хочетъ художникъ, это его личное дѣло,

но въ состояніи-ли онъ исполнить задуманное и какими средствами этого достигъ, — вотъ чему должна научить критика.

Критикъ долженъ быть учителемъ, такимъ, какъ я его изобразилъ: онъ долженъ проникнуть въ натуру ученика, думать его мыслями и ясно сознавать его силы. Тогда только, когда онъ понимаетъ отдѣльно каждаго, пусть позаботится объ общемъ, заключая по разнымъ признакамъ о достоинствахъ и недостаткахъ каждаго. Критики, конечно, должны отказаться отъ многого, чѣмъ они теперь преисполнены, и приобрести то, чего имъ недостаетъ. Они должны быть немного психологами, которые, познавая себя, умѣютъ проникать въ чужую душу, а также быть болѣе знакомыми съ техникою, для того, чтобы быть въ состояніи учить каждаго сообразно съ его приѣмами; они должны прислушиваться къ другимъ искусствамъ и наукамъ, чтобы уловить каждое новое проявленіе человѣческаго духа. И они должны быть немножко менѣе историками,

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.



Ф. Малявингъ.
Рисунокъ.

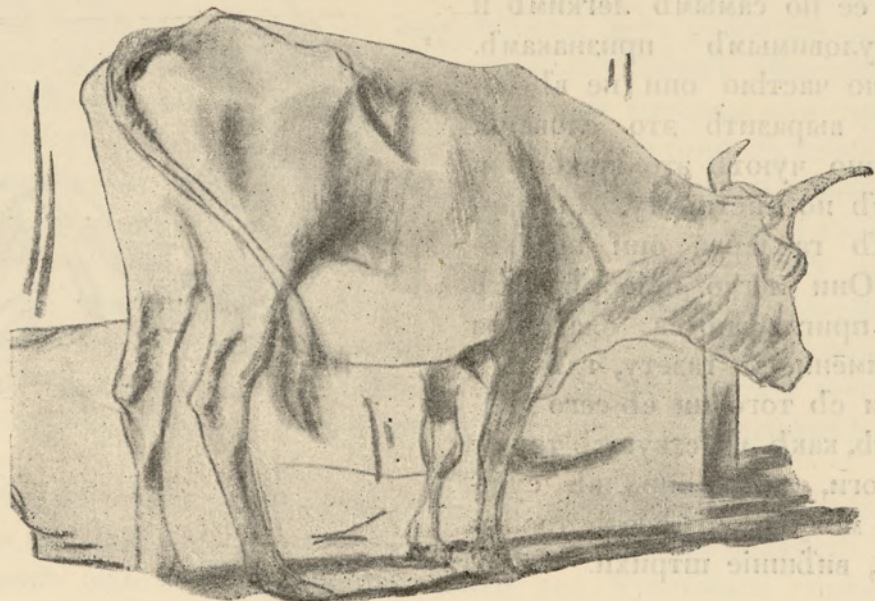


погруженными въ прошлое, нѣсколь-ко менѣе знатока-ми антикварныхъ методовъ и не носитъся съ готовой и неизмѣнной эстетикой.

Наша критика знаетъ массу вещей. Въ этомъ отноше- нии у насъ все еще лучше, чѣмъ за-границей. Одинъ извѣстный берлинскій изда- тель сказалъ мнѣ однажды: „всегда вѣдѣ находится родственникъ или сирота, о которомъ надо заботиться.

Если они никуда не годятся, то ихъ дѣлаютъ театральными рецензентами, а если они и къ этому слишкомъ неспособны, то имъ поручаютъ съ божьей помощью писать о живописи и тому подобныхъ вещахъ“. Такъ далеко мы еще не зашли. Наши критики серьезно и порядочно образованы, только, къ сожалѣнiю, это образованiе фальшивое и одностороннее. Они образованы исторически, антикварно и эстетически, но съ дѣй- ствительной критикой они не знакомы, потому и влiянiе ихъ такъ ничтожно.

Считаютъ за хорошую находку пригласить въ критики человека, который много читалъ и обладаетъ глубокими познаниями въ исторiи живописи. Онъ знаетъ всѣ имена съ датами рожде- нiя и смерти, пере- чень художествен- ныхъ произведе- нiй и длинную судьбу каждо- го изъ нихъ, какъ оно было нарисо- вано для такого-то принца, во время войны потеряно, наконецъ опять найдено у старѣв- щика, какъ уче- ный X. призналъ его и черезъ гра-



Ф. Малявингъ.
Рисунокъ.

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.



фа У. помѣстилъ въ галереѣ Z. Такой критикъ представляетъ собой ходячій лексиконъ всѣхъ датъ, какія только нужны, и всегда имѣетъ опредѣленный отвѣтъ на вопросъ о томъ, какая Мадонна Голбейна, Дрезденская или Ульмская — оригиналь, и какая — повтореніе. Что было вчера и третьяго дня — онъ знаетъ прекрасно, но онъ никогда не утруждаетъ себя по сегодняшнему дню угадать завтрашній. Его дѣло собирать и систематизировать установленные факты, но угадывать и вызывать еще неопредѣлившіяся стремленія — онъ не въ состояніи. Онъ былъ гдѣ-нибудь доцентомъ и, благодаря своему положенію, приглашается сотрудничать въ газетѣ. И вотъ неожиданно долженъ онъ руководить безпокойными стремленіями молодежи новой школы, о которой онъ едва слышалъ, но тому, кто написалъ книгу объ Альбрехтѣ Дюрерѣ, по общему мнѣнію, ничего не стоитъ разобраться въ новѣйшихъ теченіяхъ. При этомъ только забываютъ, что одно — это описывать жизнь Гёте и развитіе его творчества, а другое — при его жизни

помогать ему перейти отъ Геца къ Тассо!

Другіе критики бываютъ знаатоками въ другомъ родѣ. У нихъ есть особенный талантъ изучить манеру каждаго художника и отличать ее по самымъ легкимъ и едва уловимымъ признакамъ. болъшею частью они не въ состояніи выразить это словами, они точно чуютъ это нюхомъ и слышатъ по инстинкту. Для картинныхъ галерей они необходимы. Они легко приобрѣтаютъ имя и приглашаются, благодаря этому имени, въ газету, гдѣ имъ надо ни съ того ни съ сего дѣйствовать, какъ дѣйствуютъ тонкіе психологи, хотя они, въ сущности, могутъ отмѣчать только грубые, внѣшніе штрихи.



Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.



Ж. Казень.
Улица.

Еще чаще это просто дилетанты или художники-неудачники. Они Рафаэли, но, къ сожалѣнію, безъ рукъ. Они все хотѣли бы сдѣлать, но только ничего не могутъ. Они чувствуютъ искусство какъ художники, но они лишены дара работать; имъ не удастся, или они никогда не отваживаются, приняться за дѣло. Такимъ образомъ, они рисуютъ въ своихъ мечтахъ, лепятъ и создаютъ готовый идеалъ, который они страстно любятъ, но, конечно, не могутъ доказать. Ясно, что они не могутъ быть лучшими критиками. Такъ какъ они сами ничего не могутъ создать, то менѣе всего благосклонны къ удачнику, который можетъ создать то, чего они не желаютъ. Если же художникъ воплощаетъ то, чего они не любятъ, то гнѣву ихъ не имѣется предѣловъ. У нихъ у всѣхъ есть односторонность художника, но только съ болѣе сильнымъ оттѣнкомъ раздраженія и нетерпимости. Они не могутъ оцѣнить произведеніе художника сообразно съ его замысломъ, они не проникаютъ въ его душу, они прислушиваются всегда къ своему безпокойному голосу зависти и не признаютъ кромѣ этого никакихъ законовъ.

Отъ такихъ критиковъ художникъ получаетъ только непріятности, и они не могутъ ни научить художника, ни поощрить. Для этого такіе критики должны обладать тѣмъ, чего у нихъ нѣтъ: думать мыслями художника, жить его чувствами, преиспол-

няться его замыслами, и только тогда давать ему толковые совѣты. Конечно, на этомъ критику не слѣдуетъ останавливаться, и вполне понявъ стремленія художника и изучивъ его силы, онъ долженъ опредѣлить его мѣсто рядомъ съ другими, сопоставить съ потребностями даннаго общества, и отмѣтить, насколько данный художникъ, въ сравненіи со своими товарищами, затрагиваетъ неясные, бродящіе запросы своего поколѣнія. Въ такомъ случаѣ его критика изъ индивидуально-педагогической сдѣлается социальнo-про- роческой.

Я очень просто представляю себѣ приемы такой критики. Гдѣ-нибудь устраивается выставка пяти, десяти, ста художниковъ. Критика разсматриваетъ картины и ищетъ, что каждая изъ нихъ хочетъ сказать. Собственныхъ желаній она не должна принимать во вниманіе. Она не спрашиваетъ, нравится-ли это ей, но соотвѣтствуетъ-ли данное произведеніе характеру художника и годится-ли для выраженія его природы: она должна даже порицать то, что ей нравится, если это исходитъ не непосредственно изъ темперамента художника, а повѣяло со стороны. Она разсматриваетъ: чего хочетъ художникъ, что уже есть у него и чего ему недостаетъ, чтобы высказаться вполне. Такимъ образомъ, она находитъ критерій въ соотвѣтствіи замысла съ выполненіемъ. Тогда только начинается оцѣнка са- мого замысла и его соотвѣтствія духу вре- мени.

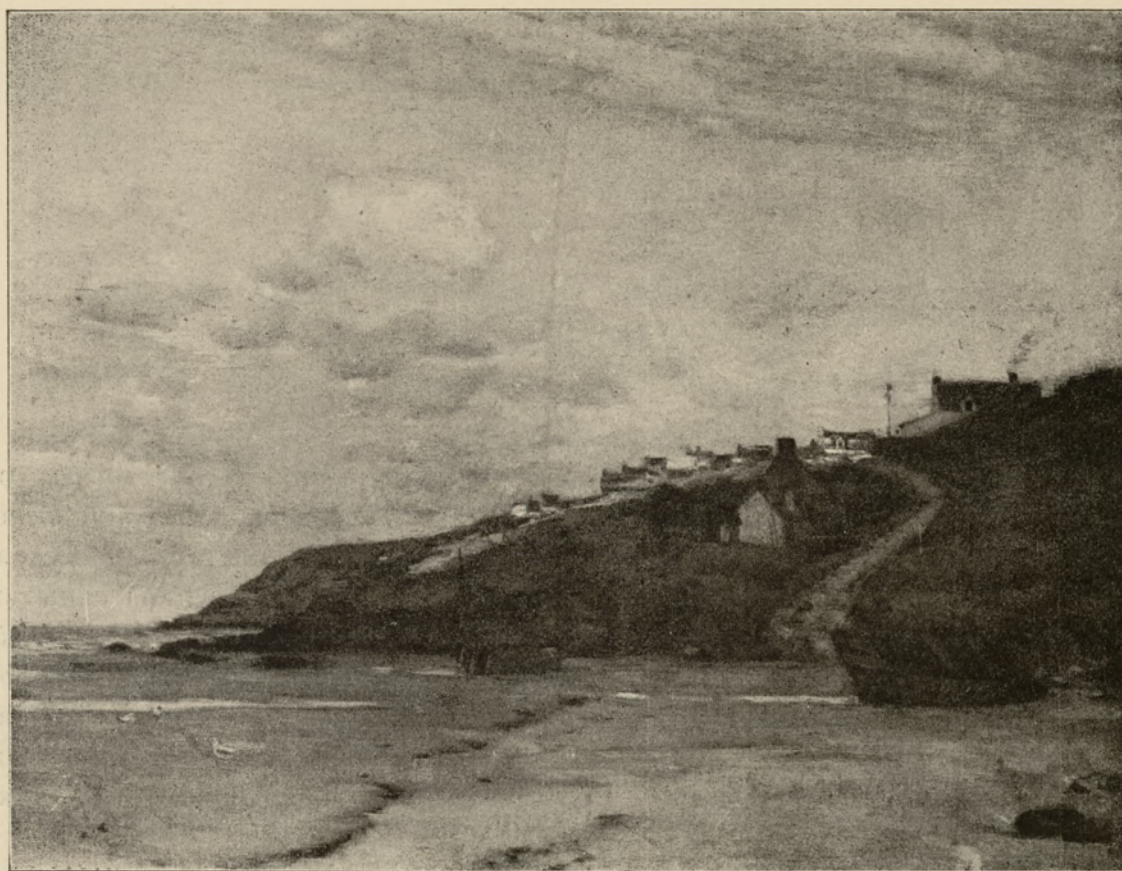
Въ другихъ искус- ствахъ и въ области науки ищутъ указаній на то, куда стремится духъ эпохи и какъ бу- детъ развиваться ху- дожественный вкусъ. Кто служитъ такимъ образомъ развитію, тотъ, хотя бы и об- ладалъ небольшими способностями, помо- гаетъ искусству боль- ше, чѣмъ тотъ, кто съ большимъ мастер- ствомъ задерживаетъ его развитіе.

Подобнаго крити- ка не легко найти. Ему необходима такая тонкость воспріимчи- вости, какая бываетъ очень рѣдко.

Но надо измѣнить не только духъ, но и форму критики. Пресса



Ж. Казень.
Вечеръ.



должна не только разумно разсуждать объ искусствѣ, она должна прежде всего больше имѣ интересоваться. Для этого не нужно особой тонкости, достаточно и доброй воли. Въ газетахъ безпрестанно говорится о всякихъ глупостяхъ, которыя никого не интересуютъ, только искусству удѣляютъ нѣсколько скудныхъ, случайныхъ фразъ. Къ театру я отношусь съ энтузіазмомъ, но если сравнить, сколько мѣста пресса удѣляетъ театру и сколько искусству, то нельзя не признать, что здѣсь нѣтъ никакого соответствія. О художникахъ весь годъ ничего не говорятъ, а когда наступаетъ время выставки, два или три фелетона должны исчерпать все содержаніе ихъ долгой и удивительной работы. Эта привычка говорить о художникахъ главнымъ образомъ только во время выставки, и притомъ о всѣхъ сразу, недостойна.

Вотъ висятъ отъ 200 до 300 картинъ. Въ благопріятномъ случаѣ въ распоряженіи критика всего 8—10 столбцовъ, большая часть которыхъ, конечно, отдается извѣстнымъ именамъ, менѣе всего въ этомъ нуждающимся, а также „гвоздямъ“ выставки, которыми восхищаются любопытные. Молодежь, которая пробивается, ищетъ совѣта и помощи, спокойная работа которой еще боязливо медлитъ, одѣляется нѣсколькими жалкими строками въ концѣ фелетона, гдѣ печатается перечень картинъ кое-какъ, безъ всякой системы, что только затрудняетъ и сердитъ читателя.

Германъ Баръ.

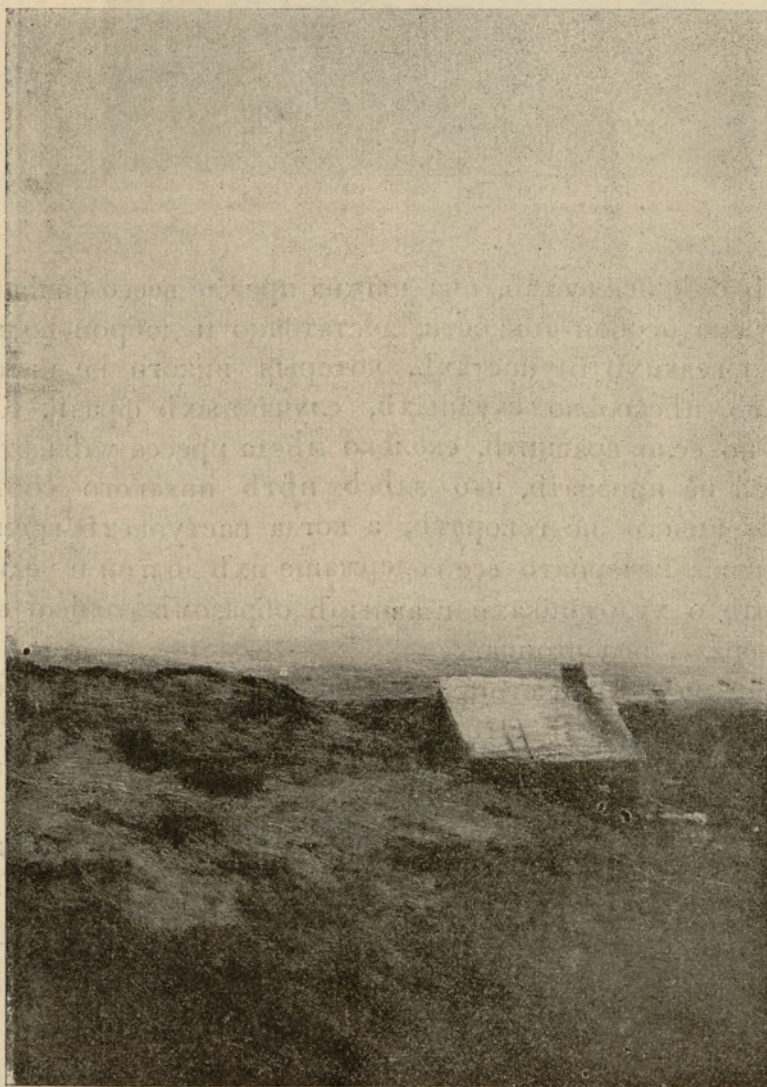
Тёрнеръ.

Невозможно искусственно привить дарованіе, но можно содѣйствовать развитію его, разѣ оно уже имѣется, и къ этому, въ сущности, сводятся всѣ наши попеченія о молодомъ поколѣніи художниковъ, всѣ заботы о правильной постановкѣ художественнаго образованія и обученія. Всѣмъ слишкомъ дорого и важно, чтобы скрытыя часто

для самихъ обладателей силы могли проявиться, развиться и наконецъ подарить человечество тѣми свѣтлыми откровеніями красоты, которыхъ оно такъ жаждетъ, какъ единственно способныхъ утѣшить его среди безцѣльнаго блужданія и суетной мелочности жизни. Въ этомъ отношеніи весьма важна и *поучительна* была выставка Тёрнера, устроенная прошлой весной въ Лондонѣ, такъ какъ на ней красовались, на всеобщую радость, произведенія одного изъ гениальнѣйшихъ художниковъ міра, а посредствомъ систематичнаго и толковаго выбора работъ изъ всѣхъ періодовъ его дѣятельности были какъ-бы указаны пути, по которымъ всякій чувствующій въ себѣ Аполлона, но не вѣдающій, какъ „выговорить“ ему его, долженъ-бы идти, чтобы достигнуть своей цѣли.

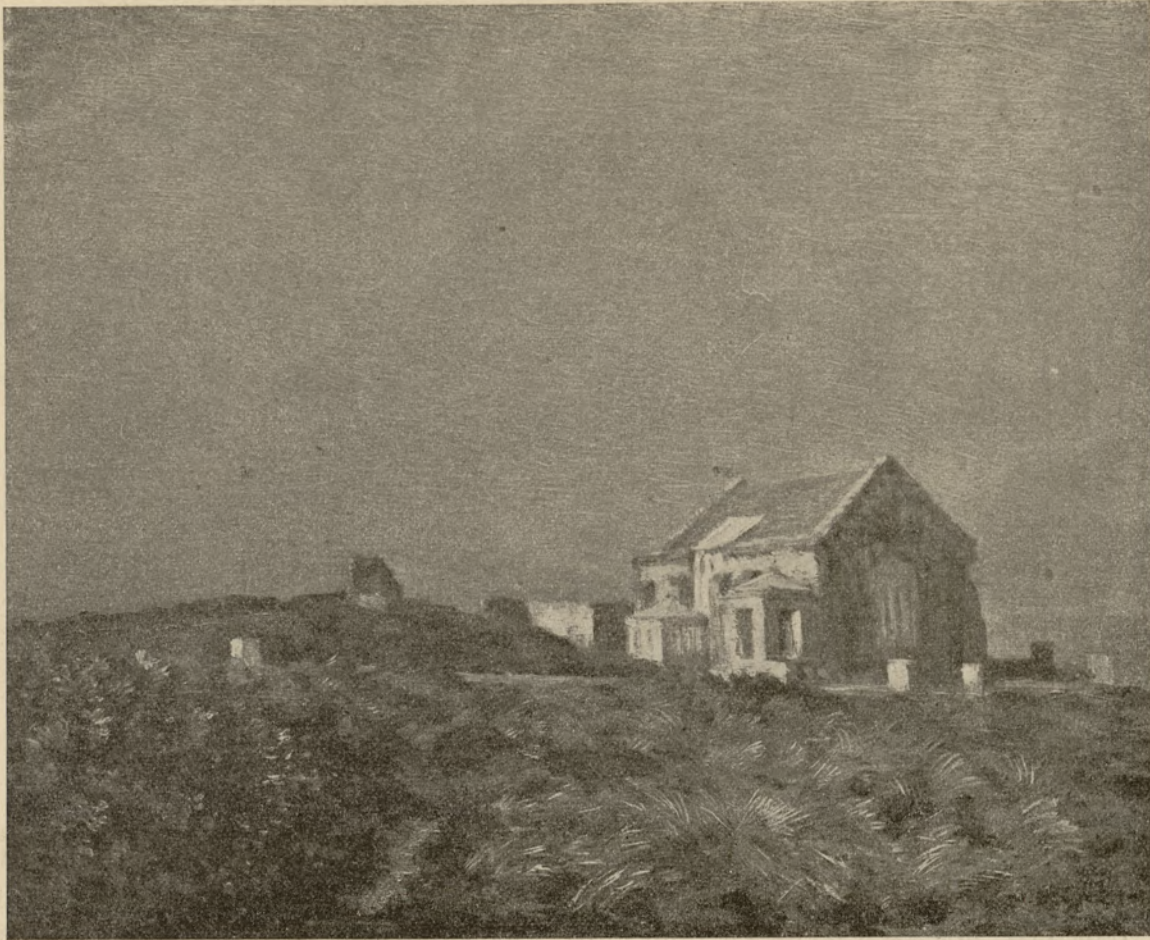
Никто не заподозрилъ-бы въ первыхъ опытахъ Тёрнера, что имѣетъ передъ собой работы не случайныя, а разумно приготовительныя для какихъ-то сверх-

Ж. Казень.
Лунная ночь.





Portrait of Marschall
A. Bonet
1877



Ж. Казень.
Пейзажъ.

человѣческихъ созданій, для какихъ-то экстазовъ, неопикуемыхъ и неподражаемыхъ. Зародышъ геніальности Тёрнера сразу нашёлъ вѣрное направление своему росту и развился затѣмъ спокойно, осторожно, безъ преждевременныхъ порывовъ.

Болѣе всего въ немъ поражаетъ насъ полное равнодушіе къ плагиату, такъ сильно мучающее наше поколѣніе съ тѣхъ поръ, какъ тысячи музеевъ и миллионы фотографій и изданій дѣлаютъ его съ каждымъ днемъ неизбежно, и съ тѣхъ поръ, что именно вслѣдствіе общедоступности всего этого плагиатъ невозможно скрыть, ни отъ себя, ни отъ другихъ. Тёрнеру, какъ многимъ другимъ геніямъ (напр., Микель Анжело, Рафаэлю), это было совершенно безразлично; сознавая громадную свою силу, онъ не боялся „переселяться“ въ другія личности, жить ихъ жизнью, думать ихъ думами и даже работать средствами, добытыми ими. Это ему было до такой степени все равно, что, по завѣщанію своему, онъ попросилъ повѣсить свою Дидону въ музеѣ на вѣчныя времена рядомъ съ картиной Клода, хотя несомнѣнно, что вещь его поддѣлка подъ ту, правда, геніальная и превосходящая даже оригиналъ. Такъ и въ ранней молодости онъ не стѣснялся работать, какъ всѣ, какъ работали его учителя и сверстники; его Оксфордскій мостъ можно-бы приписать любому прошловѣковому перспективисту, его видъ въ Шрусбѣри — совершенный Гюберъ-Роберъ, его раннія марины — иногда просто поддѣлки подъ Гойена, бакгейзена, Велде или даже Ж. Верне. Время школы онъ употребилъ дѣйствительно на школу, щадя себя для будущаго, дѣплясь за старшихъ, какъ-бы высасывая ихъ силы, дабы претворить ихъ въ себя.

А. Головинъ и
Е. Полънова.
Русская
столовая.



Но не въ одномъ подражаніи, не въ одномъ изученіи прежнихъ и современныхъ ему мастеровъ и на присвоеніи того хорошаго, что было въ ихъ манерахъ, прошли юные годы его, но — и главнымъ образомъ — на строгомъ, систематическомъ изученіи природы. Десятками тысячъ насчитываются его этюды, и тѣ, которые относятся къ первому періоду, поражаютъ именно какимъ-то педантизмомъ, доведеннымъ, на нашъ взглядъ, до крайности, до чего-то мучительнаго. Травы, деревья, скалы, горы, здания изучены до мельчайшихъ подробностей; иной этюдъ перваго плана видимо писанъ цѣ-

лый мѣсяцъ, иной готическій соборъ скопированъ съ такими архитектурными деталями, которыя, мнѣ кажется, не передала-бы фотографія; и все это сдѣлано разумно и остроумно, какъ у Дюрера, безъ шика, безъ „отсебятины“, съ невѣроятной легкостью и гибкостью карандаша и кисти. Тёрнеръ дѣлалъ запасы опыта для будущаго творчества, и когда онъ почувствовалъ въ себѣ, что этотъ запасъ сталъ неисчерпаемымъ, когда онъ такъ набилъ себѣ руку, что она почти машинально и съ механической точностью передавала все, на чемъ останавливался глазъ или что зарождалось въ его головѣ, тогда лишь принялся онъ высвобождаться отъ постороннихъ вліяній, отъ школьнаго копированія другихъ и природы и про-

Е. Полънова.
Мотивъ
для рѣзьбы.

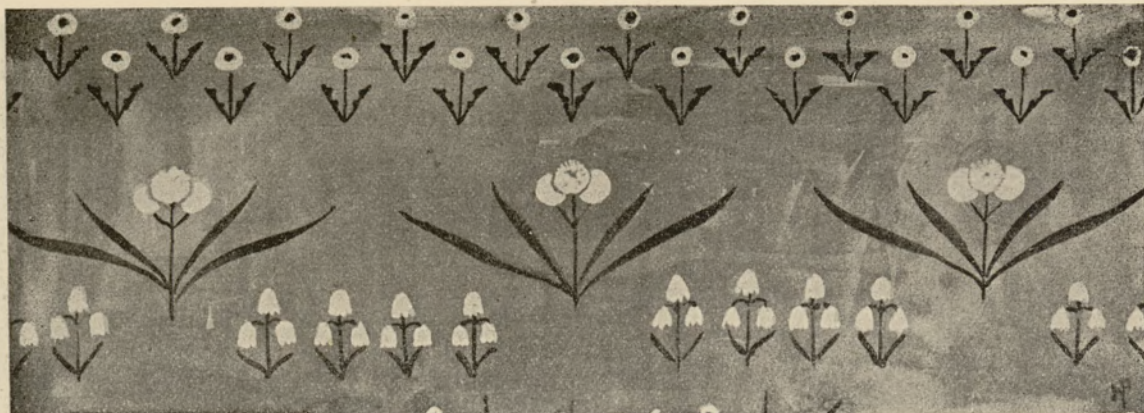




А. Головинъ и
Е. Подънова.
Русская
столовая.

бовать свои собственные силы. Первые шаги въ этомъ направленіи уже прекрасны, но нерѣшительны, несмѣлы, и этотъ типъ живописи Тёрнера, самый доступный и легкій, въ послѣдствіи породилъ цѣлую громадную школу, послѣдними представителями которой мы можемъ еще считать Андрея Ахенбаха и Изабэ, а отчасти также современныхъ Шотландцевъ.

На выставкѣ этотъ періодъ былъ, между прочимъ, представленъ двумя видами замка Килггарранъ: одинъ совершенно „тицианескѣ“, какъ-бы закопченный, темно-коричневый съ темно-краснымъ, понятый по-Вальтеръ-Скотовски, напыщенно-угрюмо, съ подчеркнутой романтической ноткой, другой—съ проблескомъ чего-то ужъ чисто Тёрнеровскаго, серебристаго, свободнаго и весело-прекраснаго. Прослѣдите весь послѣдующій трудъ Тёрнера и вы поразитесь, что онъ прошелъ путь Тициана и Рембранта наоборотъ, т. е. онъ началъ съ темнаго, мрачнаго, тяжелаго и кончилъ радостнымъ, ликующимъ, свѣтымъ, и только уже самыя послѣднія его вещи, писанныя за годъ, за два до смерти, когда талантъ въ семидесяти-лѣтнемъ старцѣ видимо сталъ слабѣть, онъ какъ будто вернулся къ тому, чѣмъ началъ. Замѣчательно, однако, что эти послѣднія, старческія вещи не хуже тѣхъ первыхъ!



Въ этотъ-же пер-
тельности написано
чудесныхъ маринъ, съ
волнами, по которымъ
лодки, переполненные
надутыми парусами,
сутся и вьются гро-
Что можетъ быть скуч-
ныхъ лучшихъ, хотя-
тя-бы Изабэ? Прївв-
мы судовъ, неизбъж-



вый періодъ его дѣя-
имъ большинство тѣхъ
разбушевавшимися
скачутъ и танцуютъ
людьми, корабли съ
надъ которыми не-
зовья темныя тучи.
нѣе маринъ и даже са-
бы голландскихъ, хо-
шіяся и научныя фор-
ное выписываніе сна-

стей, однообразіе обстановки — все это дѣлаетъ то, что можно, пожалуй, насладиться одной, двумя картинами, но невозможно не зѣвать и не впадать въ тоску при видѣ многихъ. Въ чемъ-же секретъ Тёрнера, что его марины всегда интересны, и тогда, когда онѣ фантастичны, невѣроятны, а слѣдовательно не имѣютъ ничего общаго съ обыкновенными маринами, и даже тогда, когда, какъ въ той картинѣ „Голландскій флотъ“, на выставкѣ, все передано съ простой правдой, прямо съ природы, съ совершенно точными кораблями и кордажами на нихъ, среди совершенно обыкновеннаго морского пейзажа? Въ томъ, мнѣ кажется, что Тёрнеръ любилъ море и корабли не такъ, какъ всѣ, даже моряки, но съ примѣсью какой-то чувственности и страсти, вслѣдствіе чего онѣ во всемъ могъ отыскать внутренній смыслъ и жизнь, и умѣлъ безподобно передать это все: и клубящіяся, нарастающія другъ на друга, пухнушія и разрывающіяся облака, и громоздящіяся, несущіяся и разсыпающіяся волны, и даже такіе предметы, какъ корабли и лодки, въ которыхъ онѣ подчеркивалъ грацію, характеръ и ихъ оживленность. Рёскинъ выставляетъ Тёрнера, какъ всевѣдущаго мастера, выхватившаго отъ природы ея тайну созданія и оживленія, и въ этомъ, какъ во всемъ

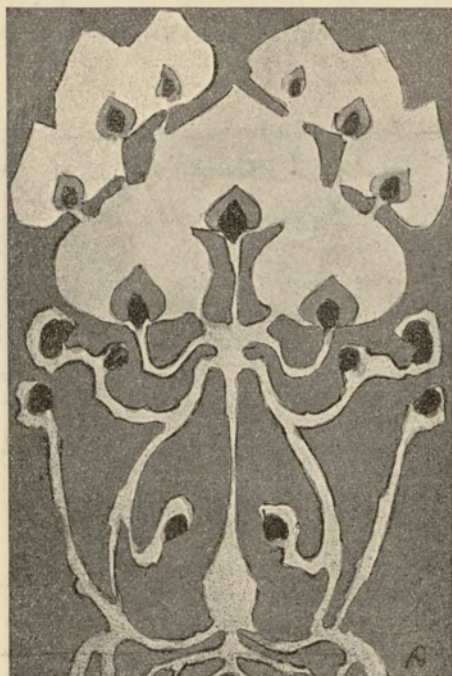


томъ, что онъ говоритъ о Тёрнерѣ, онъ вполне правъ. Человѣкъ, который цѣлыми годами безустанно и неотрывно изучалъ формацию облаковъ и движеніе воды, вглядывался въ малѣйшій оттѣнокъ атмосферы, слѣдилъ за всякимъ измѣненіемъ свѣта, проникалъ въ глубину всякаго явленія, могъ въ концѣ концовъ такъ усвоить себѣ законы, по которымъ течетъ жизнь, чтобы быть въ состояніи „творить“ ее свободно, не стѣсняясь дѣйствительностью, то приближаясь къ ней, то удаляясь отъ нея, но всегда передавая вѣчные и неизмѣнные законы всеобщаго ритма, великой жизни надъ жизнями, безъ которой искусство какого-нибудь Гюстава МорѰ или Редона такъ мертво и ненужно. будучи творцомъ цѣлаго міра, несуществующаго и несбыточнаго, но сколь дивнаго и прекраснаго, живущаго своей жизнью, онъ



А. Головинъ и
Е. Полѣнова.
Русская
столовая.

А. Головинъ.
Деталь
орнамента
для русской
столовой.

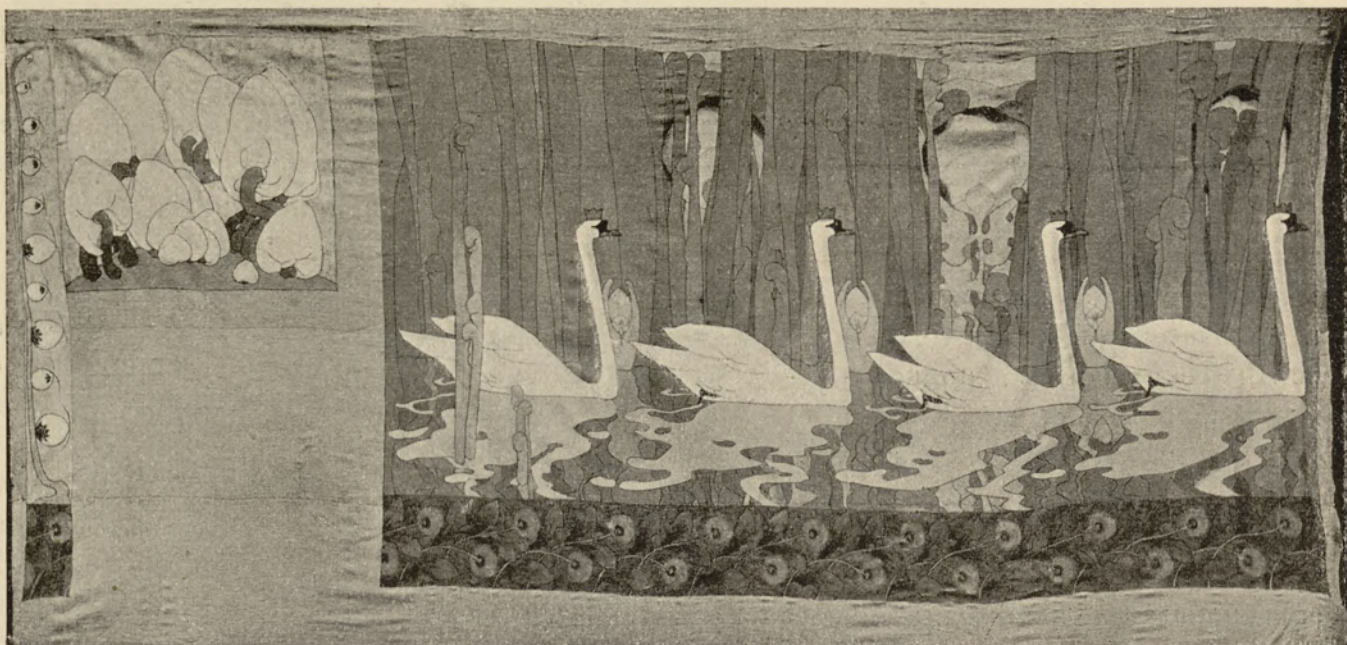


естественно долженъ былъ заботиться о сохраненіи его; онъ былъ, какъ богъ, влюбленъ въ созданіе рукъ своихъ и духа своего, и отсюда такъ просто объясняется его скупость, казавшаяся низменной и недостойной современникамъ, но лишь благодаря которой мы можемъ теперь въ Лондонскомъ музеѣ *) наслаждаться этимъ неисчерпаемымъ, грандіознымъ, космическимъ твореніемъ.

Я не стану разбирать всѣ остальные картины и даже категоріи ихъ на выставкѣ, но остановлюсь на двухъ, трехъ вещахъ, наиболѣе меня поразившихъ. Такъ я не могу пройти молчаніемъ пейзажей „Мортлэкъ“ и „бэрнсѣ-Террасѣ“, хотя новаго для уразумѣнія Тёрнера они ничего не даютъ, а являются даже какимъ-то анахронизмомъ въ его творествѣ, такъ

*) Тёрнеръ, какъ извѣстно, завѣщаль все свое состояніе (140.000 фунтовъ, послѣ процесса съ наслѣдниками всего 20.000 фунт.) и всѣ собранныя имъ лучшія свои картины и десятки тысячъ этюдовъ Лондонскому музею.

А. Головинъ и
Е. Полѣнова.
Панно
для русской
столовой.

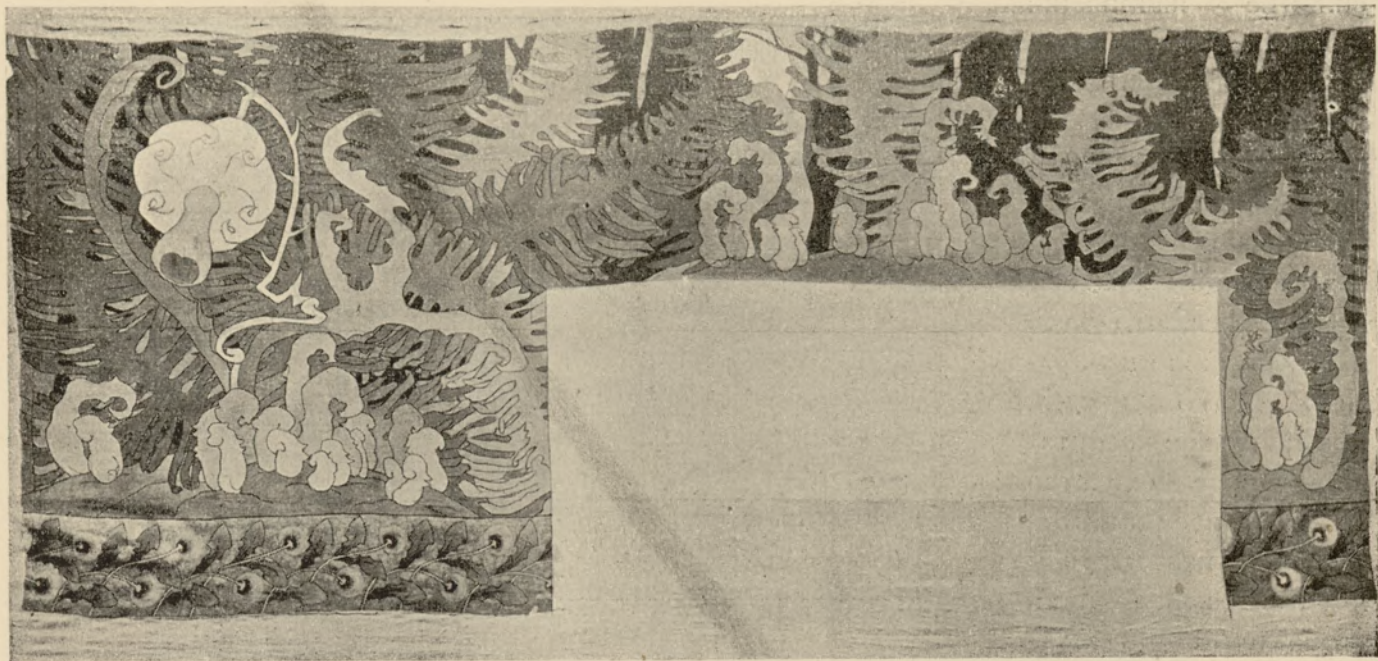


какъ оба писаны въ эпоху полного его раздвѣта, но совершенно скромно и объективно рисуютъ природу; не могу-же я ихъ пройти молчаніемъ оттого, что они принадлежатъ къ числу вообще самыхъ лучшихъ картинъ на свѣтѣ. „Видъ Мортлэка“ передаетъ одинъ изъ тѣхъ сырыхъ, прохладныхъ, слегка грустныхъ лѣтнихъ вечеровъ, которые столь типичны для лондонскихъ окрестностей; справа хорошая, но очень простая дача, среди сада, въ которомъ гуляютъ владѣлецъ и гости; слѣва изъ-за деревьевъ, растущихъ вдоль парапета террасы, разстилается подернутый легкимъ туманомъ, но все-же далекій видъ на рѣку и противоположный берегъ, тускло освѣщенный блѣднымъ заходящимъ солнцемъ. Другой видъ очень похожъ на первый, служитъ однако ему контрастомъ; здѣсь тоже парапетъ террасы, тоже видъ изъ-за деревьевъ на Темзу и противоположный берегъ, но вся мѣстность какъ-бы растворена въ жгучихъ и радостныхъ лучахъ, залита, проникнута заходящимъ солнцемъ, которое какъ раскаленное ядро повисло надъ рѣкой; отъ деревьевъ ложатся длинными (не грубо-синія какъ у нѣкоторыхъ импрессионистовъ, но тонко изученныя сѣрыя, прозрачныя) тѣни; на первомъ планѣ стулъ и папка художника, какъ будто только-что вставшаго и прогуливающагося для отдыха; на парапетѣ влѣзла собака *) и весело лаетъ въ пространство; по рѣкѣ гоняются въ наряд-

*) Знаменитая собака, вырѣзанная Лэндсиромъ, изъ газеты, промазанная черной краской и налѣпленная на картину. Тёрнеръ нашелъ, что картина оттого выиграла, и оставилъ безъ измѣненія прибавку пріятеля.



Е. Полѣнова.
Мотивъ для
рѣзвы.



А. Головинъ и
Е. Полънова.
Панно
для русской
столовой.

ныхъ баркахъ и лодкахъ спортсмены. Въ той картинѣ есть нѣчто щемящее, что чувствуешь въ лѣтніе несовсѣмъ ясные вечера, когда солнце закатывается въ холодномъ туманѣ, напоминающемъ о близости осени и ненастныхъ дней; въ этой—одно ликованіе, торжество природы, какое-то всеобщее священное опьяненіе солнцемъ, апоэозъ свѣта, безъ намека на бремя и тоску жизни!

Картинъ полного расцвѣта на выставкѣ было сравнительно мало и ихъ больше и онѣ значительнѣе въ Национальной галлерей. Но и здѣсь находилось нѣсколько первоклассныхъ твореній, исполняющихъ, положимъ, паническимъ ужасомъ буржуевъ, но и выражающихъ „настоящаго“ Тёрнера. Среди нихъ наиболѣе поражала „Похищеніе Европы“.

Смѣло можно предположить, что извѣстный анекдотъ о томъ, какъ Тёрнеръ (по другимъ даннымъ Дистлеръ), увидавъ на выставкѣ одну изъ своихъ картинъ повѣшенной верхъ ногами, попросилъ оставить ее такъ, находя, что она оттого лишь выигрываетъ, — что анекдотъ сей касается именно этой картины. Вообразите себѣ пачкотню слѣва рыжеватую, справа синеватую, голубую вверху, среди которой какія-то несуразныя, на первый взглядъ, пятна. „Пачкотня“, впрочемъ, сразу очаровываетъ своей гаммой, крайне нѣжной, сочной и прекрасной; но это очарованіе не уступаетъ мѣсто негодованію, какъ то испытываешь передъ массой современной ерунды, но, напротивъ того, чѣмъ болѣе всматриваешься, тѣмъ

Е. Полънова.
Мотивъ для
рѣзьбы.



силнѣе начинаешь любить эту картину и въ концѣ концовъ приходишь отъ нея въ восторгъ вполне естественно, безъ навинчивания, безъ снобизма, безъ всякой позы. Соглашаешься, что такъ и нужно было изобразить этотъ древній мифъ; всякое очертаніе, всякое сходство съ дѣйствительностью было-бы нелѣпымъ и неумѣстнымъ; лишь въ этой элементарной хаотичности вѣришь



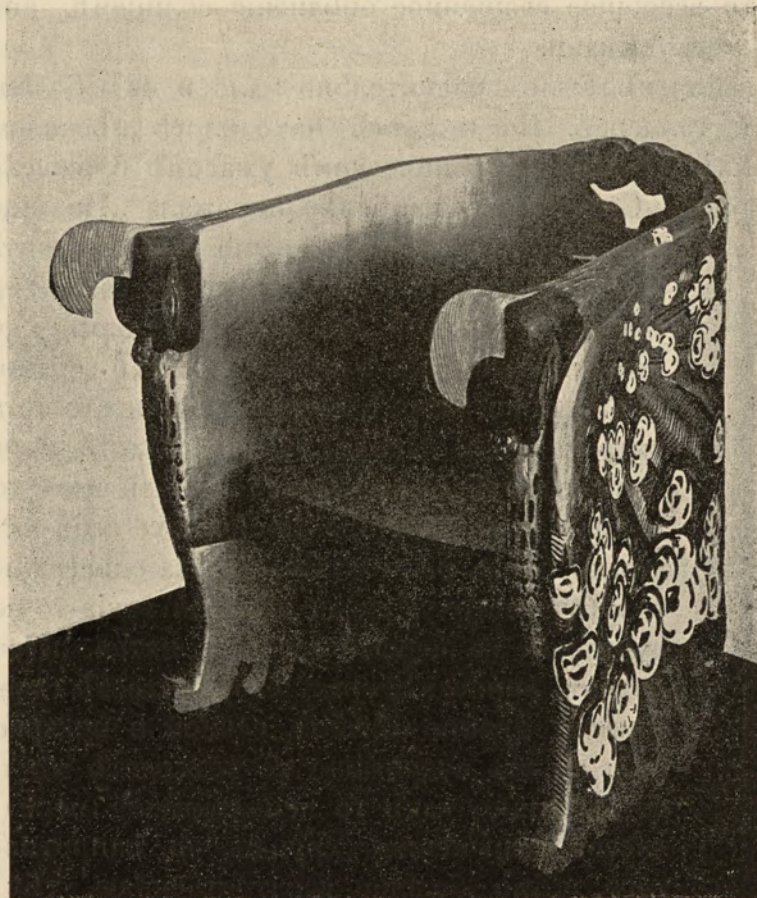
Е. Полѣнова.
Орнаментъ.

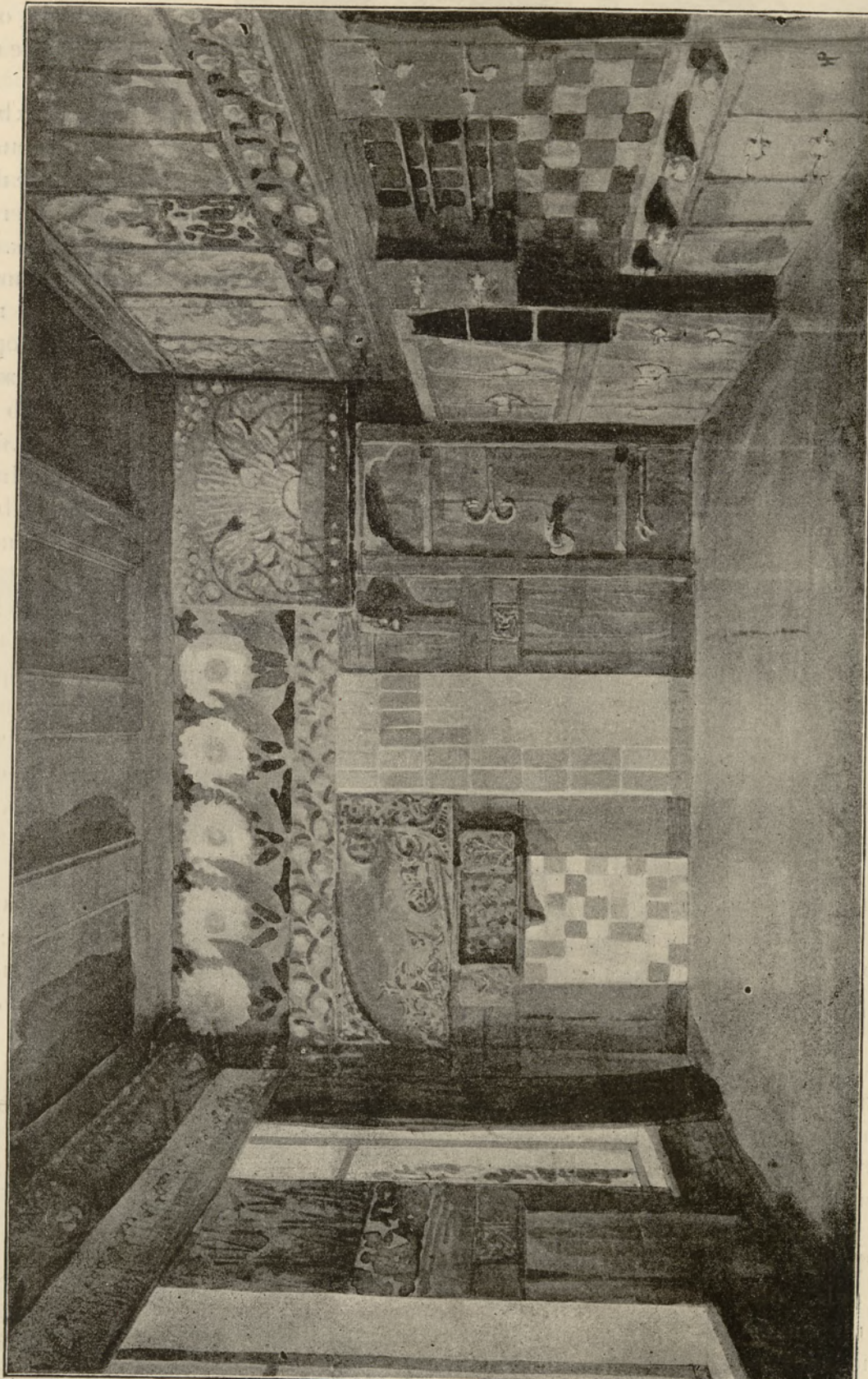
сказкѣ, миришься съ ней; нѣтъ ни Юпитера въ видѣ быка, ни женщинъ, ни берега, ни моря, ни неба, но естѣ эмбрионы всего этого, намеки, еле-осязательныя видѣнія, еле-сквозящія въ божественной красѣ еще полуслившихся началъ. Я знаю лишь двѣ

картины Тѣрнера, въ которыхъ онъ такъ высоко поднялся надъ всякимъ искусствомъ, надъ всѣмъ коснымъ и человѣческимъ, и въ которыхъ онъ все-же сумѣлъ сохранить безъ убытка всю прелесть, почерпнутую изъ дѣйствительности, очистивъ ее и придавъ ей божественную отвлеченность. Картины эти: „Пещера царицы Мабъ“ и „Снѣжная буря на морѣ“, обѣ въ Национальной галлерей, одинаково поразительны по замыслу и выполнению.

Мѣсто не позволяетъ мнѣ распространиться такъ, какъ хотѣлось-бы, объ остальныхъ перлахъ этой выставки: о всѣхъ этихъ тающихъ въ нѣжно-розовомъ свѣтѣ Венеціяхъ, о сладостныхъ или грозныхъ швейцарскихъ видахъ, о дивныхъ закатахъ надъ бархатистыми холмами, фантастическими замками и сонными рѣками, о всѣхъ мифо-

А. Головинъ.
Кресло.





А. Головинъ и
Е. Полюнова.
Русская
столовая.

А. Головинъ.
Эскизъ
панно для
русской
столовой.



логических сценахъ, столь ново и гениально переданныхъ, о всѣхъ этихъ акварельныхъ этюдахъ, то дѣтски простодушныхъ, то сложныхъ, замысловатыхъ и значительныхъ, какъ любая его картина. Въ заключеніе

скажу лишь нѣсколько словъ специально о техникѣ Тёрнера, такъ удивительно развившейся изъ тѣхъ юношескихъ, сухихъ, почти нелѣпыхъ изученій, о которыхъ я говорилъ въ началѣ, до того свободного, неподражаемаго, неподобнаго великолѣпія, чѣмъ была живопись его въ концѣ его жизни. Мнѣ кажется, что техника послѣднихъ

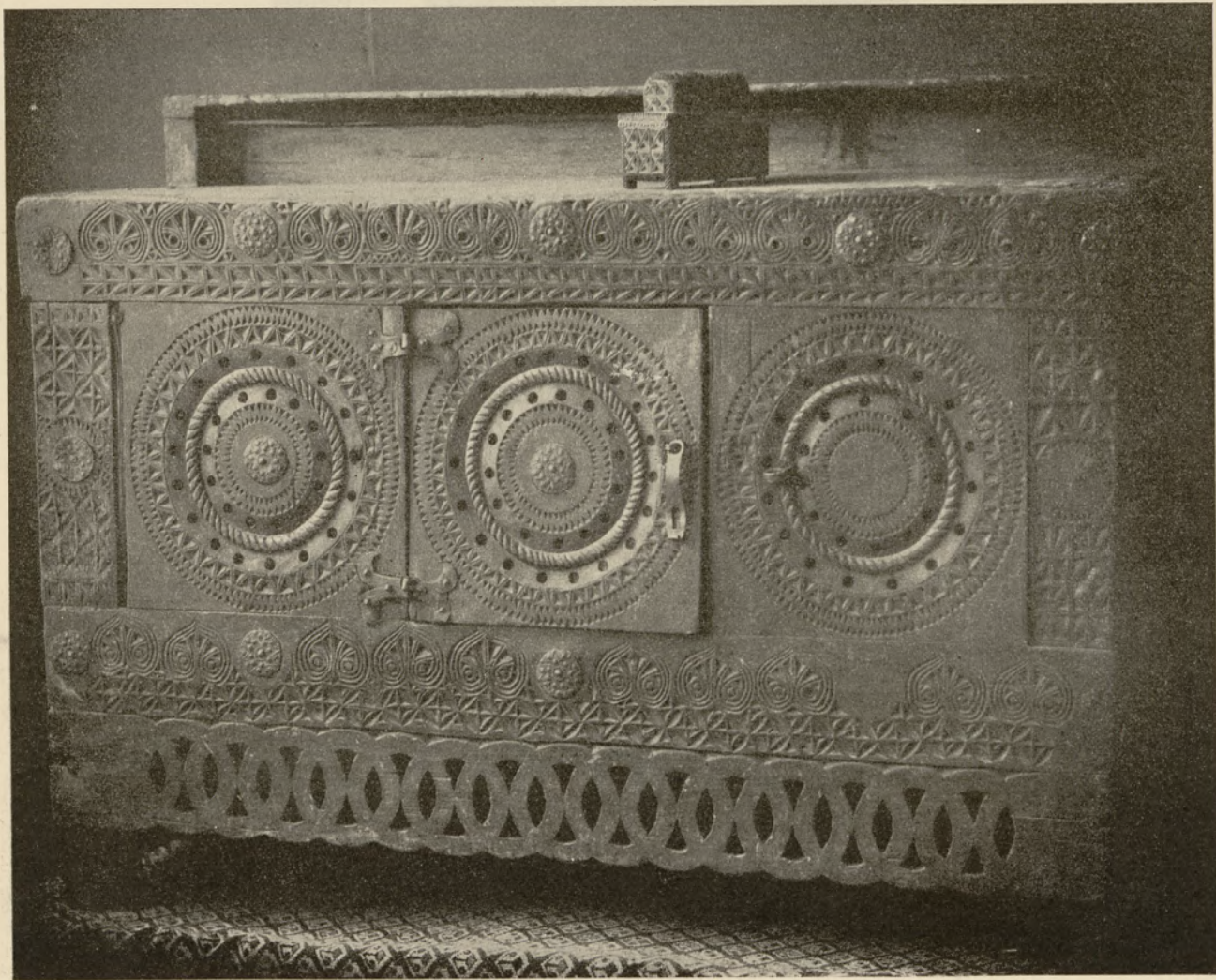
годовъ есть прямой, послѣдовательный выводъ изъ той юношеской школы. Лишь такой художникъ, который наизусть зналъ, какъ растутъ деревья и травы, какъ группируются предметы, какъ строится земная поверхность, такъ зналъ законы перспективы, древнее и средневѣковое искусство, могъ до такой крайней степени пренебрегать деталями, чтобъ передавать одно лишь общее, главное, существенное. Къ счастью, ничего изъ того, что онъ зналъ, онъ не зналъ „академически“ (говорятъ, его лекціи о перспективѣ были настоящимъ сумбуромъ), т. е. по шаблону, повѣривъ на слово другимъ. Если онъ и подражалъ другимъ и даже копировалъ ихъ, то свободно, выбирая въ нихъ то, что подсказывало ему внутреннее чутье, а не то, что навязывалъ профессоръ. Во всякое изученіе онъ вносилъ пылкій темпераментъ, нервность, страсть, не застрывая на лишнемъ, второстепенномъ или преждевременномъ (въ чемъ, къ сожалѣнію, только и состоитъ академическое обученіе). Возмутительно, что Тёрнера обвиняютъ въ томъ, что онъ со-временемъ сдѣлался небреженъ, и въ примѣръ указываютъ на такія картины, какъ „Похищеніе Европы“, „Побѣдъ на мосту“, „Снѣжную бурю“ и прочія лучшія его вещи. Дѣйствительно, эти картины кажутся написанными съ плеча, въ одинъ присѣсть, — настолько невозможно прослѣдить въ нихъ рисунокъ, настолько краски странны, необычайны, настолько вся картина носитъ отпечатокъ нервной спѣшки и безумнаго порыва. Однако, я утверждаю, что труда въ этихъ картинахъ столько-же, какъ въ самыхъ выписанныхъ картинахъ Мейсонбе. Издали вы наслаждаетесь общимъ, но предполагаете, что оно достигнуто случайнымъ бросаньемъ куда ни по-



Е. Полънова.
Мотивъ для
рѣзьбы.

пало удачно выбранныхъ красокъ; подойдите ближе — и вы поразитесь: ни одинъ мазокъ не тождественъ съ другимъ, для каждаго квадратнаго миллиметра Тёрнеръ мѣнялъ тонъ и кисть, — работа чудовищная, тѣмъ болѣе удивительная, я сказалъ-бы: почтенная (если-бы это слово не звучало здѣсь такъ непристойно), что она почти незамѣтна, ибо Тёрнеръ, въ противоположность современнымъ пуантильвистамъ, смягчалъ переходы, сливалъ краски одну въ другую, изъ-за чего получалась въ его картинахъ та дивная, сочная и гладкая поверхность, которая одна уже способна доставлять художественное наслаждение. Издали „Похищеніе Европы“ — аккордъ изъ трехъ красокъ, вблизи это — симфонія тоновъ, служащихъ звучности и полнотѣ этого аккорда; и оттого только они служатъ ему, что всѣ дѣйствительно вѣрно выбраны и на мѣстѣ положены; а чтобъ дойти до этого въ такомъ кажущемся хаосѣ, нужно было болѣе чѣмъ научнымъ образомъ „знатъ“ законы красокъ и свѣта, я говорю: болѣе чѣмъ научнымъ, такъ какъ, разумѣется, свести знаніе Тёрнера къ научнымъ даннымъ, какъ то пробовали нѣмецкіе ученые, невозможно, ибо оно другого, высшаго, божественнаго порядка.

Интересно было-бы психологически выяснитъ такъ-называемое нравственное безобразіе великаго мастера. Было-ли то безобразіе? Его скупость, мнѣ кажется, вполне оправдывается приведеннымъ выше соображеніемъ о желаніи Тёрнера сохранить на-



Старинный
деревянный
свѣчной
ящикъ.

вѣки свое дѣтище, нарощенный имъ космосъ. Что же касается его дикости, нелюдимости, то развѣ онѣ непонятны въ человѣкѣ, не имѣвшемъ себѣ подобнаго, съ кѣмъ-бы поговорить, съ кѣмъ подѣлиться пожирившимъ его пламенемъ? Онѣ жилъ одиноко среди своихъ созданий и все, что чувствовалъ, передавалъ въ краскахъ. Темнымъ мѣстомъ его біографіи остаются все-же его связи съ женщинами низшаго разряда (съ нѣсколькими одновременно), отъ которыхъ онѣ скрывалъ изъ-скупости свое имя и положеніе и у одной изъ которыхъ его застигла смерть. Разумѣется, въ старикѣ и поэтѣ такая жизнь особливо поражаетъ насъ своей уродливостью, но не былъ-ли въ сущности логиченъ такой великолѣпный цинизмъ въ человѣкѣ, который мысленно постоянно виталъ въ сказочной Эладѣ, который бесѣдовалъ съ солнцемъ какъ съ равнымъ, и который среди своего общества, народа и времени въ свои годы ничего близкаго къ своимъ желаніямъ не могъ найти?

Александръ Бенуа.



*А. Головинъ.
Проектъ обложки.*