

П 9058

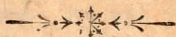
Г. В. Плехановъ.

Пролетарское движеніе

и

буржуазное искусство.

(Шестая международная художественная  
выставка въ Венеціи).



ИЗДАНІЯ

Маріи Малыхъ.

Цѣна 3 коп.

И. Е. Плеханов

Кроветарское движение

II

Очерк развития

(История рабочего движения в России)

ВЫДАЕТСЯ ВЪ ПЕРИОДИКЪ

—

ИЗДАНИЕ

Министерства

Всего 3 том.

## Пролетарское движеніе и буржуазное искусство.

(Шестая международная художественная выставка въ Венеціи).

Когда я собирался въ Венецію, я прочиталъ въ одномъ изъ итальянскихъ періодическихъ изданій, кажется, въ „*Divenire sociale*“, что на шестой международной выставкѣ, имѣющей теперь мѣсто въ этомъ городѣ, нѣтъ ни одного „гвоздя“, ни одного очень выдающагося художественнаго произведенія, но что, тѣмъ не менѣе, тамъ можно видѣть много интереснаго. Скоро по пріѣздѣ въ бывшую владычицу Адриатики я убѣдился, что это въ самомъ дѣлѣ такъ: на венеціанской выставкѣ нѣтъ ничего особенно замѣчательнаго; но я все-таки очень радъ тому, что мнѣ удалось побывать на ней. Она во всякомъ случаѣ заслуживаетъ серьезнаго вниманія, и мнѣ хочется подѣлиться съ читателемъ тѣмъ впечатлѣніемъ, которое она произвела на меня.

Скажу сперва два слова объ ея помѣщеніи, заслуживающемъ величайшей похвалы. Это красивое зданіе въ іоническомъ стилѣ, съ надписью „*pro arte*“, находится въ городскомъ саду, который расположенъ, какъ извѣстно, на особомъ островѣ, примыкающемъ къ кварталу Санъ-Піетро. Въ этомъ изящномъ, легкомъ зданіи много простора и воздуха; мягкій свѣтъ, падающій сверху, равномерно освѣщаетъ вся-

щія по стѣнамъ картины; для посѣтителей разставлены покойные диваны и кресла; журналистамъ отведена особая зала рядомъ съ почтово-телеграфнымъ отдѣленіемъ. Наконецъ, съ террасы выставочнаго зданія открывается чудный видъ на лагуну. Словомъ, изящество и красота чрезвычайно счастливо соединены здѣсь съ полнымъ удобствомъ.

Въ залахъ этого прекраснаго зданія я прежде всего обратился къ картинамъ.

Ихъ не очень много. Я уже не говорю о русской живописи, которая представлена на венеціанской выставкѣ не то что бѣдно, а просто по-нищенски: одной картиной — С. Южанина, одной покойнаго Верещагина и двумя Николая Шаттенштейна. Русскіе художники вообще тяжелы на подъемъ. Русскій художественный отдѣлъ былъ очень не богатъ даже на всемірной выставкѣ 1900 г. въ Парижѣ. Но и гораздо болѣе подвижные французы и нѣмцы на этотъ разъ фигурировали въ Венеціи въ небольшомъ числѣ. Не могутъ похвалиться богатствомъ своихъ отдѣловъ и другіе народы. Богатъ только итальянскій отдѣлъ; но въ Венеціи итальянцы — у себя дома.

Я подумалъ, было, что международная выставка въ Венеціи на этотъ разъ пострадала отъ конкуренціи со стороны всемірной выставки въ Льежѣ, но потомъ я узналъ, что предыдущія венеціанскія международныя выставки были еще менѣе богаты. На первую изъ нихъ, состоявшуюся въ 1895 г. иностранные экспоненты явились только въ числѣ 131 человекъ, а итальянскіе въ числѣ 124; на выставкѣ 1897 г. первыхъ было 263, а вторыхъ 139; на выставкѣ 1899 г. иностранныхъ экспонентовъ считалось 261, а итальянскихъ 152; въ 1901 г. число иностранцевъ опускается до 215, число же итальянцевъ до 150; два года спустя, на выставкѣ 1903 г. число иностранныхъ экспонентовъ падаетъ еще ниже до 151, между тѣмъ какъ итальянцы оказываются уже въ числѣ 184. Въ виду этихъ цифръ выставка нынѣшняго года насчитывающая 316 иностранныхъ экспонентовъ, можетъ считаться сравнительно богатой. Итальянцы надѣются, что выставка 1907 года — какъ видитъ читатель, эти выставк

происходятъ каждые два года—привлечетъ еще больше экспонентовъ. Я думаю, что эта ихъ надежда не лишена нѣкотораго основанія,—а „пока что“ приходится констатировать, что шестая выставка своимъ богатствомъ поразить никого не могла.

Но въ такихъ случаяхъ вопросъ *качества* важнѣе вопроса *количества*. Нѣкоторые итальянскіе практики,—напримѣръ, Витторіо Пика въ своей интересной книгѣ „L'Arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia“, —осыпали похвалами картины испанца Гермена Анлады и голландца,—собственно уроженца острова Явы,—Яна Тооропа. Я подходилъ къ картинамъ этихъ художниковъ рѣшительно безъ всякаго предвзятаго взгляда и подолгу ставалъ передъ ними, но я не раздѣляю восторга ихъ поклонниковъ.

Что Тооропъ большой мастеръ, это неоспоримо, а кто захотѣлъ бы усомниться въ этомъ, тому я указалъ бы на выставленную этимъ художникомъ „Темзу“ (въ каталогѣ: „Tamigi di Londra“). Объ этой картинѣ двухъ мнѣній быть не можетъ: всякій скажетъ, что она превосходна. Трудно лучше изобразить туманную и дымную атмосферу Лондона, желто-грязную воду Темзы и господствующую на этой рѣкѣ кипучую дѣятельность. Если бы Тооропъ выставилъ только свою „Темзу“, то я призналъ бы вполне основательными тѣ похвалы, которыми осыпаетъ его Витторіо Пика. Но, кромѣ „Темзы“, Тооропъ выставилъ еще нѣсколько другихъ картинъ, заставляющихъ отнести къ нему съ очень большою сдержанностью. Его „*Портретъ доктора Гиммермана*“ былъ бы совсѣмъ хорошъ, если бы не странный—какой-то зеленоватый—колоритъ, сильно портящій производимое имъ впечатлѣніе. А его „*Старики на морскомъ берегу*“ (въ каталогѣ эта картина называется Vecchi in riva al mare, въ книгѣ же Пики она названа I veterani del mare) представляютъ собою нѣчто совершенно „неудобосказуемое“. Передній планъ картины почти весь занятъ двумя сидящими на землѣ бритыми старцами, погруженными въ глубокую задумчивость. Нарисованы эти старцы очень хорошо,—повторяю, что Тооропъ большой мастеръ,—но лица и фигуры ихъ обе-

зображены сизо-лиловыми и свѣтло-желтыми полосами, производящими не скажу—непріятное, странное,—нѣтъ, просто-на-просто комическое впечатлѣніе. На заднемъ планѣ, у самага берега моря, человѣкъ ѣдетъ верхомъ на лошади, потомъ какія-то женщины кружатся, повидимому, въ хороводѣ, а влѣво отъ женщинъ рыбакъ несетъ на плечѣ какую-то жердь. Есть ли какая-нибудь взаимная связь между всѣми этими лицами? Я не знаю. Мнѣ кажется, что на этотъ вопросъ такъ же трудно отвѣтить, какъ и на вопросъ о томъ, есть ли какая-нибудь взаимная связь между тѣми неестественными старичками, которые возеѣдаютъ рядомъ на извѣстной картинѣ Годлера „*Les âmes en peine*“. Перспективотсутствуетъ, и фигуры передняго плана выходятъ несоразмѣрны, сравнительно съ фигурами задняго плана. Что же это такое? Какъ же это такъ? И зачѣмъ это нужно? „*C'est une merveille!*“ горячо воскликнулъ какой-то французъ, стоявшій возлѣ меня передъ сизо-лиловыми картинами. Я посмотрѣлъ на него съ нескрываемымъ удивленіемъ. На другой день, подойдя къ той же картинѣ, я засталъ передъ ней группу итальянцевъ, одинъ изъ которыхъ съ негодованіемъ говорилъ, обращаясь къ своимъ спутникамъ: „посмотрите на эту карикатуру!“ (*questa caricatura!*). Я сочувственно разсмѣялся. Увы! Въ старцахъ великаго мастера Тооропа, какъ и въ „*Les âmes en peine*“ великаго мастера Годлера,—дѣйствительно, слишкомъ много карикатурнаго.

Еще болѣе карикатурнаго въ „*Молодомъ поколѣніи*“ (*giovane generazione*) того же Тооропа. Тутъ даже и не фантазія, а все, что въ голову взбрeдетъ. Что-то въ родѣ лѣса, состоящаго изъ чего-то въ родѣ деревьевъ. Какая то женская голова, выглядывающая изъ какой-то разсѣлины, а на переднемъ планѣ, съ лѣвой стороны—телеграфный столбъ. Пойми, кто можетъ! Это не картина, а ребусъ, и когда я стоялъ передъ этимъ ребусомъ, тщетно усиливаясь разгадать его, я думалъ: очень возможно, даже вѣроятно, что многіе изъ тѣхъ критиковъ, которые превозносятъ подобныя произведенія, встаютъ въ то же время противъ идейности въ искусствѣ. Но что такое *символизмъ*, которому мы обязаны подобными произведеніями? Это невольный протестъ худож-

никовъ противъ *безыдейности*. Но это протестъ, возникшій на безыдейной почвѣ, лишенный всякаго опредѣленнаго содержанія и потому теряющійся въ туманѣ огвлеченности, — какъ мы это видимъ въ литературѣ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ Ибсена и Гауптмана и въ хаосѣ смутныхъ, хаотическихъ образовъ, — какъ мы это можемъ видѣть на нѣкоторыхъ картинахъ Тооропа и Годлера. *Осмыслите* этотъ протестъ, и вы неизбежно вернетесь къ той самой *идейности*, противъ которой вы возстали. Правда, скоро сказка сказывается, да не скоро дѣло яблается. Легко сказать: „Осмыслите этотъ протестъ“.

Чтобы современный протестъ противъ безыдейности въ искусствѣ, приводящій къ отвлеченности и хаосу, могъ получить опредѣленное содержаніе, для этого необходима наличность такихъ общественныхъ условій, которыя совершенно отсутствуютъ теперь и которыя не создадутся по щучьему велѣнью. Было время, когда высшіе классы, для которыхъ, главнымъ образомъ, и существуетъ искусство въ „цивилизованномъ“ обществѣ, стремились впередъ, и тогда идейность не пугала, а, напротивъ, привлекала ихъ. Теперь же эти классы, въ лучшемъ случаѣ, стоятъ на одномъ мѣстѣ, потому идейность имъ не нужна совсѣмъ или нужна только въ минимальныхъ дозахъ, и поэтому же ихъ протестъ противъ безыдейности, протестъ неизбежный по той простой причинѣ, что безъ идеи искусство жить не можетъ, — не ведетъ ни къ чему, кромѣ отвлеченнаго и хаотическаго символизма. Не *бытие* опредѣляется *сознаніемъ*, а сознаніе — *быт'емъ*!

Тооропъ — символистъ и импрессионистъ въ одно и то же время. Гермень Англада довольствуется тѣмъ, что обезображиваетъ свои картины во славу импрессионизма. Такія картины его, какъ „Бѣлый павлинъ“ (ravone bianco — женщина въ бѣломъ, лежащая на кушеткѣ); „Елисейскія поля въ Парижѣ“, „Ресторанъ ночью“, „Цвѣты зла“ (fiori del male), „Ночные цвѣты“ (fiori della notte), „Свѣтящійся червячекъ“ (Lussiolee), представляютъ собою изображеніе эффектовъ, получающихся при искусственномъ ночномъ освѣщеніи большихъ городовъ. Мѣстомъ дѣйствія у него служить въ этихъ

картинахъ Парижъ, а дѣйствующими лицами—„цвѣты зла“, т.-е. дамы полусвѣта, одѣтыя въ модные костюмы, придающіе ихъ фигурамъ при ночномъ освѣщеніи фантастическія и подчасъ изумительно уродливыя очертанія. Само собою разумѣется, что противъ выбора такихъ героинь рѣшительно ничего возразить невозможно. А что касается мысли изображать ихъ при *ночномъ* освѣщеніи, то она должна быть признана заслуживающею одобренія. Въ самомъ дѣлѣ, въ современныхъ большихъ городахъ ночь нерѣдко превращается въ день, и этому превращенію способствуютъ новые источники свѣта, доставляемые современной техникой; обыкновенный свѣтильный газъ, ацетиленъ, электричество—каждый изъ этихъ новыхъ источниковъ по своему освѣщаетъ предметы, и современная живопись непременно должна была обратить вниманіе на причиняемые ими свѣтовые эффекты. Но, къ сожалѣнію, Гермень Англада плохо рѣшилъ ту художественную задачу, разрѣшить которую онъ взялся. Бѣлесыя пятна, изображенныя на его картинахъ подъ различными названіями, совсѣмъ не передаютъ того, что они должны были передать. Его картины являются неудачной попыткой выполненія довольно оригинальной мысли—вотъ все, что о нихъ можно сказать.

Гермену Англадѣ не повезло не только съ бѣлесыми пятнами. На его картинѣ: „*Старая цыганка, продающая гренады*“, рядомъ съ бѣлесымъ колоритомъ выступаетъ также какой то густо-красный (гренадовый?) цвѣтъ, густо обволакивающей старую торговку и заставляющей зрителя въ недоумѣніи разводять руками.

Не лучше обстоитъ у него дѣло и съ *рисункомъ*. Его „*Пляшущая цыганка*“ напоминаетъ собою скачущаго центавра. На спинѣ у этого развеселившагося уroda торчитъ горбъ, а его мускулистыя руки, которымъ позавидоваль бы любой атлетъ, оканчиваются крючками, снабженными чѣмъ-то вродѣ плавательныхъ перепонокъ. Я въ жизнь свою не видалъ картины, производящей болѣе анти-эстетическое впечатлѣніе. Въ этомъ смыслѣ она далеко оставляетъ за собою сизыхъ старцевъ Тооропа.

Витторіо Пика говоритъ, что во всѣхъ картинахъ Англады обнаруживается настойчивое и страстное исканіе



сильныхъ и парадоксальныхъ (собственно, двусмысленныхъ: *ambigui*) свѣтовыхъ эффектовъ. Въ этомъ стремленіи къ парадоксальности—вся бѣда Англады, который во всякомъ случаѣ не лишенъ художественнаго дарованія. Когда художникъ сосредоточиваетъ все свое вниманіе на *свѣтовыхъ эффектахъ*, когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать отъ него первоклассныхъ художественныхъ произведеній,—его искусство, по необходимости, остановится на *поверхности явленій*. А когда онъ поддается искушенію *поражать зрителя парадоксальностью эффектовъ*, тогда приходится признать, что онъ пошелъ по прямой дорогѣ къ уродливому и смѣшному.

Тутъ съ полной силой сказывается дѣйствіе того психофизиологическаго закона, который гласитъ, что ощущеніе есть логариемъ раздраженія: чтобы усиливать эффекты,—а усиливать ихъ художники вынуждаются взаимной конкуренціей,—необходимо все болѣе увеличивать дозу парадоксальности и незамѣтно для себя вдаваться въ карикатуру.

И напрасно говорятъ также, что Англада воскрешаетъ славную традицію старой испанской живописи. Старая испанская живопись не чуждалась, правда, эффектовъ; но у нея было богатое внутреннее содержаніе; у нея былъ цѣлый міръ идей, сообщавшій ей „душу живу“. Теперь эти идеи даже въ Испаніи отжили свое время; теперь онѣ уже не соответствуютъ положенію тѣхъ общественныхъ классовъ, для которыхъ существуетъ современное искусство. И этимъ общественнымъ классамъ нечѣмъ замѣнить эти отжившія идеи; они сами готовятся сойти съ исторической сцены и потому отличаются почти полной беззаботностью по идейной части. И вотъ почему у современныхъ живописцевъ въ родѣ Англады нѣтъ ничего, кромѣ стремленія къ эффектамъ; вотъ почему ихъ вниманіе привлекается лишь *поверхностью, скорлупою явленій*. Имъ хочется сказать что-то новое, но сказать имъ нечего; поэтому они прибѣгаютъ къ художественнымъ парадоксамъ: парадоксы помогаютъ, по крайней мѣрѣ, *épater les bourgeois*.

Этимъ я не хочу сказать, что я не вижу ничего хорошаго въ импрессионизмѣ. Совсѣмъ нѣтъ! Я считаю неудачными многіе изъ тѣхъ результатовъ, къ которымъ пришелъ импрессионизмъ, но я считаю, что поставленные имъ на очередь *техническіе вопросы* имѣютъ не малую цѣнность.

Внимательное отношеніе къ свѣтовымъ эффектамъ увеличиваетъ запасъ наслажденій, доставляемыхъ человѣку природою. А такъ какъ въ „будущемъ обществѣ“ природа станетъ для человѣка, вѣроятно, гораздо дороже, чѣмъ теперь, то необходимо признать, что и импрессионизмъ работаетъ, хотя и не всегда успѣшно, на пользу *этого* общества: „онъ принесъ намъ ласку освѣщенной солнцемъ жизни“, говорить о немъ очень расположенный къ нему Камилль Моклэръ. За это надо поблагодарить импрессионизмъ, хотя далеко не всегда удачно передавалась имъ эта чудная ласка природы; но тотъ же Моклэръ признаетъ, что, напримѣръ, у французскихъ импрессионистовъ идейный интересъ далеко не достигаетъ высоты *техническаго* интереса. Моклэръ относитъ это къ числу недостатковъ импрессионизма, я нахожу, что онъ выражается слишкомъ мягко. Безыдейность импрессионизма составляетъ тотъ *первородный грѣхъ его*, вслѣдствіе котораго онъ такъ близко граничитъ съ карикатурой, и который дѣлаетъ его совершенно неспособнымъ совершить глубокой переворотъ въ живописи.

Еще одна, не менѣе важная для меня оговорка. Есть импрессионисты—и импрессионисты. Къ ихъ числу нерѣдко относятъ, напримѣръ, шведа Карла Ларссона, котораго несправедливо было бы обвинить въ безыдейности. На шестой венеціанской выставкѣ Ларссонъ занималъ весьма почетное мѣсто. Его акварели превосходны въ идейномъ смыслѣ этого слова. Особенно хороши его: „*Портретъ моей старшей дочери*“, „*Дѣвочка съ земляничкой*“, „*Читающая дѣвочка*“, „*Открытая дверь*“, „*Ужинъ*“, а впрочемъ, у него все *особенно хорошо*, и отъ любого изъ его произведеній трудно оторваться. У него такъ много свѣта, воздуха, жизни, что стѣна, занятая въ шведской залѣ его акварелями, производитъ постыжъ освѣжающее и бодрящее

впечатлѣніе. Если кто умѣетъ передать свѣтовую „улыбку“, то это именно Ларссонъ, и если онъ въ самомъ дѣлѣ многимъ обязанъ импрессионистамъ, то они, по справедливости, могутъ гордиться своимъ благотворнымъ вліяніемъ.

Но замѣтите, что Ларссонъ какъ нельзя болѣе далекъ отъ тѣхъ *парадоксальныхъ эффектовъ*, къ которымъ такъ сильно тяготѣетъ уже знакомый намъ Англада. Его отличительныя черты—*простота и естественность*. Въ этомъ отношеніи онъ, повидимому, и самъ похожъ на свои произведенія. На выставкѣ есть его портретъ, написанный (масляными красками) имъ самимъ. Когда смотришь на этотъ портретъ, то невольно проникаешься симпатіей къ талантливому шведскому живописцу. Некрасивый, но крѣпкій и жизнерадостный, онъ обнаруживаетъ такой огромный запасъ здоровой и серьезной простоты, что кажется совершенно застрахованнымъ отъ всего пустого, хвастливаго, крикливо-парадоксальнаго. И при томъ его интересуютъ не одни свѣтовые эффекты: для него свѣтъ—средство, а не главное дѣйствующее лицо его художественныхъ произведеній. Съ его акварелей смотреть на васъ настоящая „живая“, неподдѣльная жизнь, существующая для самой себя, а не для того, чтобы дать импрессионисту возможность изобразить тотъ или другой свѣтовой эффектъ. Потому-то онѣ и влекутъ къ себѣ со всею силою живой жизни. Возьмите хоть его „Ужинъ“. Двое рябятъ—мальчикъ и дѣвочка—сидятъ за столомъ, на которомъ стоятъ небольшая ваза съ цвѣтами, миска, кружка и два прибора. Они ѣдятъ серьезно, съ полнымъ сознаніемъ важности исполняемой ими обязанности; они—*sages*, какъ говорятъ французы, и ихъ *sagesse* изображена съ такимъ нѣжнымъ, любовнымъ, трогательнымъ юморомъ, который сразу располагаетъ зрителя къ художнику.

Хороша также, очень хороша, его „Открытая дверь“. Черезъ обвитую растеніями открытую дверь видна внутренность комнаты: часы въ высокомъ старинномъ футлярѣ, окно съ занавѣской и т. д. Все это—какъ и всегда у Ларссона—до послѣдней степени просто. И отъ этой до послѣдней степени простой обстановки вѣетъ чистотой, свѣжестью, миромъ. Это—цѣлая идиллія. Когда я любовался „От-

*крытой дверью*“ Ларссона, я вспоминалъ несравненные въ своемъ родѣ картины Питера-де-Гюоха. Питеръ-де-Гюохъ лучше, чѣмъ какой-нибудь другой голландскій живописецъ, изобразилъ то счастье спокойной и безбѣдной жизни, право на которое только что было завоевано тогда голландскою буржуазіей посредствомъ такихъ упорныхъ усилій, такой продолжительной, геройской борьбы. Въ картинахъ Питера-де-Гюоха отразилась далеко немаловажная сторона тогдашней голландской жизни, сторона, которую не могли не дорожить голландскіе бюргеры, и которой не могли не поэтизировать голландскіе художники. Акварели Ларссона свидѣтельствуютъ, что такая сторона есть и въ нынѣшней, гораздо болѣе сложной жизни европейскихъ обществъ; но онѣ же напоминаютъ намъ о томъ, что эта сторона далеко не имѣетъ теперь такой важности и вдохновляетъ собственно уже весьма немногихъ. Ларссонъ—въ своемъ родѣ исключительное явленіе. И не случайно то обстоятельство, что онъ явился въ одной изъ скандинавскихъ странъ, въ которыхъ противорѣчія нынѣшняго общества достигаютъ пока незначительной степени. Но и въ этихъ странахъ счастье спокойнаго и зажиточнаго существованія уже не всеѣмъ кажется высшею мѣрою счастья. Это лучше всего доказывается примѣромъ Ибсена.

Идилліи Ларссона очень привлекательны; но кругъ идей, связанныхъ съ ними, очень узокъ, и вотъ почему, какъ ни полюбилъ я ихъ, я все-таки съ удовольствіемъ переходилъ отъ нихъ къ такимъ, несравненно болѣе богатымъ по содержанию, хотя и не такимъ выдающимся въ техническомъ отношеніи картинамъ, какъ картина Мункаши „*Ночные бродяги*“ въ венгерской залѣ, и испанца Бильбао Гонцано „*Рабыня*“ въ такъ называемомъ *центрально*мъ салонѣ.

Солдаты съ ружьями ведутъ нѣсколькихъ бродягъ, задержанныхъ во время ночного обхода. Одинъ изъ арестованныхъ, молодой малый, со связанными руками, очень смущенъ; онъ понурилъ голову и отворачивается въ сторону: его увидѣла и узнала молодая женщина, шедшая съ корзиной на рукѣ, должно быть, за утренними покупками, но въ горестномъ удивленіи остановившаяся при видѣ неожиданнаго зрѣлища.

Она вся—воплощенный негодующій упрекъ, подъ вліаніемъ котораго и понурилъ милодой арестантъ свою буйную головушку. Другіе бродяги шагаютъ не смущаясь,—не привыкать стать! Впереди выступаетъ пожилой человѣкъ, тоже въ поручняхъ, съ выраженіемъ мрачной рѣшимости. Другой, еще болѣе пожилой арестантъ, съ краснымъ носомъ, поражаетъ своимъ забитымъ видомъ. Третій съ любопытствомъ смотритъ, что смутило его товарища. Въ узкой улицѣ, по которой ведутъ арестованныхъ, сидятъ торговки, показывающія пальцами на молодую женщину. Одна изъ нихъ, толстая старуха, глядитъ, презрительно подбоченясь; она полна сознанія собственного достоинства, какъ мадамъ Ваяръ въ „Хрэнкебилль“ Анатоля Франса, считающая унизительною для себя даже уплату долга продавщику овощей, попавшему въ руки полиціи. Тутъ же идутъ босоногія дѣти съ книжками въ рукахъ—можетъ быть, будущіе бродяги, а пожалуй,—недаромъ же они учатся—и будущіе борцы за лучшій общественный строй. Мальчикъ смотритъ на арестантовъ со страхомъ, перемѣшаннымъ съ удивленіемъ, а дѣвочка глядитъ съ блаженнымъ видомъ ни о чемъ еще недумавшаго ребенка, обрадовавшагося интересному просшествію; изъ торговыхъ хороша на самомъ переднемъ планѣ старушка, продающая овощи. Она смотритъ и какъ будто размышляетъ. О чемъ? О горѣ той молодой женщины, судьба которой была такъ или иначе связана съ арестантомъ? Врядъ ли! Мнѣ сдается, что она поглощена мыслью о томъ, удастся ли ей получить сегодня тотъ копеечный барышъ, которымъ поддерживается ея жалкое существованіе. Некогда ей, да и не привыкла она о другихъ думать!

Это уже не идиллія; еще болѣе,—если это возможно,—далека отъ идилліи „Рабыня“ Виѣбао Гонцано. Представьте себѣ нѣсколько молодыхъ женщинъ, сдѣлавшихъ себѣ ремесло изъ продажи своего тѣла; онѣ причесались, намазались, нарядились и сидятъ, весело смѣясь, въ ожиданіи своихъ „гостей“—*покупателей*. На заднемъ планѣ помѣстилась полная женщина на возрастѣ—повидимому почтенная хозяйка этого почтеннаго заведенія—съ собачкой на колѣняхъ и съ выраженіемъ полного sloкойствія совѣсти на

лицѣ: она тоже не даромъ ѣсть хлѣбъ; у нея тоже хлопотъ полною ротъ. А на самомъ переднемъ планѣ вы видите молодую женщину, не совсѣмъ еще одѣтую, тоже намазанную, но застывшую въ позѣ самаго безнадежнаго и горестнаго отчаянія. Это—*„товаръ“*, пока еще не привыкшій къ исполненію своей веселой обязанности, но выхода нѣтъ, и терпится—слубится. Вотъ почему хозяйка и не смущается ея горемъ; она не то видала! Словомъ, тутъ передъ нами настоящая потрясающая драма.

Мнѣ скажутъ, пожалуй,—теперь нерѣдко приходится слышать это,—что изображеніе такихъ драмъ вовсе не дѣло живописи, задачи которой не похожи на задачи литературы,—но почему же не дѣло? И почему живопись не должна изображать—*по-своему, т.-е. красками, а не словами*—то, что изображаетъ литература? Задача искусства заключается въ изображеніи всего того, что интересуетъ и волнуетъ общественнаго человѣка, и живопись вовсе не составляетъ исключенія изъ общаго правила. Замѣчательно, что тѣ самые люди, которые хотѣли бы отдѣлить цѣлою пропастью живопись отъ *литературы*, часто привѣтствуютъ „слиянiе“—мнимое, невозможное—живописи съ *музыкой*. Ихъ восхищаютъ разныя „*симфоніи красокъ*“. И это понятно. Когда эти люди стараются отгородить китайской стѣною живопись отъ литературы, они борются собственно съ *элементомъ идейности*, вліянію котораго литература поддается, какъ извѣстно, съ гораздо большею легкостью, чѣмъ музыка. Das ist des Pudels Kern!

Разъ заговоривъ о живописцахъ, не чуждающихся элемента идейности, я отмѣчу здѣсь еще картину голландца Іосифа Израельса: „*Мадонна въ хижинѣ*“.

На соломенномъ стулѣ сидитъ чисто, но очень бѣдно одѣтая босоногая молодая женщина и, держа на колѣняхъ своего ребенка, кормитъ его чѣмъ-то съ ложечки; ни въ лицѣ этой женщины, ни въ окружающей ее обстановкѣ нѣтъ рѣшительно ничего замѣчательнаго,—это самая обыкновенная мать въ самой обыкновенной хижинѣ. Почему же она—*Мадонна*? Потому, что она такая же мать, какъ и самая „воз-

вышенныя“ мадонны Рафаэля. „Возвышенность“ этихъ послѣднихъ именно и заключается въ ихъ материнствѣ, но у Рафаэля, какъ и вообще въ христіанскомъ искусствѣ, эта чисто человѣческая—и даже не только человѣческая—черта сдѣлана атрибутомъ божества, а у Израельса она *возвращена* *человѣку*. Прежде человѣкъ, по выраженію Фейербаха, *опустошалъ* себя, поклоняясь въ божествѣ своей собственной сущности, а теперь онъ понимаетъ всю тщету этого самоопустошенія и дорожить человѣческими чертами именно потому, что онѣ принадлежатъ *человѣку*. Это цѣлый переворотъ, воспѣтый еще Гейне:

Ein neues Lied, ein schöneres Lied,  
O Freunde, will ich euch dichten,  
Wir wollen hier, auf Erden schon,  
Das Himmelreich errichten!

Не лишена идейнаго значенія и выставленная въ залѣ, отведенной, собственно, венеціанскимъ художникамъ, картина Сильвіо Ротты „*Carità*“ (благотворительность). Въ длинной, узкой комнатѣ бѣдняки разныхъ половъ и возрастовъ ѣдятъ изъ чашекъ супъ, какъ видно, только что ими полученный; нѣсколько человѣкъ еще сидитъ въ ожиданіи подачи; недурна тутъ мать, спѣшащая накормить ребенка, недурень старикъ, закусывающий, отвернувшись къ стѣнѣ. Вся картина производитъ впечатлѣніе полной правдивости: ничего бьющаго на эффектъ, ничего придуманнаго. Это—страница изъ современной общественной жизни.

Несомнѣннымъ элементомъ идейности отличаются также двѣ картины бельгіяца Эжена Ларманса: „*Человѣческая драма*“ и „*Обытованная земля*“.

На первой изъ нихъ изображено двое крестьянъ, несущихъ мертвое тѣло молодого человѣка; впереди и нѣсколько сбоку идетъ плачущая дѣвочка; сзади—тоже плачущая старуха; ни у дѣвочки, ни у старухи лица не видно, но въ ихъ фигурахъ, въ ихъ походкѣ такъ много глубокаго, давящаго горя! Эта картина сразу привлекаетъ къ себѣ и замысломъ

и исполненіемъ. Въ ней много истинно-драматическаго. Жаль только, что холодный и рѣзкій колоритъ Ларманса значительно портитъ эстетическое впечатлѣніе.

Такимъ же неприятнымъ колоритомъ грѣшитъ и его „Обътованная земля“, имѣющая, повидимому, символическое значеніе. У изгороди, на берегу рѣки стоятъ два бѣдно одѣтыхъ человѣка (одинъ изъ нихъ въ деревянныхъ башмакахъ и въ плащѣ съ заплатами) и напряженно смотрятъ вдаль, гдѣ върисовывается какой-то городъ. Имъ, должно быть, холодно: ихъ шеи обмотаны шарфами, а шапки сильно наведены на головы. Деревья, растущія на берегу рѣки, склоняются подъ напоромъ сильнаго вѣтра; небо покрыто тучами. А вдали виденъ городъ, на который и смотрятъ наши бѣдняки; онъ освѣщенъ веселымъ, яркимъ солнцемъ; въ немъ свѣтло, тихо, хорошо. Я слышалъ, какъ одинъ итальянецъ, стоявшій передъ этой картиной, объяснялъ другому зрителю ея смыслъ длиннымъ разсужденіемъ на ту тему, что *тамъ хорошо, гдѣ насъ нѣтъ*. Можетъ быть, это и хотѣлъ выразить Лармансъ своей „Обътованной землею“. Но вѣдь на его картинѣ городъ-то существуетъ, и тамъ онъ въ самомъ дѣлѣ укрытъ отъ непогоды. Откуда же слѣдуетъ, что „обътованная земля“ есть, по его мнѣнію, не болѣе, какъ иллюзія усталыхъ и иззябшихъ людей, своего рода *fata morgana*? Я не знаю.

Чтобы покончить съ идейной живописью, которая теперь страдаетъ худосочіемъ и обрѣтается не въ авантажѣ у публики,— я упомяну еще о картинѣ американца Гари Мильчерса „Тайная вечеря“. Въ комнатѣ, освѣщаемой висячей лампой съ металлическимъ абажуромъ дешеваго, но, можно сказать, самыяновѣйшаго издѣлія, сидитъ Іисусъ со своими учениками; передъ Іисусомъ стоитъ испускающая свѣтъ чаша, похожая на чашу съ дарами, а передъ учениками разставлены небольшіе стеклянные стаканчики, совершенно такіе, изъ какихъ пьютъ вино въ дешевыхъ кафэ Западной Европы. Іисусъ, голова котораго окружена сіяніемъ, какъ на нашихъ образахъ, имѣетъ видъ крѣпкаго и энергичнаго янки. У него короткіе, вьющіеся волосы, усы и небольшая бородка. Если бы ему сбрить волосы на верхней губѣ и на щекахъ, оста-



вивъ небольшой клокъ на подбородкѣ, то онъ, кажется, не медленно основалъ бы какой-нибудь мясной или стеариновый трестъ. Тутъ своего рода „couleur locale“. Но какъ ни смѣшна эта „couleur“, а все-таки надо сказать, что въ выраженіи лица Иисуса есть что-то дѣйствительно оригинальное: онъ опустилъ голову, и ему какъ будто стыдно за измѣну Іуды.

Ученики его тоже заплатили значительную дань „couleur locale“: нѣкоторые изъ нихъ—вылитые янки. Я не увѣренъ въ томъ, что эта странная модернизация есть продуктъ простой наивности. Возможно, что тутъ скрыта какая-нибудь идея. Но какая? Признаюсь, я не понимаю—да и не увѣренъ въ томъ, что самъ Мильчерсъ ясно понималъ, зачѣмъ ему понадобилось модернизировать именно тотъ эпизодъ изъ жизни Иисуса, который, по своему мистическому характеру, совершенно не поддается модернизации.

Идейность въ искусствѣ хороша, разумѣется, только тогда, когда изображаемая имъ идеи не носятъ на себѣ печати пошлости. Было бы очень странно, если бы между идейными художественными произведеніями нашего времени не было пошлостей: вѣдь запасъ идей, обращающихся въ высшихъ классахъ, отличается теперь поразительною бѣдностью. О пошлости стоитъ говорить только тогда, когда она имѣетъ знаменательный характеръ, но именно таковъ характеръ пошлости, выступающей на картинѣ бельгійца Шарля Эрманса: „Carita“ (благотворительность). Молодая женщина въ роскошномъ костюмѣ кормитъ грудью, очевидно, чужого и бѣднаго ребенка. Это чрезвычайно трогательно! И чрезвычайно умѣстенъ здѣсь роскошный костюмъ! Если припомнить, что даже въ Англии, гдѣ благотворительность очень развита, суммы получаемыя бѣдняками отъ благотворителей, по самымъ преувеличеннымъ расчетамъ составляютъ *не болѣе одного процента* прибавочной стоимости, выжимаемой капиталистами изъ пролетаріата, то приходится сказать, что буржуазія должна была бы стыдиться своей благотворительности, какъ одного изъ самыхъ тяжкихъ свидѣтельствъ противъ существующаго порядка.

Очень понравилась мнѣ картина итальянца Джузеппе-де-Санктиса: „*Вечеръетъ*“. Оживленная улица большого города, на переднемъ планѣ впадающая въ площадь; зажигаются уличные фонари; освѣщаются магазины, и ихъ свѣтъ красиво отражается въ покрывающихъ мостовую лужахъ. Внизу на тротуарѣ—городской вечеръ, со свойственнымъ ему искусственнымъ освѣщеніемъ, уже совсѣмъ вошелъ въ свои права, а сверху, въ концѣ улицы, падаетъ снопъ голубого свѣта умирающаго дня. Де-Санктисъ превосходно изобразилъ ту поэзію, которую вѣетъ отъ этой мирной борьбы ночного свѣта съ дневнымъ, и которую каждый изъ насъ можетъ наблюдать въ самыхъ прозаическихъ кварталахъ самыхъ прозаическихъ городовъ нашего времени. Въ этихъ городахъ поэзія не частый гость, но зато тѣмъ болѣе дорогой и желанный.

Много поэзіи—хотя другого рода: поэзіи деревенскаго, а не городского быта—и въ картинѣ Франческо Джіоли „*Тосканская осень*“. Небольшая группа молодыхъ крестьянъ занимается сборомъ винограда. Они сильны, бодры, счастливы,—урожай, очевидно, въ этомъ году хорошій,—и ихъ бодрость и счастье сообщаются и зрителю. Тутъ изображена *власть земли* въ одномъ изъ самыхъ привлекательныхъ ея проявленій. При видѣ этой картины мнѣ вспомнился покойный Г. И. Успенскій. Онъ порадовался бы на нее, какъ радовался когда-то на нѣкоторыя стихотворенія Кольцова.

Шестая международная выставка въ Венеціи изобилуетъ портретами. Нѣкоторые изъ нихъ очень хороши; такъ напри-мѣръ, всякій входящій въ залу XXIII—одну изъ двухъ залъ, отведенныхъ венеціанскимъ художникамъ—невольно останавливается передъ портретомъ Дж. Кардуччи, написаннымъ Александромъ Милези; во второй венеціанской залѣ—залѣ XXIV—обращаетъ на себя вниманіе „мужской портретъ“, выставленный Г. Таламини; въ венгерской залѣ хорошъ написанный Э. Ф. Лашло—портретъ графа Пьера де-Вя; въ испанской залѣ—портретъ „Жака Лоррэна“ Антоніо де-ля-Гавдара; въ испанской залѣ—„женскій портретъ“ Сальвино Тофанари; въ одной изъ ломбардскихъ залъ—„портретъ

миланской дамы“ (Pitratto di signora milanese) Эмилио Гола; въ латинской залѣ—женскій портретъ (пастель) Артура Ночи; во французской залѣ—портретъ Родэна, Эмиля Блянша и т. д. и т. д. Но самыми лучшими изъ нихъ, настоящими шедеврами, являются женскіе портреты Мориса Грейфенгагена (женщина „въ сѣромъ“) и Джона Левери (женщина „въ зеленомъ“). На нихъ нельзя достаточно налюбоваться.

Если, посмотрѣвшись на женщину „въ сѣромъ“ Грейфенгагена, вы взглянете на рядомъ висящую—въ англійской залѣ—его же картину „Благовѣщеніе“, то вы сильно разочаруетесь. Тамъ царствуетъ простота; здѣсь—жеманное подражаніе Розети. Женщина „въ сѣромъ“ привлекаетъ васъ къ художнику, „Благовѣщеніе“ вызываетъ въ васъ сомнѣніе въ его искренности. Откуда же разница?

Дѣло въ томъ, что портретъ, вообще, занимаетъ исключительное положеніе между родами живописи. Онъ, конечно, тоже не независимъ отъ вліянія времени; но на немъ эти вліянія оставляютъ менѣ замѣтный слѣдъ. Возьмите, напри- мѣръ, портреты, писанные Давидомъ, и сопоставьте ихъ съ тѣми его картинами, которыя наиболѣе отражаютъ на себѣ понятія, господствовавшія въ средѣ революціонной французской буржуазіи конца XVIII-го вѣка. Портреты Давида и до сихъ поръ вызываютъ всеобщія похвалы, а по поводу его „Брута“ и его „Гораціевъ“ теперь многіе пожимаютъ плечами.

Почему это такъ? Да очень просто! Многимъ изъ нашихъ современниковъ не только чужды, но прямо антипатичны вдохновлявшія Давида революціонныя идеи, и еще болѣе, совершенно чуждъ всѣмъ намъ рядъ тѣхъ понятій и вкусовъ, съ которыми эти великія революціонныя идеи ассоціировались въ головахъ тогдашнихъ французовъ. „Гораціамъ“ и „Бруту“ вредитъ въ глазахъ нашихъ современниковъ именно то, чѣмъ особенно восхищались современники Давида. А въ портретахъ, написанныхъ Давидомъ, этотъ элементъ эпохи гораздо менѣ замѣтенъ,—главнымъ достоинствомъ портрета всегда всетаки является его сходство съ подлинникомъ.—Поэтому онъ гораздо менѣ скрываетъ отъ нашихъ современниковъ огромный, мужественный и правдивый, при

всей его ригоричности, талантъ Давида, и поэтому же французы конца XVIII вѣка, наоборотъ, гораздо менѣ восхищались написанными Давидомъ портретами, чѣмъ его „*Брутомъ*“ и „*Горациями*“. Наконецъ, поэтому же вы не ошибетесь, если, желая оцѣнить талантъ даннаго живописца, прежде всего постараетесь познакомиться съ написанными имъ портретами.

Въ примѣненіи къ Морису Грейфенгагену это общее замѣчаніе принимаетъ слѣдующій видъ: этотъ, несомнѣнно очень талантливый художникъ, живетъ въ такую эпоху, когда понятія, свойственныя буржуазіи, — для которой, главнымъ образомъ, и создаются художественныя произведенія всякаго рода, — отличаются узкостью и бѣдностью содержанія. Въ нихъ нѣтъ мѣста ничему мірскому, ничему возможному, ничему великому, ничему такому, что вдохновляетъ общественнаго человѣка на подвигъ, что заставляетъ его жертвовать собою ради общаго блага. И все, что намекаетъ на такое самоотверженіе, кажется этому падающему классу искусственнымъ, „*театральнымъ*“; этотъ классъ требуетъ „простоты“. Но „простое“ на его нынѣшнемъ языкѣ значитъ: *чуждое идейнаго элемента*. Истинная простота — вдохновлявшая, напримѣръ, голландскихъ живописцевъ того поколѣнія, которое было зачато въ время героической борьбы съ испанскими угнетателями — не имѣетъ никакой прелести въ глазахъ нынѣшнихъ дѣтей буржуазіи. Она для нихъ *тоже слишкомъ театральна*. Чтобы простота не казалась имъ *театральной*, она должна быть *загфримирована* на болѣе или менѣ старинный ладъ. Старина въ ихъ глазахъ хороша тѣмъ, что напоминаетъ имъ о томъ добромъ старомъ времени, которое не знало „проклятыхъ вопросовъ“ нашихъ дней и наивно вѣрило, въ то, во что теперь не можетъ вѣрить ни буржуазія, ни ея будущій могильщикъ — пролетаріатъ \*). И вотъ, они идеализуютъ старину. Плодомъ

\*) Разслабленнымъ дѣтямъ высшихъ классовъ потому и нравится вѣра добраго стараго времени, что сами они уже не вѣрятъ и не способны вѣрить. Подобно этому, они увлекаются Ницше по той причинѣ, что имъ совсѣмъ несвойственна сила. Сильный идеализуетъ то, чѣмъ онъ силенъ; слабый то, чего ему недостаетъ.

такой идеализаці явилась, между прочимъ, и дѣятельность Розети. Но „духовный“ складъ людей нашей эпохи такъ не похожъ на духовный складъ людей ранней эпохи Возрожденія, что нынѣшніе художники, подражающіе художникамъ той эпохи, по необходимости впадаютъ въ манерность. Эта манерность сказывается между прочимъ и въ тѣхъ произведеніяхъ Грейфенгагена, которыя даютъ большой просторъ приложенію его эстетическихъ теорій. И вотъ почему его „Благовѣщеніе“ несравненно слабѣе его женщины „въ сѣромъ“.

Портреты хороши не только тѣмъ, что менѣе связываютъ художника: они хороши еще и тѣмъ, что увѣковѣчиваютъ черты быстро смѣняющихся поколѣній и такимъ образомъ облегчаютъ работу историка и социолога. Написанный Энгромъ портретъ Бертэна старшаго стоитъ цѣлаго изслѣдованія. И въ этомъ смыслѣ очень интересенъ находящійся на венеціанской выставкѣ „портретъ г-жи X“ Каролюса Дюрана. Онъ очень хорошъ уже и самъ по себѣ, т.-е. по своей техникѣ, но замѣчательнѣе всего выраженіе лица „г-жи X“. Это худощавое и болѣзненное лицо выражаетъ столько капризнаго пресыщенія, столько скуки, что, всматриваясь въ него, начинаешь понимать, до какой степени людямъ этого рода нужно, какъ они говорятъ, *новое*, т.-е. на самомъ дѣлѣ совершенно безыдейное искусство. Зачѣмъ г-жѣ X идеи? что ей Гекуба и что она Гекубѣ? А сколько теперь такихъ людей въ „высшихъ“ классахъ Европы и Америки!

На венеціанской выставкѣ много литографій, пастелей, рисунковъ перомъ и т. п. Имъ отведено нѣсколько залъ, и между ними попадаютъ безусловно прекрасныя вещи, особенно много ихъ въ „голландской залѣ“. Тутъ почти все значительно, выразительно, серьезно, сильно. Но лучше всего здѣсь литографіи Гавермана. Онѣ выдаются даже въ этой богатой залѣ. Ихъ счетомъ семь, и въ томъ числѣ четыре портрета. Мнѣ особенно понравился портретъ бывшаго голландскаго социалдемократа, а теперь анархиста Домелы Ньевенгайса. Впрочемъ, едва ли уступаетъ ему и портретъ доктора Бестса. Невозможно передать, до чего хороши эти небольшія вещи. Отличительной чертой ихъ является то, что я назвалъ бы

честностью. Въ нихъ нѣтъ ровно ничего, бьющаго на эффектъ, въ нихъ правдиво все до послѣдней черточки. Гаверманъ большой, очень большой художникъ!

Хороши также литографіи де-Юселина-де-Лонга: „*Via crucis*“ и „*Призваніе св. Петра и Андрея*“. Первая изъ нихъ изображаетъ шествіе Иисуса на казнь. Худой, изнуренный, но твердый и непоколебимый, онъ идетъ, обращаясь съ успокоительнымъ жестомъ къ провожающимъ его полнымъ отчаянія женщинамъ, а конвоирующие его воины равнодушно смотрятъ на эту драму, не подозрѣвая ея величія. Имъ „приказано“, у нихъ—„служба“, а до всего прочаго имъ нѣтъ никакого дѣла. На второй литографіи Иисусъ имѣетъ изящную худую фигуру мыслящаго человѣка, а апостолы выглядятъ здоровыми и простодушными рыбаками, сохранившими на лонѣ природы всю свою первобытную непосредственность. Сцена происходитъ на берегу озера, и пейзажъ очень красивъ.

Въ одной изъ слѣдующихъ залъ, посвященныхъ этого рода произведеніямъ, мнѣ понравился офортъ Эдгара Шайна (Chahine): „*Carro*“ (телѣга). На набережной большого города ломовой извозчикъ осаживаетъ свою лошадь. Очень живая, хорошо изображенная сцена.

Упомяну еще о „*Женщины передъ зеркаломъ*“ Адольфо Марини. Это своего рода Нана: голая женщина, поражающая пластической красотой своего молодого могучаго тѣла,—это, по-своему, мастерская вещь.

Мѣсто не позволяетъ мнѣ распространяться здѣсь объ этомъ интересномъ отдѣлѣ; скажу коротко. Въ немъ я испыталъ гораздо больше эстетическаго наслажденія нежели въ залахъ, отведенныхъ для картинъ, писанныхъ масляными красками. Въ немъ замѣтно несравненно больше серьезнаго отношенія къ предмету, а потому и художественные таланты несравненно ярче выступаютъ здѣсь наружу; такъ, напримѣръ, выставленные здѣсь небольшія вещи уже знакомаго читателю Тооропа служатъ гораздо лучшимъ свидѣтельствомъ въ пользу его дарованія, чѣмъ его большія картины. Откуда эта раз-

ница? По-моему, она объясняется тѣмъ, что масляныя краски даютъ художнику гораздо больше технической возможности пуститься въ погоню за парадоксальными эффектами и ограничиться изображеніемъ одной только внѣшности, одной только—болѣе или менѣе парадоксально освѣщенной—скорлупы явленій.

А что сказать о скульптурѣ? Тутъ я прежде всего упомяну о нѣкоторыхъ произведеніяхъ Леонардо Бистольфи,—это болѣею частью надгробныя памятники, проникнутые мрачной поэзіей смерти; изъ нихъ самымъ интереснымъ по замыслу является надгробный памятникъ семейства Панса въ Кужо, „*La Sfinxe*“. На высокомъ могильномъ камнѣ сидитъ женщина съ длинными распущенными волосами. Вся ея поза выражаетъ неподвижность, а на лицѣ ея застыла напряженная, неотступная дума, пальцы ея рукъ судорожно давятъ на ея колѣна, и въ этомъ судорожномъ надавливаніи на колѣна ея красивыхъ, длинныхъ пальцевъ ярко выражается мука неразрѣшенной тайны. По-моему, это не сфинксъ, а существо, быющее надъ мучительной загадкой сфинкса, надъ вопросомъ о смерти.

Съ точки зрѣнія современнаго естествознанія въ смерти нѣтъ ничего таинственнаго. Смерть вовсе не сфинксъ. О всякомъ мертвецѣ можно сказать, какъ сказалъ когда-то Шелли объ умершемъ поэтѣ Китсѣ: „He is made one with Nature“ (онъ объединился съ природой), но кто привыкъ смотрѣть на вопросъ о смерти съ точки зрѣнія мистической таинственности, кто видитъ въ ней странную загадку сфинкса,—на того хорошо задуманная и недурно сдѣланная статуя Бистольфи должна произвести сильное впечатлѣніе.

„Объединеніе съ природой“ не заключаетъ въ себѣ ничего таинственнаго, но въ немъ бываетъ порой очень много болѣзненнаго, особенно для тѣхъ, которые потеряли въ умершемъ близкое существо. Съ этой стороны смерть всегда будетъ привлекать къ себѣ взоры художника. На шестой венеціанской выставкѣ разработку этой темы представляетъ собою бронзовая группа Альбера Бартоломэ: „*Мертвый ребенокъ*“. Сидящая женщина сжимаетъ въ рукахъ тѣло мертваго ребенка

прислонившись къ нему лѣвой щекой. Ея лица не видно; но вся ея фигура говоритъ о страшномъ, подавляющемъ горѣ. Это одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній скульптуры, какія только можно видѣть на венеціанской выставкѣ.

Въ той же, т.-е. во французской залѣ, гдѣ стоитъ группа Бартоломэ, можно видѣть другую, тоже въ своемъ родѣ интересную, группу—„*Поцѣлуй*“ Далу. Фавнъ обнялъ нимфу и крѣпко-крѣпко ее цѣлуетъ. Это старая тема,—какъ и смерть,—но разработана она съ огромной силой выраженія.

Наконецъ, въ той же залѣ нельзя пройти мимо гипсовой статуи Родэна: „*Лежащая женщина*“; это незаконченная вещь; у женщины нѣтъ рукъ, формы ея тѣла едва намѣчены. Въ ней, безспорно, очень много мощи; но я не понимаю, зачѣмъ выставлять то, что еще не додѣлано. Я слышалъ, какъ нѣкоторые посѣтители сравнивали эту статую съ тѣми статуями Микель-Анджело, которые находятся въ медицейской капеллѣ церкви Санто-Лоренцо во Флоренціи. Манера Родэна, дѣйствительно, напоминаетъ отчасти манеру Микель-Анджело. Но вѣдь если многія статуи этого послѣдняго остались недоконченными, то это произошло единственно въ силу неблагоприятно сложившихся обстоятельствъ. И Микель-Анджело едва ли захотѣлъ бы выставлять ихъ прежде окончательной отдѣлки: для этого въ немъ слишкомъ сильно развито было эстетическое чувство.

Минуя много другихъ интересныхъ статуй, я остановлюсь передъ двумя бронзовыми *дѣвочками*—*фабричными работницами* бельгійскаго живописца и скульптора Жюль-Ванъ Бисбрука.

Вмѣстѣ съ Константиномъ Менье и Пьеромъ Браккомъ, Жюль-Ванъ Бисбрукъ принадлежитъ къ той группѣ бельгійскихъ скульпторовъ, которая не только не чуждается идейнаго элемента въ искусствѣ, но, напротивъ, придаетъ ему очень большое значеніе. Недавно Викторъ Руссо—тоже бельгіецъ—на вопросъ о томъ, что думаетъ онъ объ идейности въ искусствѣ, отвѣчалъ: „Я твердо убѣжденъ, что, оставаясь прекрасной, скульптура можетъ черпать свое вдохновеніе въ идеѣ, опираться на нее. Здѣсь любятъ красивыя формы. Но если черезъ красивыя формы даетъ себя знать лиризмъ ве-



ликой души, то художественное произведение чрезвычайно много выигрываетъ отъ этого въ своей выразительности. Въ чемъ заключается задача скульптуры? Въ томъ, чтобы запечатлѣть на веществѣ душевное волненіе, въ томъ, чтобы заставить бронзу или мраморъ пропѣть вашу поэму, передать ее людямъ“. Это—превосходный отвѣтъ\*). Истинно прекрасное художественное произведение всегда выражаетъ „*миризмъ великой души*“. Чтобы съ успѣхомъ идти по слѣдамъ Микель-Анджело, надо умѣть мыслить и чувствовать такъ, какъ мыслилъ и чувствовалъ великій флорентинецъ; надо умѣть страдать страданіями окружающаго общества, какъ страдалъ ими онъ, написавшій отъ имени своей знаменитой статуи „*Ночь*“ извѣстное четверостишіе:

Grato mi è il sonno, epiù l'esser di sasso:  
Mentre che'l danno e la vergogna dura,  
Non veder, non sentir m'è gran ventura;  
Però non mi destar; deh parla basso!

Меньше, Врѣку и Бисбруку дѣлаетъ большую часть то обстоятельство, что они понимаютъ значеніе идейнаго элемента въ такое время, когда большинство художниковъ всѣхъ странъ такъ склонно увлекаться парадоксальными внѣшними эффектами, и когда безыдейность въ искусствѣ,—иногда облыжно именуемая раскрѣпощеніемъ личности,—становится идеаломъ для многихъ и многихъ. Идейность этихъ художниковъ объясняется тѣмъ обстоятельствомъ, что весьма значительный слой бельгійской мелкой буржуазіи, недовольный ничѣмъ не смягчаемымъ господствомъ въ Бельгіи большихъ денежныхъ мѣшковъ, очень склоненъ къ оппозиціи, къ осужденію существующаго тамъ общественнаго порядка. Въ Бельгіи „интеллигенція“ отличается болѣе широкимъ кругозоромъ, чѣмъ во Франціи, Германіи, или Швейцаріи. Въ рядахъ бельгійской рабочей партіи очень много „интеллигентовъ“. Но надо за-

\*) Этотъ отвѣтъ приведенъ въ цитированной выше книгѣ Пика: „*L'Arte mondialo*“ etc, pp. 190—191.

мѣтить, что именно эти „интеллигенты“ сообщаютъ партіи издавна свойственный ей оттѣнокъ умѣренности и непослѣдовательности. Въ бельгійской „интеллигенціи“ много хорошихъ намѣреній; но эти хорошія намѣренія далеко не вполнѣ исцѣляютъ ее отъ буржуазныхъ вліяній, Это легко видѣть, между прочимъ, и на художественныхъ произведеніяхъ группы Менъс, Брэка и Бисбрука.

Посмотрите на маленькихъ фабричныхъ работницъ Бисбрука. Плохо питающіеся, малокровные организмы; бѣдная одежда; худыя личики съ печатью ранней осмысленности и... покорно, безропотно опущенныя внизъ молодыя головки. Это, безъ всякаго сомнѣнія, очень хорошія прямо замѣчательныя вещи. Бронза превосходно „поетъ“ въ нихъ поэму бѣдности и рано пережитыхъ лишеній. Но въ этой поэмѣ не слышится ни одной ноты протеста. Эта поэма есть нѣчто въ родѣ Некрасовскаго стихотворенія, приглашающаго читателя пожелать доброй ночи тому, кто все терпитъ во имя Христа и

Чьи работаютъ грубыя руки,  
Предоставивъ почтительно намъ  
Погружаться въ искусства, науки,  
Предаваться мечтамъ и страстямъ.

Правда, отъ подростковъ-работницъ трудно и ждать протеста, по крайней мѣрѣ—сознательнаго протеста, но дѣло въ томъ, что протеста, вообще, нѣтъ въ лиризмѣ этихъ художниковъ. Посмотрите на гипсовую группу Брэке: „Женны рыбаковъ“; она тоже находится на выставкѣ. Тѣсно сбившись въ кучу, четыре женщины пристально смотрятъ въ даль. Ихъ лица очень выразительны, на нихъ ясно виденъ страхъ за мужей, застигнутыхъ въ морѣ бурей. Женщина, стоящая впереди всей группы, сжимаетъ свои руки съ выраженіемъ ужаса и покорной мольбы; это тоже прекрасная вещь, но покорная мольба составляетъ какъ бы лейтъ-мотивъ той поэмы, которую поетъ это прекрасное произведеніе. Вы опять скажете, можетъ быть, что бесполезно протестовать противъ бури. Я спорить не стану, а попрошу васъ перейти со мною

къ находящемуся здѣсь же бронзовому рельефу Менье: „Углекопы, возвращающіеся съ работы“. Группа изъ восьми рабочихъ идетъ тяжелой походкой людей, раздавленных непосильнымъ трудомъ. Ихъ головы тоже опущены внизъ, и на ихъ низкихъ лбахъ нѣтъ и признака мысли. Эти взрослые микроцефалы, — какъ и дѣвочки-подростки Бисбрука, — представляютъ собою воплощенную покорность, Этотъ рельефъ напомнилъ мнѣ офортъ Эмиля Зуара: „Бѣлый рабъ“. Это тоже рабочий, идущій, не знаю ужъ съ работы или на работу, но только всей своей фигурой говорящій о своей униженности. Вотъ такіе же бѣлые рабы и углекопы Менье. Эти бѣлые рабы напоминаютъ также „Рабочихъ лошадей“, изображенныхъ на одномъ изъ превосходныхъ офортовъ Дингеманса — въ „голландской залѣ“. Только „рабочія лошади“ Дингеманса и бодрѣе, и сытѣе, чѣмъ „Бѣлыя рабы“ Зуара и Менье. Съ этой стороны мнѣ больше нравится тотъ рельефъ Менье, который былъ выставленъ на международной парижской выставкѣ 1900 года, и который изображаетъ углекоповъ, несущихъ на носилкахъ тѣло своего погибшаго на работѣ товарища; на томъ рельефѣ лицо одного изъ несущихъ выражаетъ нѣчто мало похожее на рабочую безропотность. Конечно, тамъ углекопы изображены при исключительныхъ обстоятельствахъ. Но вѣдь освободительное движеніе сѣвременнаго пролетаріата не представляетъ собою ничего исключительнаго. Основною мыслью этого движенія является рѣшительное и безповоротное отрицаніе безропотности. Почему же эта мысль не нашла себѣ выраженія ни у Менье, ни у какого-нибудь другого художника? Если бы кто-нибудь захотѣлъ составить себѣ понятіе о великихъ общественныхъ стремленіяхъ нашего времени, если бы онъ могъ сдѣлать это единственно только посредствомъ знакомства съ тѣми художественными произведеніями, которыя находятся на шестой международной выставкѣ въ Венеціи, то онъ остался бы чуждымъ всякаго подозрѣнія насчетъ того, что нашъ историческій періодъ выставилъ какую-то „идею четвертаго сословія“, и что эта идея имѣетъ удивительное свойство перерождать „бѣлыхъ рабовъ“, зажигая въ ихъ сердцахъ жажду борьбы, а въ ихъ головахъ свѣтъ сознанія. Одна

только „Обътованная земля“ Лерманса намекнула бы ему, пожалуй, на то, что люди, носящіе грубые башмаки и зашлатанныя одежды, стремятся въ какую-то счастливую даль, но этотъ намекъ остался бы такимъ неяснымъ, почти двусмысленнымъ...

Мы видимъ отсюда, до какой невѣроятной степени современное намъ искусство односторонне, до какой степени оно глухо къ стремленіямъ рабочаго класса. Бытіе опредѣляетъ собою сознание, а не сознание—бытіе. Высшіе классы не идутъ и не могутъ пойти дальше состраданія жалости къ униженнымъ и обиженнымъ. О жалости говорятъ, къ жалости взываютъ картины Мункаши, Бильбао и Ротты; о жалости говорятъ, къ жалости взываютъ статуи Бисбрука, Брэка и Менье. Лучшіе изъ тѣхъ представителей высшихъ классовъ, которые не сумѣли окончательно перейти на сторону пролетариата, способны лишь пожелать „доброй ночи“ обездоленнымъ и угнетеннымъ. Благодарствуйте, добрые люди! Но ваши часы отстали: ночь уже кончается; начинается „настоящій день“...

Г. Плехановъ.

# КНИЖНАЯ ТОРГОВЛЯ

## „ЗНАНИЕ—СИЛА“

— С.-Петербургъ, Троицкая, ул., 27. —

Лица, выписывающія на 3 руб., за пересылку въ предѣлахъ Европейской Россіи не платятъ; просятъ деньги присылать впередъ (можно марками).

Книжные магазины пользуются скидкою въ размѣрѣ 25<sup>0</sup>/<sub>0</sub>. При заказѣ на сумму не менѣе 20 руб. пересылка по желѣзнымъ дорогамъ въ предѣлахъ Европейской Россіи принимается за счетъ книжной торговли. Книги высылаются наложеннымъ платежомъ.

**Г. В. Плехановъ.** „О задачахъ социалистовъ въ борьбѣ съ голодомъ въ Россіи“. Перепеч. безъ измѣн. съ женева. изд. Ц. 20 коп.

**Г. В. Плехановъ.** „Всероссійское раззореніе“, Перепечатано безъ измѣненій съ женева. изданія Ц. 15 коп.

**Г. В. Плехановъ.** „Соціализмъ и политическая борьба“. — „Еще разъ социализмъ и политическая борьба“. Ц. 20 к.

**Г. В. Плехановъ.** „Русскій рабочій въ революціонномъ движеніи“. (Изъ „Соціалдемократа“) Ц. 20 коп.

**Г. В. Плехановъ.** „Лассаль“ Ц. 15 к.

**Г. В. Плехановъ.** „Анархизмъ и социализмъ“. Пер. съ нѣмецкаго. Ц. 20 к.

**Г. В. Плехановъ.** „Новый защитникъ самодержавія“ или „Горе г. Тихомирова“. Перепечатано съ женева. изданія. Ц. 15 к.

**Г. В. Плехановъ.** „Патріотизмъ и социализмъ“. Ц. 4 к.

**Л. Дейчъ.** „Кровавые дни“. Ц. 5 к.

**Я. Стефановичъ.** „Неприкосновенность личности“ (Nabeas Corpus“). Ц. 4 к.

**К. Саблина.** „Женщина—работница“. Ц. 5 к.

**Карль Марксъ.** „Наемный трудъ и капиталъ“. Съ двумя приложеніями. Переводъ и предисловіе Л. Дейча, подъ редакціей Г. В. Плеханова. Ц. 10 к.

**Карль Марксъ.** „Первый манифестъ Международнаго товарищества рабочихъ“. Ц. 2 к.

**Карль Марксъ.** „Классовая борьба во Франціи отъ 1848 до 1852 г.“. Съ введеніемъ Ф. Энгельса. Перев. подъ ред. Б. Кричевскаго. Ц. 15 коп.

**Карль Марксъ.** „Рѣчь о свободѣ торговли“. Переводъ и предисловіе Г. В. Плеханова. Ц. 10 к.

**Карль Марксъ.** „Нищета философіи“. Перев. подъ редакціей М. Филиппова. Ц. 25 к.

**Карль Марксъ.** „Грей, какъ предшественникъ Прудона“. Переводъ подъ редакціей М. Филонова. Ц. 8 к.

**Карль Марксъ.** „Кэри и Бастиа“. Перев. съ нѣм. А. Финна-Енотавскаго. Ц. 10 коп.

**Фр. Энгельсъ.** „Бакунисты за работой“. Переводъ подъ редакціей Н. Ленина. Ц. 5 коп.

**Фр. Энгельсъ.** „Крестьянская война въ Германіи“. Переводъ подъ ред. Финна-Енотаевскаго. Ц. 25 к.

**„Марсельеза пролетаріевъ“.** Сборникъ пѣсенъ и стихотвореній. Ц. 20 к.

**Ф. Лассаль.** „Программа работниковъ“. — „О сущности Конституціи“. — „Что же дальше?“ — Съ двумя приложеніями: Вернштейнъ: Лассаль; Вебель: Лассаль. 128 стр. Ц. к.

**А. Коллонтай.** „Классовая борьба“. Ц. 10 к.

**К. Каутскій.** „Соціальная революція“. „На другой день послѣ революціи“. Переводъ подъ редакціей Н. Ленина. Ц. 20 к.

**К. Каутскій.** „О еврейскомъ пролетаріатѣ“. Ц. 2 к.

**К. Каутскій.** „Къ аграрному вопросу въ Россіи“. Ц. 2 к.

**В. Г. Плехановъ.** „Дневникъ соціалдемократа“. № 1. Ц. 5 к.

**В. Г. Плехановъ.** „Дневникъ соціалдемократа“. № 2. Ц. 5 к.

**В. Г. Плехановъ.** „Дневникъ соціалдемократа“. № 3. Ц. 5 к.

**В. Г. Плехановъ.** „Дневникъ соціалдемократа“. № 4. Ц. 5 к.

**В. Г. Плехановъ.** „Дневникъ соціалдемократа“. № 5. Ц. 5 к.

**Экштейнъ.** „Рабочій вопросъ въ Японіи“. — „Охрана труда въ Японіи“. — „Китайскіе кули“. — Пер. подъ ред. *Д. Леиценко*. Ц. 10 к.

**Л. Крживицкій.** „Генезисъ идей“. — „Распространеніе идей“. — „Прошедшее и настоящее“. Ц. 20 к.

**Г. Куновъ.** „Соціологія, этнологія и матеріалистическое пониманіе исторіи“. Переводъ съ нѣмецк. *Р. Рейна*. Ц. 10 к.

**Г. Роландъ-Гольсть.** „Мистицизмъ въ современной литературѣ“. Переводъ *Салитанъ*. — „Метерлинкъ“ (мистицизмъ и пролетарское искусство). Переводъ *Ц. Юриханъ*. Ц. 20 к.

**Э. Вандервельдъ.** „Экономическіе факторы алкоголизма“. Переводъ *К. Ляпидевскаго*. — „Алкоголизмъ и пролетариатъ“. Переводъ *Ш. Гермера*. Ц. 10 к.

**Д-ръ Р. Кальверъ.** „Міровое хозяйство къ началу XX вѣка“. Переводъ съ нѣм. *Ш. Гермера*. Ц. 10 к.

**Т. Шлезингеръ-Экштейнъ.** „Женщина къ началу XX вѣка“. Переводъ съ нѣм. *С. Штернъ*, подъ ред. *Н. П. Анненковой-Бернаръ*. Ц. 20 к.

**Д-ръ А. Блашко:** „Проституція къ началу XX в.“ Переводъ съ нѣм. *Горфинкеля*. Ц. 10 к.

**Проф. К. фонъ Неллесъ-Краузъ.** „Соціологія къ началу XX в.“ Переводъ съ нѣм. *А. Эдельмана* и *М. Малыхъ*. Ц. 20 к.

**Карлъ Каутскій.** „Нашъ взглядъ на патриотизмъ и войну“. Перев. съ нѣм. *Л. Неманова*. Ц. 10 к.

**Д-ръ Брейтенбахъ.** „Біологія къ началу XX в.“ Переводъ съ нѣм. *С. Чулока*. Ц. 10 к.

**Проф. П. Казанскій.** „Право и нравственность, какъ явленія всемірной культуры“. Ц. 10 к.

**А. Бебель.** „Составъ социалдемократической партіи въ Германіи“. Переводъ съ нѣм. *Л. Неманова*. Ц. 4 к.

**Жоресъ.** „Соціализмъ и миръ“. Перев. съ нѣм. *Л. Неманова*. Ц. 5 к.

**Н. Каутскій.** „Крестьяне и революція въ Россіи“. Переводъ съ нѣм. Ц. 3 к.

**Эмиль Розеновъ.** „Томасъ Мюнцеръ, вождь крестьянъ“. Перев. съ нѣм. *А. Шестаковой*. Ц. 10 к.



# Складъ издакiя:

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Книжная торговля „ЗНАНИЕ—СИЛА“

Троицкая ул., 27.

Книжный магазинъ „ТРУДЪ“

Невскiй пр., 60.

МОСКВА

Книжный магазинъ „ТРУДЪ“

Тверская ул., 38.