ПРОЛЕТАРСКОЕ ДВИЖЕНИЕ И БУРЖУАЗНОЕ ИСКУССТВО

(Шестая литературная художественная выставка в Венеции)

Когда я собирался в Венецию, я прочитал в одном из итальянских периодических изданий, в «Il Divenire sociale», что на шестой международной выставке, имеющей теперь место в этом городе, нет ни одного «гвоздя», ни одного очень выдающегося художественного произведения, но что тем не менее там можно видеть много интересного. Скоро по приезде в бывшую владычицу Адриатики я убедился, что это в самом деле так: на венецианской выставке нет ничего особенно замечательного; но я все-таки очень рад тому, что мне удалось побывать на ней. Она во всяком случае заслуживает серьезного внимания, и мне хочется поделиться с читателем тем впечатлением, которое она произвела на меня.

Скажу сперва два слова об ее помещении, заслуживающем величайшей похвалы. Это красивое здание в ионическом стиле, с надписью «pro arte» *, находится в городском саду, который расположен, как известно, на особом острове, примыкающем к кварталу Сан-Пьетро. В этом изящном, легком здании много простора и воздуха: мягкий свет, падающий сверху, равномерно освещает висящие по стенам картины; для посетителей расставлены покойные диваны и кресла; журналистам отведена особая зала рядом с почтово-телеграфным отделением. Наконец, с террасы выставочного здания открывается чудный вид на лагуну. Словом, изящество и красота чрезвычайно счастливо соединены здесь с полным удобством.

* [«Для искусства»].

В залах этого прекрасного здания я прежде всего обратился к картинам.

Их не очень много. Я уже не говорю о русской живописи, которая представлена на венецианской выставке не то что бедно, а просто по-нищенски: одной картиной С. Южанина, одной — покойного Верещагина и двумя — Николая Шаттенштейна. Русские художники вообще тяжелы на подъем. Русский художественный отдел был очень небогат даже на всемирной выставке 1900 г. в Париже. Но и гораздо более подвижные французы и немцы на этот раз фигурировали в Венеции в небольшом числе. Не могут похвалиться богатством своих отделов и другие народы. Богат только итальянский отдел; но в Венеции итальянцы — у себя дома. Я подумал было, что международная выставка в Венеции на этот раз пострадала от конкуренции со стороны всемирной выставки в Льеже, но потом я узнал, что предыдущие венецианские международные выставки были еще менее богаты. На первую из них, состоявшуюся в 1895 г., иностранные экспоненты явились только в числе 131 человека, а итальянские — в числе 124; на выставке 1897 г. первых было 263, а вторых — 139, на выставке 1899 г. иностранных экспонентов считалось 261, а итальянских — 152; в 1901 г. число иностранцев опускается до 215, число же итальянцев — до 150; два года спустя на выставке 1903 г. число иностранных экспонентов падает еще ниже, до 151, между тем как итальянцы оказываются уже в числе 184. Ввиду этих цифр выставка нынешнего года, насчитывающая 316 иностранных экспонентов, может считаться сравнительно богатой. Итальянцы надеются, что выставка 1907 г.— как видит читатель, эти выставки происходят каждые два года — привлечет еще больше экспонентов. Я думаю, что эта их надежда не лишена некоторого основания, а «пока что» приходится констатировать, что шестая выставка своим богатством поразить никого не могла.

Но в таких случаях вопрос *качества* важнее вопроса *количества*. Некоторые итальянские практики, например Витторио Пика, в своей интересной книге «L'Arte mondiale alla VI Esposizione di Venézia» *, осыпали похвалами картины испанца Гермена Англады и голландца, собственно уроженца острова Явы, Яна Тоороп а. Я подходил к карти-

* [«Мировое искусство на VI выставке в Венеции»].

нам этих художников решительно без всякого предвзятого взгляда и подолгу стаивал перед ними, но я не разделяю восторга их поклонников.

Что Тооропп — большой мастер, это неоспоримо, а кто захотел бы усомниться в этом, тому я указал бы на выставленную этим художником «Темзу» (в каталоге: «Tamigi di Londra» *). Об этой картине двух мнений быть не может: всякий скажет, что она превосходна. Трудно лучше изобразить туманную и дымную атмосферу Лондона, желтогрязную воду Темзы и господствующую на этой реке кипучую деятельность. Если бы Тооропп выставил только свою «Темзу», то я признал бы вполне основательными те похвалы, которыми осыпает его Витторио Пика. Но, кроме «Темзы», Тооропп выставил еще несколько других картин, заставляющих отнестись к нему с очень большою сдержанностью. Его *«Портрет доктора Тиммермана»* был бы совсем хорош, если бы не странный, какой-то зеленоватый колорит, сильно портящий производимое им впечатление. А его *«Старики на морском берегу»* (в каталоге эта картина называется «Vecchi in riva al mare» **, в книге же Пика она названа «I veterani del mare» ***) представляют собою нечто совершенно «неудобосказуемое». Передний план картины почти весь занят двумя сидящими на земле бритыми старцами, погруженными в глубокую задумчивость. Нарисованы эти старцы очень хорошо,— повторяю, что Тооропп большой мастер,— но лица и фигуры их обезображены сизо-лиловыми и светло-желтыми полосами, производящими, не скажу — неприятное, странное,— нет, просто-напросто комическое впечатление. На заднем плане, у самого берега моря, человек едет верхом на лошади, потом какие-то женщины кружатся, по-видимому, в хороводе, а влево от женщин рыбак несет на плече какую-то жердь. Есть ли какая-нибудь взаимная связь между всеми этими лицами? Я не знаю. Мне кажется, что на этот вопрос так же трудно ответить, как и на вопрос о том, есть ли какая-нибудь взаимная связь между теми неестественными старичками, которые восседают рядом на известной картине Годлера «Les âmes en peine» ****. Перспектива отсутствует, и фигуры переднего плана выходят несоразмерны

* [«Темза в Лондоне»].

** [«Старики на берегу моря»].

*** [«Ветераны моря»].

**** [«Страждущие души»].

сравнительно с фигурами заднего плана. Что же это такое? Как же это так? И зачем это нужно? «C'est une merveille!» * — горячо воскликнул какой-то француз, стоявший возле меня перед сизо-лиловыми картинами. Я посмотрел на него с нескрываемым удивлением. На другой день, подойдя к той же картине, я застал перед ней итальянцев, один из которых с негодованием говорил, обращаясь к своим спутникам: «Посмотрите на эту карикатуру!» (Questa caricatura!..). Я сочувственно рассмеялся. Увы! В старцах великого мастера Тооропа, как и в «Les âmes en peine» великого мастера Годлера, действительно, слишком много карикатурного.

Еще более карикатурного в *«Молодом поколении»* («Gióvane generazione») того же Тооропа. Тут даже и не фантазия, а все, что в голову взбредет. Что-то вроде леса, состоящего из чего-то вроде деревьев. Какая-то женская голова, выглядывающая из какой-то расселины, а на переднем плане, с левой стороны — телеграфный столб. Пойми, кто может! Это не картина, а ребус, и, когда я стоял перед этим ребусом, тщетно усиливаясь разгадать его, я думал: очень возможно, даже вероятно, что многие из тех критиков, которые превозносят подобные произведения, восстают в то же время против идейности в искусстве. Но что такое *символизм,* которому мы обязаны подобными произведениями? Это — невольный протест художников против *безыдейности.* Но это протест, возникший на безыдейной почве, лишенный всякого определенного содержания и потому теряющийся в тумане отвлеченности, как мы это видим в литературе в некоторых произведениях Ибсена и Гауптмана, и в хаосе смутных, хаотических образов, как мы это можем видеть на некоторых картинах Тооропа и Годлера. *Осмыслите* этот протест, и вы неизбежно вернетесь к той самой *идейности,* против которой вы восставали. Правда, скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Легко сказать: «Осмыслите этот протест».

Чтобы современный протест против безыдейности в искусстве, приводящий к отвлеченности и хаосу, мог получить определенное содержание, для этого необходима наличность таких общественных условий, которые совершенно отсутствуют теперь и которые не создадутся по щучьему велению. Было время, когда высшие классы, для которых

* [«Это чудесно!»].

главным образом и существует искусство в «цивилизованном» обществе, стремились вперед, и тогда идейность не пугала, а, напротив, привлекала их. Теперь же эти классы в лучшем случае стоят на одном месте, потому идейность им не нужна совсем или нужна только в минимальных дозах, и поэтому же их протест против безыдейности, протест, неизбежный по той простой причине, что без идеи искусство жить не может, не ведет ни к чему, кроме отвлеченного и хаотического символизма. Не *бытие* определяется *сознанием,* а сознание — *бытием!*

Тооропп — символист и импрессионист в одно и то же время. Гермен Англада довольствуется тем, что обезображивает свои картины во славу импрессионизма. Такие картины его, как «Белый павлин» («Pavone bianco» — женщина в белом, лежащая на кушетке), «Елисейские поля в Париже», «Ресторан ночью», «Цветы зла» («Fiori del male»), «Ночные цветы» («Fiori della notte»), «Светящийся червячок» («Lucciola»), представляют собою изображение эффектов, получающихся при искусственном ночном освещении больших городов. Местом действия у него служит в этих картинах Париж, а действующими лицами — «цветы зла», т. е. дамы полусвета, одетые в модные костюмы, придающие их фигурам при ночном освещении фантастические и подчас изумительно уродливые очертания. Само собою разумеется, что против выбора таких героинь решительно ничего возразить невозможно. А что касается мысли изображать их при *ночном* освещении, то она должна быть признана заслуживающею одобрения. В самом деле, в современных больших городах ночь нередко превращается в день, и этому превращению способствуют новые источники света, доставляемые современной техникой; обыкновенный светильный газ, ацетилен, электричество — каждый из этих новых источников по-своему освещает предметы, и современная живопись непременно должна была обратить внимание на причиняемые ими световые эффекты. Но, к сожалению, Гермен Англада плохо решил ту художественную задачу, разрешить которую он взялся. Белесые пятна, изображенные на его картинах под различными названиями, совсем не передают того, что они должны были передать. Его картины являются неудачной попыткой выполнения довольно оригинальной мысли, — вот все, что о них можно сказать.

Гермену Англаде не повезло не только с белесыми пят-

нами. На его картине: «*Старая цыганка, продающая гранаты*», рядом с белесым колоритом выступает также какой-то густо-красный (гранатовый?) цвет, густо обволакивающий старую торговку и заставляющий зрителя в недоумении разводить руками.

Не лучше обстоит дело у него *с рисунком.* Его «*Пляшущая цыганка*» напоминает собою скачущего центавра. На спине у этого развеселившегося урода торчит горб, а его мускулистые руки, которым позавидовал бы любой атлет, оканчиваются крючками, снабженными чем-то вроде плавательных перепонок. Я в жизнь свою не видал картины, производящей более антиэстетическое впечатление. В этом смысле она далеко оставляет за собою сизых старцев Тоорпа.

Витторио Пика говорит, что во всех картинах Англады обнаруживается настойчивое и страстное искание сильных и парадоксальных (собственно, двусмысленных: *ambigui*) световых эффектов. В этом стремлении к парадоксальности — вся беда Англады, который во всяком случае не лишен художественного дарования. Когда художник сосредоточивает все свое внимание на *световых эффектах,* когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать от него первоклассных художественных произведений — его искусство, по необходимости, остановится на *поверхности явлений.* А когда он поддается искушению *поражать зрителя парадоксальностью эффектов,* тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге к уродливому и смешному.

Тут с полной силой сказывается действие того психофизиологического закона, который гласит, что ощущение есть логарифм раздражения: чтобы усиливать эффекты, а усиливать их художники вынуждаются взаимной конкуренцией, необходимо все более и более увеличивать дозу парадоксальности и незаметно для себя вдаваться в карикатуру.

И напрасно говорят также, что Англада воскрешает славную традицию старой испанской живописи. Старая испанская живопись не чуждалась, правда, эффектов; но у нее было богатое внутреннее содержание; у нее был целый мир идей, сообщавший ей «*душу живу*». Теперь эти идеи даже в Испании отжили свое время; теперь они уже не соответствуют положению тех общественных классов, для которых существует современное искусство. Но этим общественным классам нечем заменить эти отжившие идеи; они сами го-

товятся сойти с исторической сцены и потому отличаются почти полной беззаботностью по идейной части. И вот почему у современных живописцев, вроде Англады, нет ничего, кроме стремления к эффектам; вот почему их внимание привлекается лишь *поверхностью, скорлупою явлений.* Им хочется сказать что-то новое, но сказать им нечего; поэтому они прибегают к художественным парадоксам: парадоксы помогают по крайней мере *épater les bourgeois**.

Этим я не хочу сказать, что я не вижу ничего хорошего в импрессионизме. Совсем нет! Я считаю неудачными многие из тех результатов, к которым пришел импрессионизм, но я считаю, что поставленные им на очередь *технические вопросы* имеют немалую ценность.

Внимательное отношение к световым эффектам увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природою. А так как в «будущем обществе» природа станет для человека, вероятно, гораздо дороже, чем теперь, то необходимо признать, что и импрессионизм работает, хотя и не всегда успешно, на пользу *этого* общества: «он принес нам ласку освещенной солнцем жизни»,— говорит о нем очень расположенный к нему Камилл Моклер. За это надо поблагодарить импрессионизм; хотя далеко не всегда удачно передавалась им эта чудная ласка природы; но тот же Моклер признает, что, например, у французских импрессионистов идейный интерес далеко не достигает высоты *технического* интереса. Моклер это относит к числу недостатков импрессионизма, я нахожу, что он выражается слишком мягко. Безыдейность импрессионизма составляет тот *первородный грех его,* вследствие которого он так близко граничит с карикатурой и который делает его совершенно неспособным совершить глубокий переворот в живописи.

Еще одна, не менее важная для меня оговорка. Есть импрессионисты — и импрессионисты. К их числу нередко относят, например, шведа Карла Ларссона, которого несправедливо было бы обвинить в безыдейности. На шестой венецианской выставке Ларссон занимал весьма почетное место. Его акварели превосходны в идейном смысле этого слова. Особенно хороши его: *«Портрет моей старшей дочери», «Девочка с земляникой», «Читающая девочка», «Открытая дверь», «Ужин»,* а, впрочем, у него все *особенно хорошо,* и от любого из его произведений трудно оторвать-

* [Поразить буржуа].

ся. У него так много света, воздуха, жизни, что стена, занятая в шведской зале его акварелями, производит поистине освежающее и бодрящее впечатление. Если кто умеет передать световую «улыбку», то это именно Ларссон, и если он в самом деле многим обязан импрессионистам, то они, по справедливости, могут гордиться своим благотворным влиянием.

Но заметьте, что Ларссон как нельзя более далек от тех *парадоксальных эффектов,* к которым так сильно тяготеет уже знакомый нам Англада. Его отличительные черты — *простота и естественность.* В этом отношении он, по-видимому, и сам похож на свои произведения. На выставке есть его портрет, написанный (масляными красками) им самим. Когда смотришь на этот портрет, то невольно проникаешься симпатией к талантливому шведскому живописцу. Некрасивый, но крепкий и жизнерадостный, он обнаруживает такой огромный запас здоровой и серьезной простоты, что кажется совершенно застрахованным от всего пустого, хвастливого, крикливо-парадоксального. И притом его интересуют не одни световые эффекты; для него свет — средство, а не главное действующее лицо его художественных произведений. С его акварелей смотрит на вас настоящая, «живая», неподдельная жизнь, существующая для самой себя, а не для того, чтобы дать импрессионисту возможность изобразить тот или другой световой эффект. Потому-то они и влекут к себе со всею силою живой жизни. Возьмите хоть его *«Ужин».* Двое ребят — мальчик и девочка — сидят за столом, на котором стоят небольшая ваза с цветами, миска, кружка и два прибора. Они едят серьезно, с полным сознанием важности исполняемой ими обязанности; они — sages*, как говорят французы, и их sagesse** изображена с таким нежным, любовным, трогательным юмором, который сразу располагает зрителя к художнику.

Хороша также, очень хороша его *«Открытая дверь».* Через обвитую растениями открытую дверь видна внутренность комнаты: часы в высоком старинном футляре, окно с занавеской и т. д. Все это, как и всегда у Ларссона, до последней степени просто. И от этой до последней степени простой обстановки веет чистотой, свежестью, миром. Это — целая идиллия. Когда я любовался *«Открытой дверью»*

* [Паиньки].

** [Благопристойность].

Ларссона, я вспоминал несравненные в своем роде картины Питера де-Гооха. Питер де-Гоох лучше, чем какой-нибудь другой голландский живописец, изобразил то счастье спокойной и безбедной жизни, право на которое только что было завоевано тогда голландской буржуазией посредством таких упорных усилий, такой продолжительной, геройской борьбы. В картинах Питера де-Гооха отразилась далеко немаловажная сторона тогдашней голландской жизни — сторона, которою не могли не дорожить голландские бюргеры и которой не могли не поэтизировать голландские художники. Акварели Ларссона свидетельствуют, что такая сторона есть и в нынешней, гораздо более сложной жизни европейских обществ, но они же напоминают нам о том, что эта сторона далеко не имеет теперь такой важности и вдохновляет, собственно, уже весьма немногих. Ларссон в своем роде исключительное явление. И не случайно то обстоятельство, что он явился в одной из скандинавских стран, в которых противоречия нынешнего общества достигают пока незначительной степени. Но и в этих странах счастье спокойного и зажиточного существования уже не всем кажется высшею мерою счастья. Это лучше всего доказывается примером Ибсена.

Идиллии Ларссона очень привлекательны, но круг идей, связанных с ними, очень узок, и вот почему, как ни полюбил я их, я все-таки с удовольствием переходил от них к таким несравненно более богатым по содержанию, хотя и не таким выдающимся в техническом отношении картинам, как картина Мункаши *«Ночные бродяги»* в венгерской зале и испанца Бильбао Гонцано *«Рабыня»* в так называемом *центральном салоне.*

Солдаты с ружьями ведут нескольких бродяг, задержанных во время ночного обхода. Один из арестованных, молодой малый, со связанными руками, очень смущен; он понурил голову и отворачивается в сторону: его увидела и узнала молодая женщина, шедшая с корзиной на руке, должно быть, за утренними покупками, но в горестном удивлении остановившаяся при виде неожиданного зрелища. Она вся — воплощенный негодующий упрек, под влиянием которого и понурил молодой арестант свою буйную головушку. Другие бродяги шагают не смущаясь,— не привыкать стать! Впереди выступает пожилой человек, тоже в поручнях, с выражением мрачной решимости. Другой, еще более пожилой арестант, с красным носом, поражает

своим забитым видом. Третий с любопытством смотрит, что смутило его товарища. В узкой улице, по которой ведут арестованных, сидят торговки, показывающие пальцами на молодую женщину. Одна из них, толстая старуха, глядит, презрительно подбоченясь; она полна сознания собственного достоинства, как мадам Баяр в *«Кренкебилле»* Анатоля Франса, считающая унизительной для себя даже уплату долга продавцику овощей, попавшему в руки полиции. Тут же идут босоногие дети с книжками в руках, может быть, будущие бродяги, а пожалуй,— недаром же они учатся,— и будущие борцы за лучший общественный строй. Мальчик смотрит на арестантов со страхом, перемешанным с удивлением, а девочка глядит с блаженным видом ни о чем еще не думающего ребенка, обрадовавшегося интересному происшествию; из торговок хороша на самом переднем плане старушка, продающая овощи. Она смотрит и как будто размышляет. О чем? О горе той молодой женщины, судьба которой была так или иначе связана с арестантом? Вряд ли! Мне сдается, что она поглощена мыслью о том, удастся ли ей получить сегодня тот копеечный барыш, которым поддерживается ее жалкое существование. Некогда ей, да и не привыкла она о других думать!

Это уже не идиллия; еще более, если это возможно, далека от идиллии *«Рабыня»* Бильбао Гонцало. Представьте себе несколько молодых женщин, сделавших себе ремесло из продажи своего тела; они причесались, намазались, нарядились и сидят, весело смеясь, в ожидании своих «гостей»-*покупателей.* На заднем плане поместилась полная женщина на возрасте,— по-видимому, почтенная хозяйка этого почтенного заведения,— с собачкой на коленях и с выражением полного спокойствия совести на лице: она тоже не даром ест хлеб, у нее тоже хлопот полон рот. А на самом переднем плане вы видите молодую женщину, не совсем еще одетую, тоже намазанную, но застывшую в позе самого безнадежного и горестного отчаяния. Это — *«товар»,* пока еще не привыкший к исполнению своей веселой обязанности; но выхода нет, и стерпится — слюбится. Вот почему хозяйка и не смущается ее горем; она не то видала! Словом, тут перед нами настоящая потрясающая драма.

Мне скажут, пожалуй,— теперь нередко приходится слышать это,— что изображение таких драм вовсе не дело живописи, задачи которой непохожи на задачи литературы; но почему же не дело? И почему живопись не должна изо-

бражать *по-своему, т. е. красками, а не словами,* то, что изображает литература? Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись вовсе не составляет исключения из общего правила. Замечательно, что те самые люди, которые хотели бы отделить целою пропастью живопись от *литературы,* часто приветствуют «слияние» — мнимое, невозможное — живописи с *музыкой.* Их восхищают разные *«симфонии красок».* И это понятно. Когда эти люди стараются отгородить китайской стеною живопись от литературы, они борются, собственно, с *элементом идейности,* влиянию которого литература поддается, как известно, с гораздо большею легкостью, чем музыка. Das ist Pudels Kern!*

Раз заговорив о живописцах, не чуждающихся элемента идейности, я отмечу здесь еще картину голландца Иосифа Израэльса: *«Мадонна в хижине».*

На соломенном стуле сидит чисто, но очень бедно одетая босоногая молодая женщина и, держа на коленях своего ребенка, кормит его чем-то с ложечки; ни в лице этой женщины, ни в окружающей ее обстановке нет решительно ничего замечательного,— это самая обыкновенная мать в самой обыкновенной хижине. Почему же она — *Мадонна?* Потому, что она такая же мать, как и самые «возвышенные» мадонны Рафаэля. «Возвышенность» этих последних именно и заключается в их материнстве, но у Рафаэля, как и вообще в христианском искусстве, эта чисто человеческая, и даже не только человеческая, черта сделана атрибутом божества, а у Израэльса она *возвращена человеку.* Прежде человек, по выражению Фейербаха, *опустошал* себя, поклоняясь в божестве своей собственной сущности, а теперь он понимает всю тщету этого самоопустошения и дорожит человеческими чертами именно потому, что они принадлежат человеку. Это целый переворот, воспетый еще Гейне:

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

* [Вот где собака зарыта!]

** [Мы новую песнь, мы лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаем;
Мы в небо землю превратим,
Земля нам будет раем.

Перевод Б. Левика] [1].

Не лишена идейного значения и выставленная в зале, отведенной собственно венецианским художникам, картина Сильвио Ротты «Carità» («Благотворительность»). В длинной, узкой комнате бедняки разных полов и возрастов едят из чашек суп, как видно, только что ими полученный; несколько человек еще сидят в ожидании подачки; недурна тут мать, спешащая накормить ребенка, недурен старик, закусывающий, отвернувшись к стене. Вся картина производит впечатление полной правдивости: ничего бьющего на эффект, ничего придуманного. Это — страница из современной общественной жизни.

Несомненным элементом идейности отличаются также две картины бельгийца Эжена Ларманса: *«Человеческая драма»* и *«Обетованная земля».*

На первой из них изображено двое крестьян, несущих мертвое тело молодого человека; впереди и несколько сбоку идет плачущая девочка; сзади тоже плачущая старуха; ни у девочки, ни у старухи лица не видно, но в их фигурах, в их походке так много глубокого, давящего горя! Эта картина сразу привлекает к себе и замыслом и исполнением. В ней много истинно-драматического. Жаль только, что холодный и резкий колорит Ларманса значительно портит эстетическое впечатление.

Таким же неприятным колоритом грешит и его *«Обетованная земля»,* имеющая, по-видимому, символическое значение. У изгороди, на берегу реки, стоят два бедно одетых человека (один из них в деревянных башмаках и в плаще с заплатами) и напряженно смотрят вдаль, где вырисовывается какой-то город. Им, должно быть, холодно: их шеи обмотаны шарфами, а шапки сильно надвинуты на головы. Деревья, растущие на берегу реки, склоняются под напором сильного ветра, небо покрыто тучами. А вдали виден город, на который и смотрят наши бедняки; он освещен веселым, ярким солнцем; в нем светло, тихо, хорошо. Я слышал, как один итальянец, стоявший перед этой картиной, объяснял другому зрителю ее смысл длинными рассуждениями на ту тему, что *там хорошо, где нас нет.* Может быть, это и хотел выразить Ларманс своей *«Обетованной землею».* Но ведь на его картине город-то существует, и там

он в самом деле укрыт от непогоды. Откуда же следует, что *«Обетованная земля»* есть, по его мнению, не более как иллюзия усталых и иззябших людей, своего рода fata morgana? Я не знаю.

Чтобы покончить с идейной живописью, которая теперь страдает худосочием и обретается не в авантаже у публики, я упомяну еще о картине американца Гарри Мильчерса *«Тайная вечеря»*. В комнате, освещаемой висячей лампой с металлическим абажуром дешевого, но, можно сказать, самоновейшего изделия, сидит Иисус со своими учениками: перед Иисусом стоит испускающая свет чаша, похожая на чашу с дарами, а перед учениками расставлены небольшие стеклянные стаканчики, совершенно такие, из каких пьют вино в дешевых кафе Западной Европы. Иисус, голова которого окружена сиянием, как на наших образах, имеет вид крепкого и энергичного янки. У него короткие, вьющиеся волосы, усы и небольшая бородка. Если бы ему сбрить волосы на верхней губе и на щеках, оставив небольшой клок на подбородке, то он, кажется, немедленно основал бы какой-нибудь мясной или стеариновый трест. Тут своего рода «couleur locale»*. Но как ни смешна эта «couleur», а все-таки надо сказать, что в выражении лица Иисуса есть что-то действительно оригинальное: он опустил голову, и ему как будто стыдно за измену Иуды.

Ученики его тоже заплатили значительную дань «couleur locale»: некоторые из них — вылитые янки. Я не уверен в том, что эта странная модернизация есть продукт простой наивности. Возможно, что тут скрыта какая-нибудь идея. Но какая? признаюсь, я не понимаю — да и не уверен в том, что сам Мильчерс ясно понимал, зачем ему понадобилось модернизовать именно тот эпизод из жизни Иисуса, который, по своему мистическому характеру, совершенно не поддается модернизации.

Идейность в искусстве хороша, разумеется, только тогда, когда изображаемые им идеи не носят на себе печати пошлости. Было бы очень странно, если бы между идейными художественными произведениями нашего времени не было пошлостей: ведь запас идей, обращающихся в высших классах, отличается теперь поразительною бедностью. О пошлости стоит говорить только тогда, когда она имеет знаменательный характер, но именно таков характер пошлости, выступающий на картине бельгийца Шарля Эрманса: *«Carità»* («Благотворительность»). Молодая женщина в роскошном костюме кормит грудью, очевидно, чужого и бедного ребенка. Это чрезвычайно трогательно! И чрезвычайно уместен здесь роскошный костюм! Если припомнить, что даже в Англии, где благотворительность очень развита, суммы, получаемые бедняками от благотворителей, по самым преувеличенным расчетам, составляют *не более одного процента* прибавочной стоимости, выжимаемой капиталистами из пролетариата, то приходится сказать, что буржуазия должна была бы стыдиться своей благотворительности, как одного из самых тяжких свидетельств против существующего порядка.

* [«Местный колорит»].

Очень понравилась мне картина итальянца Джузеппе де-Санктиса: *«Вечереет»*. Оживленная улица большого города, на переднем плане впадающая в площадь; зажигаются уличные фонари; освещаются магазины, и их свет красиво отражается в покрывающих мостовую лужах. Внизу на тротуаре — городской вечер, со свойственным ему искусственным освещением, уже совсем вошел в свои права, а сверху, в конце улицы, падает сноп голубого света умирающего дня. Де-Санктис превосходно изобразил ту поэзию, которою веет от этой мирной борьбы ночного света с дневным и которую каждый из нас может наблюдать в самых прозаических кварталах самых прозаических городов нашего времени. В этих городах поэзия не частый гость, но зато тем более дорогой и желанный.

Много поэзии, хотя другого рода, поэзии деревенского, а не городского быта, и в картине Франческо Джиоли *«Тосканская осень»*. Небольшая группа молодых крестьян занимается сбором винограда. Они сильны, бодры, счастливы — урожай, очевидно, в этом году хороший, и их бодрость и счастье сообщаются и зрителю. Тут изображена *власть земли* в одном из самых привлекательных ее проявлений. При виде этой картины мне вспомнился покойный Г. И. Успенский. Он порадовался бы на нее, как радовался когда-то на некоторые стихотворения Кольцова.

Шестая международная выставка в Венеции изобилует портретами. Некоторые из них очень хороши; так, например, всякий входящий в залу XXIII, одну из двух зал, отведенных венецианским художникам, невольно останавливается перед портретом Дж. Кардуччи, написанным Александром Милези; во второй венецианской зале — зале

XXIV — обращает на себя внимание «Мужской портрет», выставленный Г. Таламини; в венгерской зале хорош написанный Э. Ф. Лашло портрет графа Пьера де-Вэя; в испанской зале — портрет «Жака Лоррэна» Антонио де-ля-Гандара; в испанской зале — «Женский портрет» Сальвино Тофанари; в одной из ломбардских зал — «Портрет миланской дамы» («Ritratto di signora milanese») Эмилио Гола; в латинской зале — женский портрет (пастель) Артура Ночи; во французской зале — портрет Родэна, Эмиля Блянша и т. д. и т. д. Но самыми лучшими из них, настоящими шедеврами, являются женские портреты Мориса Грейфенгагена (женщина в «сером») и Джона Левери (женщина в «зеленом»). На них нельзя достаточно налюбоваться.

Если, насмотревшись на женщину в «сером» Грейфенгагена, вы взглянете на рядом висящую в английской зале его же картину *«Благовещение»*, то вы сильно разочаруетесь. Там царствует простота; здесь — жеманное подражание Розети. Женщина в «сером» привлекает вас к художнику, *«Благовещение»* вызывает в вас сомнение в его искренности. Откуда же разница?

Дело в том, что портрет вообще занимает исключительное положение между родами живописи. Он, конечно, тоже не независим от влияния времени, но на нем эти влияния оставляют менее заметный след. Возьмите, например, портреты, писанные Давидом, и сопоставьте их с теми его картинами, которые наиболее отражают на себе понятия, господствовавшие в среде революционной французской буржуазии конца XVIII века. Портреты Давида и до сих пор вызывают всеобщие похвалы, а по поводу его *«Брута»* и его *«Горациев»* теперь многие пожимают плечами.

Почему это так? Да очень просто! Многим из наших современников не только чужды, но прямо антипатичны вдохновлявшие Давида революционные идеи, и еще более совершенно чужд всем нам ряд тех понятий и вкусов, с которыми эти великие революционные идеи ассоциировались в головах тогдашних французов. *«Горациям»* и *«Бруту»* вредит в глазах наших современников именно то, чем особенно восхищались современники Давида. А в портретах, написанных Давидом, этот элемент эпохи гораздо менее заметен; главным достоинством портрета всегда все-таки является его сходство с подлинником. Поэтому он гораздо менее скрывает от наших современников огромный, мужественный

и правдивый при всей его риторичности талант Давида, и поэтому же французы конца XVIII века, наоборот, гораздо менее восхищались написанными Давидом портретами, чем его *«Брутом»* и *«Горациями»*. Наконец, поэтому же вы не ошибетесь, если, желая оценить талант данного живописца, прежде всего постараетесь познакомиться с написанными им портретами.

В применении к Морису Грейфенгагену это общее замечание принимает следующий вид: этот, несомненно, очень талантливый художник живет в такую эпоху, когда понятия, свойственные буржуазии, для которой главным образом и создаются художественные произведения всякого рода, отличаются узкостью и бедностью содержания. В них нет места ничему мирскому, ничему возможному, ничему великому, ничему такому, что вдохновляет общественного человека на подвиг, что заставляет его жертвовать собою ради общего блага. И все, что намекает на такое самоотвержение, кажется этому падающему классу искусственным, *«театральным»;* этот класс требует «простоты». Но *«простое»* на его нынешнем языке значит *чуждое идейного элемента.* Истинная простота, вдохновлявшая, например, голландских живописцев того поколения, которое было зачато во время героической борьбы с испанскими угнетателями, не имеет никакой прелести в глазах нынешних детей буржуазии. Она для них *тоже слишком «театральна».* Чтобы простота не казалась им *театральной,* она должна быть *загримирована* на более или менее старинный лад. Старина в их глазах хороша тем, что напоминает им о том добром старом времени, которое не знало «проклятых вопросов» наших дней и наивно верило в то, во что теперь не может верить ни буржуазия, ни ее будущий могильщик — пролетариат *. И вот, они идеализируют старину. Плодом такой идеализации явилась, между прочим, и деятельность Розети. Но «духовный» склад людей нашей эпохи так непохож на духовный склад людей ранней эпохи Возрождения, что нынешние художники, подражающие художникам той эпохи, по необходимости впадают в *манерность.* Эта манерность сказывается, между прочим, и в тех произведениях Грейфенгагена, которые дают большой простор приложению его эстетических теорий.

* Расслабленным детям высших классов потому и нравится вера доброго старого времени, что сами они уже не верят и неспособны верить. Подобно этому, они увлекаются Ницше по той причине, что им совсем несвойственна сила. Сильный идеализирует то, чем он силен; слабый — то, чего ему недостает.

И вот почему его «Благовещение» несравненно слабее его женщины «в сером».

Портреты хороши не только тем, что менее связывают художника, они хороши еще и тем, что увековечивают черты быстро сменяющихся поколений и таким образом облегчают работу историка и социолога. Написанный Энгром портрет Бертэна-старшего стоит целого исследования. И в этом смысле очень интересен находящийся на венецианской выставке *«Портрет г-жи X»* Каролюса Дюрана. Он очень хорош уже и сам по себе, т. е. по своей технике, но замечательнее всего выражение лица «г-жи X». Это худощавое и болезненное лицо выражает столько капризного пресыщения, столько скуки, что, всматриваясь в него, начинаешь понимать, до какой степени людям этого рода нужно, как они говорят, *новое,* т. е. на самом деле совершенно безыдейное искусство. Зачем г-же X идеи? Что ей Гекуба и что она Гекубе? А сколько теперь таких людей в «высших» классах Европы и Америки!

На венецианской выставке много литографий, пастелей, рисунков пером и т. п. Им отведено несколько зал, и между ними попадаются безусловно прекрасные вещи, особенно много их в *«голландской зале»*. Тут почти все значительно, выразительно, серьезно, сильно. Но лучше всего здесь литографии Гавермана. Они выдаются даже в этой богатой зале. Их счетом семь и в том числе четыре портрета. Мне особенно понравился портрет бывшего голландского социал-демократа, а теперь анархиста Домелы Ньевенгайса. Впрочем, едва ли уступает ему и портрет доктора Бестса. Невозможно передать, до чего хороши эти небольшие вещи. Отличительной чертой их является то, что я назвал бы честностью. В них нет ровно ничего, бьющего на эффект, в них правдиво все до последней черточки. Гаверман большой, очень большой художник!

Хороши также литографии де-Иоселина-де-Ионга: «Via crucis»* и *«Призвание св. Петра и Андрея»*. Первая из них изображает шествие Иисуса на казнь. Худой, изнуренный, но твердый и непоколебимый, он идет, обращаясь с успокоительным жестом к провожающим его полным отчаяния женщинам, а конвоирующие его воины равнодушно смотрят на эту драму, не подозревая ее величия. Им «приказано», у них «служба», а до всего прочего им нет никакого дела. На

* [«Крестный путь»].

второй литографии Иисус имеет изящную худую фигуру мыслящего человека, а апостолы выглядят здоровыми и простодушными рыбаками, сохранившими на лоне природы всю свою первобытную непосредственность. Сцена происходит на берегу озера, и пейзаж очень красив.

В одной из следующих зал, посвященных этого рода произведениям, мне понравился офорт Эдгара Шаина (Chahine) *«Carro»* («Телега»). На набережной большого города ломовой извозчик осаживает свою лошадь. Очень живая, хорошо изображенная сцена.

Упомяну еще о *«Женщине перед зеркалом»* Адольфо Марини. Это своего рода Нана: голая женщина, поражающая пластической красотой своего молодого и могучего тела, это, по-своему, мастерская вещь.

Место не позволяет мне распространяться здесь об этом интересном отделе; скажу коротко. В нем я испытал гораздо больше эстетического наслаждения, нежели в залах, отведенных для картин, писанных масляными красками. В нем заметно несравненно больше серьезного отношения к предмету, а потому и художественные таланты несравненно ярче выступают здесь наружу; так, например, выставленные здесь небольшие вещи уже знакомого читателю Тооропа служат гораздо лучшим свидетельством в пользу его дарования, чем его большие картины. Откуда эта разница? По-моему, она объясняется тем, что масляные краски дают художнику гораздо больше технической возможности пуститься в погоню за парадоксальными эффектами и ограничиться изображением одной только внешности, одной только — более или менее парадоксально освещенной — скорлупы явлений.

А что сказать о скульптуре? Тут я прежде всего упомяну о некоторых произведениях Леонардо Бистольфи; это большею частью надгробные памятники, проникнутые мрачной поэзией смерти; из них самым интересным по замыслу является надгробный памятник семейства Панса в Кужо *«La Sfinge»* *.

На высоком могильном камне сидит женщина с длинными распущенными волосами. Вся ее поза выражает неподвижность, а на лице ее застыла напряженная, неотступная дума; пальцы ее рук судорожно давят на ее колена, и в этом судорожном надавливании на колена ее кра-

* [«Сфинкс»].

сивых, длинных пальцев ярко выражается мука неразрешенной тайны. По-моему, это не сфинкс, а существо, бьющееся над мучительной загадкой сфинкса, над вопросом о смерти.

С точки зрения современного естествознания в смерти нет ничего таинственного. Смерть вовсе не сфинкс. О всяком мертвеце можно сказать, как сказал когда-то Шелли об умершем поэте Китсе: «He is made one with nature»[2] («Он объединился с природой»), но, кто привык смотреть на вопрос о смерти с точки зрения мистической таинственности, кто видит в ней странную загадку сфинкса, на того хорошо задуманная и недурно сделанная статуя Бистольфи должна произвести сильное впечатление.

«Объединение с природой» не заключает в себе ничего таинственного, но в нем бывает порой очень много болезненного, особенно для тех, которые потеряли в умершем близкое существо. С этой стороны смерть всегда будет привлекать к себе взоры художника. На шестой венецианской выставке разработку этой темы представляет собою бронзовая группа Альбера Бартоломэ: *«Мертвый ребенок»*. Сидящая женщина сжимает в руках тело мертвого ребенка, прислонившись к нему левой щекой. Ее лица не видно, но вся ее фигура говорит о страшном подавляющем горе. Это одно из самых замечательных произведений скульптуры, какие только можно видеть на венецианской выставке.

В той же, т. е. во французской, зале, где стоит группа Бартоломэ, можно видеть другую, тоже в своем роде интересную группу — *«Поцелуй»* Далу. Фавн обнял нимфу и крепко-крепко ее целует. Это старая тема, как и смерть, но разработана она с огромной силой выражения.

Наконец, в той же зале нельзя пройти мимо гипсовой статуи Родэна: *«Лежащая женщина»;* это незаконченная вещь: у женщины нет рук, формы ее тела едва намечены. В ней, бесспорно, очень много мощи; но я не понимаю, зачем выставлять то, что еще не доделано. Я слышал, как некоторые посетители сравнивали эту статую с теми статуями Микель-Анджело, которые находятся в медицейской капелле церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Манера Родэна, действительно, напоминает отчасти манеру Микель-Анджело. Но ведь если многие статуи этого последнего остались недоконченным, то это произошло единственно в силу неблагоприятно сложившихся обстоятельств. И Микель-Анджело едва ли захотел бы выставлять их прежде окончательной отделки: для этого в нем слишком сильно развито было эстетическое чувство.

Минуя много других интересных статуй, я останавливаюсь перед двумя бронзовыми *девочками — фабричными работницами* — бельгийского живописца и скульптора Жюля ван-Бисбрука.

Вместе с Константином Менье и Пьером Брэком Жюль ван-Бисбрук принадлежит к той группе бельгийских скульпторов, которая не только не чуждается идейного элемента в искусстве, но, напротив, придает ему очень большое значение. Недавно Виктор Руссо — тоже бельгиец — на вопрос о том, что думает он об идейности в искусстве, отвечал: «Я твердо убежден, что, оставаясь прекрасной, скульптура может черпать свое вдохновение в идее, опираться на нее. Здесь любят красивые формы. Но если через красивые формы дает себя знать лиризм великой души, то художественное произведение чрезвычайно много выигрывает от этого в своей выразительности. В чем заключается задача скульптуры? В том, чтобы запечатлеть на веществе душевное волнение, в том, чтобы заставить бронзу или мрамор пропеть вашу поэму, передать ее людям». Это — превосходный ответ*. Истинно прекрасное художественное произведение всегда выражает *«лиризм великой души»*. Чтобы с успехом идти по следам Микель-Анджело, надо уметь мыслить и чувствовать так, как мыслил и чувствовал великий флорентинец; надо уметь страдать страданиями окружающего общества, как страдал ими он, написавший от имени своей знаменитой статуи *«Ночь»* известное четверостишие:

Grato m'è il sonno, e più 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![3]

Менье, Брэку и Бисбруку делает большую честь то обстоятельство, что они понимают значение идейного элемента в такое время, когда большинство художников всех стран так склонно увлекаться парадоксальными внешними эффектами и когда безыдейность в искусстве, иногда облыжно именуемая раскрепощением личности, становится идеалом для многих и многих. Идейность этих художников объяс-

* Этот ответ приведен в цитированной выше книге Пика: L'Arte mondiale etc., p. 190—191.

няется тем обстоятельством, что весьма значительный слой бельгийской мелкой буржуазии, недовольный ничем не смягчаемым господством в Бельгии больших денежных мешков, очень склонен к оппозиции, к осуждению существующего там общественного порядка. В Бельгии «интеллигенция» отличается более широким кругозором, чем во Франции, Германии или Швейцарии. В рядах бельгийской рабочей партии очень много «интеллигентов». Но надо заметить, что именно эти «интеллигенты» сообщают партии издавна свойственный ей оттенок умеренности и непоследовательности. В бельгийской «интеллигенции» много хороших намерений; но эти хорошие намерения далеко не вполне исцеляют ее от буржуазных влияний. Это легко видеть, между прочим, и на художественных произведениях группы Менье, Брэка и Бисбрука.

Посмотрите на маленьких фабричных работниц Бисбрука. Плохо питающиеся, малокровные организмы, бедная одежда; худые личики с печатью ранней осмысленности и... покорно, безропотно опущенные вниз молодые головки. Это, без всякого сомнения, очень хорошие, прямо замечательные вещи. Бронза превосходно «поет» в них поэму бедности и рано пережитых лишений. Но в этой поэме не слышится ни одной ноты протеста. Эта поэма есть нечто вроде некрасовского стихотворения, приглашающего читателя пожелать добрый ночи тому, кто все терпит во имя Христа и

Чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, науки,
Предаваться мечтам и страстям [4].

Правда, от подростков-работниц трудно и ждать протеста, по крайней мере сознательного протеста, но дело в том, что протеста вообще нет в лиризме этих художников. Посмотрите на гипсовую группу Брэка *«Жены рыбаков»;* она тоже находится на выставке. Тесно сбившись в кучу, четыре женщины пристально смотрят вдаль. Их лица очень выразительны, на них ясно виден страх за мужей, застигнутых в море бурей. Женщина, стоящая впереди всей группы, сжимает свои руки с выражением ужаса и покорной мольбы. Это тоже прекрасная вещь, но покорная мольба составляет как бы лейтмотив той поэмы, которую поет это прекрасное произведение. Вы опять скажете, может быть, что

бесполезно протестовать против бури. Я спорить не стану, а попрошу вас перейти со мною к находящемуся здесь же бронзовому рельефу Менье: *«Углекопы, возвращающиеся с работы»*. Группа из восьми рабочих идет тяжелой походкой людей, раздавленных непосильным трудом. Их головы тоже опущены вниз, и на их низких лбах нет и признака мысли. Эти взрослые микроцефалы, как и девочки-подростки Бисбрука, представляют собой воплощенную покорность. Этот рельеф напомнил мне офорт Эмиля Зуара: *«Белый раб»*. Это тоже рабочий, идущий, не знаю уж с работы или на работу, но только всей своей фигурой говорящий о своей приниженности. Вот такие же белые рабы и углекопы Менье. Эти белые рабы напоминают также *«Рабочих лошадей»,* изображенных на одном из превосходных офортов Дингеманса,— в «голландской зале». Только *«рабочие лошади»* Дингеманса и бодрее, и сытее, чем *«белые рабы»* Зуара и Менье. С этой стороны мне больше нравится тот рельеф Менье, который был выставлен на международной парижской выставке 1900 года и который изображает углекопов, несущих на носилках тело своего погибшего на работе товарища; на том рельефе лицо одного из несущих выражает нечто мало похожее на рабскую безропотность. Конечно, там углекопы изображены при исключительных обстоятельствах. Но ведь освободительное движение современного пролетариата не представляет собою ничего исключительного. Основною мыслью этого движения является решительное и бесповоротное отрицание безропотности. Почему же эта мысль не нашла себе выражения ни у Менье, ни у какого-нибудь другого художника? Если бы кто-нибудь захотел составить себе понятие о великих общественных стремлениях нашего времени, если бы он мог сделать это единственно только посредством знакомства с теми художественными произведениями, которые находятся на шестой международной выставке в Венеции, то он остался бы чуждым всякого подозрения насчет того, что наш исторический период выставил какую-то «идею четвертого сословия» и что эта идея имеет удивительное свойство перерождать «белых рабов», зажигая в их сердцах жажду борьбы, а в их головах — свет сознания. Одна только *«Обетованная земля»* Ларманса намекнула бы ему, пожалуй, на то, что люди, носящие грубые башмаки и заплатанные одежды, стремятся в какую-то счастливую даль, но этот намек остался бы таким неясным, почти двусмысленным...

Мы видим отсюда, до какой невероятной степени современное нам искусство односторонне, до какой степени оно глухо к стремлениям рабочего класса. Бытие определяет собою сознание, а не сознание — бытие. Высшие классы не идут и не могут пойти дальше сострадания и жалости к униженным и обиженным. О жалости говорят, к жалости взывают картины Мункаши, Бильбао и Ротты; о жалости говорят, к жалости взывают статуи Бисбрука, Брэка и Менье. Лучшие из тех представителей высших классов, которые не сумели окончательно перейти на сторону пролетариата, способны лишь пожелать *«доброй ночи»* обездоленным и угнетенным. Благодарствуйте, добрые люди! Но ваши часы отстали: ночь уже кончается, начинается *«настоящий день»*...