

ВЫСТАВКА РУССКАГО ХУДОЖЕСТВА ВЪ ПАРИЖѢ.¹

[130]

„Цѣль выставки,—говорить краткое вступленіе къ каталогу,—не состоитъ въ томъ, чтобы полно и методически представить все русское искусство въ различныя эпохи его развитія. Выполненіе подобной задачи представило бы непреодолимыя трудности и сомнительную пользу. Много именъ, прежде славныхъ, потеряли въ настоящее время свою славу,— одни временно, другія навсегда. Не мало художниковъ, которымъ современники ихъ придавали преувеличенное значеніе, представляются теперь лишенными всякой цѣнности, не произведя никакого вліянія на современное искусство. Вотъ чѣмъ объясняется преднамѣренное отсутствіе произведеній нѣсколькихъ художниковъ, слишкомъ долго считавшихся на Западѣ единственными представителями художественной Россіи и слишкомъ долго искажавшихъ въ глазахъ публики Европы настоящій характеръ и дѣйствительное значеніе русскаго искусства”.

Задачи устроителей выставки были, такимъ образомъ, вполне определенными: показать важнѣйшіе повороты теченія русскаго искусства, избѣжавъ все случайное и не имѣвшее прямыхъ послѣдствій для дальнѣйшей живописи, движеніе передвижниковъ. Конечно, передвижники были большая сила, большая свѣжая струя; сдѣланное ими составитъ одну изъ цѣнныхъ страницъ въ исторіи русскаго искусства, и большіе, крупные таланты работали для заполнения ея. Но чисто живописныхъ вкладовъ они въ русскую живопись не сдѣлали, и, прослѣживая эволюцію ея отъ старыхъ иконъ XV столѣтія до Кузнецова и Мусатова, не видишь по ч т и ихъ вліянія, ихъ участія въ ней. Роль, сыгранная ими, была совершенно иного, несомнѣнно болѣе популярнаго характера; они были, такъ сказать, въ курсѣ дѣла, ближе къ буднямъ, къ злобѣ дня, къ волненіямъ обыденной жизни; наконецъ, волновавшее ихъ было ближе

¹ А. Шервашидзе, «Выставка русского искусства в Париже», *Золотое руно*, 1906, № 11, 131-3.

къ литературѣ, чѣмъ къ живописи, и все ими созданное, за малыми исключеніями, было бы лучше рассказано или воспѣто, чѣмъ написано кистью. Пусть передвижники вложили больше труда, больше школьнаго изученія, больше напряженія, были болѣе чутки и отзывчивы на вопросы общества,—пластически и живописно они посредственны, грубы, и почти ничтожны. Все же ихъ рукой водилъ Некрасовъ и Писаревъ, и непосредственное вдохновеніе живописца и пластика имъ чужды.

„Настоящая выставка,—говорится далѣе въ предисловіи—представляетъ собою обзоръ нашего искусства, видимаго современнымъ глазомъ”. Глазь этотъ можно уречнуть въ нѣкоторыхъ и неизбѣжныхъ предубѣжденіяхъ, но глазь этотъ—глазь художника, живописца. Можно вполне сказать, что выставка эта—первый шагъ къ знакомству Европы съ нашей живописью, къ сближенію нашего искусства съ западнымъ,—нельзя же серьезно говорить о тѣхъ ничтожныхъ художественныхъ отдѣлахъ при всемірныхъ выставкахъ, которые устраивали бездарные и незнающіе люди, состоящіе при нашихъ beaux art'ax.

На выставкѣ совсѣмъ не представленъ Суриковъ, Нестеровъ; нѣтъ лучшихъ вещей Ге и Левитана, нѣтъ совсѣмъ Александра Иванова,—наши музеи не выдаютъ своихъ вещей, а лучшія вещи этихъ художниковъ (и Иванова и Сурикова цѣликомъ) принадлежать имъ. Безъ сомнѣнія, это потеря, и большая, для выставки.

Выставка занимала 13 залъ grand Palais, составляя вполне независимую часть Осенняго Салона. Залы были распределены такъ, что, входя въ первую, посвященную древнимъ иконамъ XV, XVI и XVII столѣтій, приходишь послѣдовательно и хронологически до залы Мусатова и Кузнецова.

Второй залъ илн, вѣрнѣе, комната была посвящена Левицкому (23 портрета и, между другими, княжни Е. Н. Хованской съ Е. Н. Хрущевой; Н. С. Борщевой, княжны А. М. Давыдовой съ Ф. С. Ржевской; Дидеро, принадлежащій Женевской публичной библіотекѣ; гр. Е. А. Воронцовой; Прокофія

Демидова; Е. И. Нелидовой; гр. М. А. Воронцовой; гр. А. А. Бутурлиной; Арсеньевой, принадлежащій барону Кристиани въ Парижѣ и неизвѣстный еще у насъ). Здѣсь же Никитинъ (Петръ Великій на смертномъ одрѣ; бар. С. Г. Строгановъ; и портретъ неизвѣстнаго, гетмана), и Рокотовъ (Императрица Екатерина II; князь Г. Г. Орловъ; гр. И. Г. Орловъ; два портрета Великаго Князя Павла Петровича; и два портрета неизвѣстныхъ лицъ).

Третья комната—Боровиковскій (20 портретовъ—св. княгини Е. Н. Лопухиной; князя А. Б. Куракина; г-жи Скобеевой; св. кн. С. Г. Волконской; Вел. Княгини Елены Павловны; В. А. Томиловой; Вел. Княгини Маріи Павловны; и одна изъ немногихъ миниатюръ этого мастера—М. А. Львовой, изъ собранія А. Хитрова въ Петербургѣ). Здѣсь же и приписываемый Лосенко портретъ пастельными карандашами г-жи Хлюстиной.

[131]

Четвертая комната—пейзажистовъ: Щедрины отецъ и сынъ (Фонтанъ въ Петергофскомъ паркѣ и „Монплеизиръ” Семена; Три вида Неаполя; Гротъ; Видъ Рима; и Крымскій пейзажъ,—Сильвестра), Федоръ Алексѣевъ (четыре вида Петербурга), Бѣльскій (Двѣ Руины), Михаилъ Ивановъ (Видъ Царскаго Села), Воробьевъ (Уборка сѣна и Видъ кремля).

П я т я—Кипренскій и Брюлловы, Карлъ и Александръ. (Перваго 9 портретовъ—кн. С. С. Щербатовой, 2 собственныхъ портрета, оба изъ собраній Е. Шварца въ Петербургѣ; два портрета Томилова; Брюллова, Карла, 12; гр. Ю. П. Самойлова; П. Г. Демидовъ; Императрица Александра Феодоровна и Вел. Княгиня Александра Николаевна, верхомъ; супруги Нарышкины, тоже верхомъ; супруги Оленины), Венеціановъ, (14—между ними неизвѣстные у насъ два холста изъ собранія г-жи Майковой, въ Петербургѣ), П. Соколовъ отецъ.

Ш е с т я—Зарянко, П. Соколовъ сынъ, Ге, Крамской, Рѣпинъ, Левитанъ, М. Якунчикова и Е. Д. Полѣнова. Зарянко двѣ вещи—Семейство Ростовцевыхъ и Intérieur Зимняго дворца, Ге—небольшой римскій портретъ

жены и Выходъ изъ тайной вечери; Крамскаго—портретъ астронома Струве, Рѣпина—четыре портрета, между прочимъ Гаршина и Л. Н. Толстого, сидящаго за письменнымъ столомъ, и эскизъ къ „Запорожцамъ”. Левитана и Якунчиковой много (18 и 21). Одинъ пейзажъ Васильева, и „Вдовушка” Федотова.

Седьмой огромный залъ весь занятъ Врубелемъ. Микула Селяниновичъ занялъ одинъ всю громадную стѣну. На остальныхъ расположены: Судъ Париса, Панъ, три панно изъ собранія И. А. Морозова, Портретъ Брюсова, Демонъ изъ собранія кн. Щербатова, четыре эскиза къ ненаписаннымъ фрескамъ Владимірскаго кіевскаго собора, Принцесса Лебедь, два портрета жены художника, семь маіоликъ абрамцевской мастерской. Всѣхъ Врубелей 29. Въ этомъ же залѣ К. Коровинъ и скульптура Судьбинына.

Остальныя шесть комнатъ заняты искусствомъ послѣднихъ пятнадцати лѣтъ. Головинъ представленъ лучшими своими вещами, эскизами декорацій къ Псковитянкѣ, Волшебному зеркалу, Руслану. Сѣровъ—акварелями для Царской охоты, портретами Тамань, К. Коровина, Государя Императора, нѣсколькими пейзажами и офортами. Сомовъ имѣетъ очень полный и разнообразный подборъ своихъ вещей всѣхъ эпохъ своей, сравнительно ещё недолгой, художественной жизни. Въ одной комнатѣ съ нимъ, служащей продолженіемъ боскету Бакста (о которомъ рѣчь будетъ ниже), и Трубецкой, тоже представленный многими вещами но почти исключительно позднѣйшаго времени.

Импрессионисты — Тарховъ, Локенбергъ, Грабарь, Ларионовъ, Юонъ и Мещеринъ въ другой комнатѣ, и самые крайніе—Явленскій и Миліоти (Николай)—занимаютъ вмѣстѣ съ Малявинымъ отдѣльную комнату. За ними слѣдуетъ комната Яремича, Бенуа и Бакста,—всѣ трое представлены весьма полно и разнообразно. Здѣсь же и гравюры на деревѣ барона Зедделера и Остроумовой, графика Лансере и Добужинскаго, наброски Кругликовой, декоративныя вещи Линдеманъ, шаржи Щербова. Послѣдняя комната—

Мусатова, Кузнецова (Павла), Денисова, Судейкина, Луговской, скульпторовъ Свирской и Матвѣева. Въ комнатѣ Головина находятся вещи А. Васнецова, Архипова и Юона. Рѣрихъ представленъ довольно большимъ холстомъ „Битва” и нѣсколькими небольшими этюдами и эскизами.

Внѣшній видъ выставки, ея декоративное убранство, уютность комнатъ, скромная роскошь первыхъ трехъ комнатъ, обитыхъ мѣстами мерцающей парчей, изящный зеленый боскетъ, съ великолѣпнѣйшимъ бюстомъ Павла посрединѣ, съ зеленью и цвѣтами на вышкахъ и кое-гдѣ въ низу, поразившій французовъ, — прекрасенъ. Прочія комнаты были обиты набойками, съ легкимъ фризомъ изъ тонкихъ дощечекъ, подкрашенныхъ въ тонѣ. Боскетъ и фризы сдѣланы по рисункамъ и плану Бакста, поистинѣ одного изъ самыхъ тонкихъ и талантливыхъ декораторовъ нашего времени, имѣвшемъ, конечно, заслуженный успѣхъ. Скульптура нашего XVIII вѣка помѣщалась въ боскетѣ, — Щедринъ Федоръ (Павель I; гр. Никита Панинъ), Шубинъ (Ив. Ив. Шуваловъ; кн. А. А. Безбородко; гр. П. А. Румянцевъ; Екатерина II; И. Шварцъ, — всѣхъ 10), Прокофьевъ (А. Ф. Лабзинъ; А. Е. Лабзина). Минерва и Геній Козловскаго помѣщалась въ комнатѣ Боровиковскаго.

* * *

Выставка русскаго художества въ Парижѣ, несмотря на ея неизбѣжную полноту, даетъ весьма цѣнный матеріалъ для оцѣнокъ, сравненій и переоцѣнокъ. Можно охватить наглядно не только періодъ 10—15 послѣднихъ лѣтъ, недостаточно еще отдаленный отъ насъ, чтобы вполне опредѣлить его несомнѣнное значеніе, правда нѣсколько ограниченное слишкомъ спеціальнымъ выборомъ сюжета и живописнаго приѣма, — но и предшествующій ему 80—90-хъ годовъ, весьма, какъ теперь выяснилось, цѣнный и плодотворный, именно для самыхъ послѣднихъ дней. Одинъ періодъ —

[132]

московскій; другой—петербургскій. Попытаюсь дать схему соотношеній ихъ. Русское искусство шло чрезвычайно спокойной и ровной дорогой, и въ то время какъ французское переживало бури, разбивало старыхъ боговъ, жгло корабли и создавало новыя и новыя формы, все-таки не удовлетворявшія его, русское переживало маленькія, мѣстныя бури, стоя все время особнякомъ отъ всего Запада, не участвуя въ его широкой художественной жизни, но и не создавая однако ни своихъ національныхъ формъ, ни своего взгляда на природу. Я выключая, разумѣется, Александра Иванова и Сурикова, а изъ художниковъ двухъ послѣднихъ десятилѣтій—Врубеля. Эти три крупнѣйшихъ таланта, эти гиганты остались безъ вліянія на развитіе нашей живописи.

Сдѣлавъ эту, понятную всѣмъ смотрящимъ безпристрастно на весь обширный размахъ всего искусства, оговорку, мы должны признать, что русское искусство, во всемъ своемъ лучшемъ и значительномъ, было осколкомъ западнаго. Это до того вѣрно, что даже самые приверженные защитники націонализма въ искусствѣ, дѣлая оцѣнку нашему искусству, ссылаются невольно на Фальконнета, Рослена, Лампи, на Паннини и Юберъ-Робера, на Энгра и Жерико, на Менцеля и даже на Цорна. Нѣкоторое время можно было думать, что передвижникамъ удалось, „создавъ” русскую живопись, русскій колоритъ, русскій жанръ, остановить это благотворное вторженіе Запада въ нашу, еще до сихъ поръ почти дѣвственную, художественную почву. Но ничуть. Послѣднее десятилѣтіе ввело къ намъ опять неизвѣстное искусство Запада, и при этомъ лучшее, которое было создано за послѣднюю четверть столѣтія. Мы увидали, вдругъ, Дегаза, Клода Монэ, Ренуара и даже Гогена и Ванъ-Гога. „Міръ Искусства” и выставки его, затѣмъ собраніе картинъ С. И. Щукина, болѣе или менѣе продолжительное пребываніе за границей нѣкоторыхъ изъ насъ, письма оттуда Грабаря и А. Бенуа (указываю, между прочимъ, на прекраснѣйшую статью Грабаря, появившуюся въ нѣсколькихъ

последовательных. номерах Приложений к „Нивѣ за 1896” годъ,² — „Упадокъ или Возрожденіе?”) привело к шести последнимъ заламъ нашей выставки, въ которыхъ отъ передвижниковъ не осталось и слѣда. Задача, которую задаютъ себѣ теперь художники, уже не учить, обличать или потѣшать, а ласкать глазъ. Сюжетъ картины—краска, свѣтъ, гармонія линий и красокъ, даже не сантиментальное настроеніе. Болѣе сильный натурализмъ овладѣлъ большинствомъ изъ нихъ, гораздо болѣе сильный, чѣмъ это было ранѣе, двадцать и тридцать лѣтъ тому назадъ. Самая послѣдняя ихъ группа—Грабарь и группирующіеся съ нимъ и вокругъ него еще болѣе крайніе натуралисты, и эффекты борьбы тѣней и свѣта, вся борьба яркихъ звучныхъ красокъ имъ дороже тихихъ настроеній, когда-то волновавшихъ Левитана. Того же настроенія лишены пейзажи и картины съ пейзажными фонами Сомова и Бенуа, Лансере и Добужинскаго. Романтизмъ и сантиментализмъ ушли, и не въ символизмѣ талантливаго Павла Кузнецова искать покинутую нашу живопись поэзію правды „сѣрой” живописи.

Переходъ отъ сѣрой живописи Левитана, Сѣрова-Коровина произошелъ въ концѣ 90-хъ годовъ черезъ К. Коровина же, черезъ появившійся въ тѣхъ же годахъ на выставкахъ товарищества московскихъ художниковъ пуантеллизмъ, черезъ собраніе иностранныхъ картинъ С. М. Третьякова. Роль А. Бенуа, которую онъ сыгралъ при этомъ, я указалъ уже въ мой *[sic]* замѣткѣ о немъ, при специально посвященномъ этому художнику номерѣ „Золотого Руна”. Роль эта выразилась, главнымъ образомъ, въ его литературныхъ трудахъ и въ участіи его въ устройствѣ выставокъ „Міра Искусства”, произведшихъ окончательное давленіе. Замѣтимъ еще разъ, что Врубель оставался все время безъ вліянія на

² Я не увѣренъ въ точности даты. Можетъ быть и въ 1894 или 1895.

молодежь. Мусатовъ, напр., сформировался въ Парижѣ, да и до поѣздки туда, какъ я помню, искалъ уже свое, совершенно отличное отъ дѣлавшагося тогда у насъ вліяніе, вдобавокъ несомнѣнное на немъ было замѣчательной дѣвушки 86-го года Сѣрова, — въ свою очередь результатъ иноземныхъ вліяній. Московскій періодъ этого врѣмени [*sic*] представленъ недостаточно полно. Вещи 80—90-хъ годовъ почти совсѣмъ отсутствуютъ.

Второе, къ чему приводитъ насъ выставка,—это то коренное различіе, которое продолжаетъ существовать между Москвой и Петербургомъ. Болѣе того—преобладаніе Москвы надъ Петербургомъ. Не потому, конечно, чтобы москвичи были сильнѣе, талантливѣе,—и тамъ и здѣсь таланты равны, а петербуржцы даже сильнѣе школой. Но тѣ влеченія, которымъ слѣдоваль Петербургъ, въ своемъ отпорѣ передвижникамъ, та графика, которой онъ увлекся и которая, вмѣстѣ съ тѣмъ, явилась отвѣтомъ на запросы развивающагося у насъ книжнаго дѣла, перенесенная затѣмъ въ область картины, не оставила настолько глубокаго слѣда, чтобы захватить Москву, всегда склонную въ сторону живописи, техники кисти,—и не только захватить, но и повернуть ее въ свою сторону. Графика выдвинула прекрасныхъ,

[133]

остроумныхъ, тонкихъ художниковъ, но художники эти остались иллюстраторами, въ смыслѣ преобладанія подчиненности тексту надъ чисто живописными задачами.

Конечно, графика была не бесполезна для живописи. Она была прямо нужна, она остается нужной тамъ, гдѣ всегда культивировалось пренебреженіе къ формѣ и линіи, къ композиціи. Въ этомъ заслуга Петербурга, и одно время казалось, что графика возьметъ верхъ. Но нѣтъ, Москва устояла, и опять мы видимъ ее идущей впереди и своей дорогой. Опять *живописные* таланты, любящіе кисть и красоту мазка, выступаютъ, и конечно Кузнецовъ—прежде

всего живописецъ, декораторъ, влюбленный въ краску и кисть. Я не вижу въ немъ литературности, что бы ни говорили. Во всякомъ случаѣ она у него такъ бѣдна, и главный сюжетъ картины, хотя бы въ „Любви матери”, — пятно, краска, живопись, орнаментъ, живописность декоративной выдумки.

То обстоятельство, что импрессионизмъ прививается болѣе всего въ Москвѣ, и быстро, показываетъ, насколько влеченія москвичей остались незатронутыми. Та же любовь къ „куску природы”, къ натурѣ, къ голой правдѣ, къ краскѣ, которую мы видѣли еще въ началѣ 90-хъ годовъ у Малютина на первыхъ выставкахъ Московскаго товарищества.

Итакъ, группа образованныхъ, культурныхъ петербуржцевъ, во главѣ съ А. Бенуа и Сомовымъ, сдѣлала продолжительное и значительное усиліе, заполнившее послѣднее десятилетіе. Усиліе это не прошло незамѣтно, — наоборотъ, оно принесло уже свои плоды, и мы видимъ ихъ и въ Сѣровскихъ аквареляхъ для Царской охоты, и въ большихъ панно Кузнецова. Съ ними, черезъ нихъ пришелъ къ намъ опять неоцѣненный принципъ Запада — форма, какъ основаніе выраженія пластической мысли. Несомнѣнно также, что отъ нихъ идетъ и иллюстрація книги, до тѣхъ поръ почти не существовавшая у насъ и понимаемая прежде какъ простое приложеніе къ тексту воспроизведеній картинъ, къ нему относящихся.

* * *

Медленное броженіе, происходившее въ Москвѣ, представленное на выставкѣ только портретомъ Таманью, лишь только теперь давшее результаты, началось довольно давно, — я думаю, не позднѣе 86-го года, когда была написана Сѣровская дѣвушка подъ деревомъ, бывшая долгое время точкой отправленія для москвичей, параллельно съ Бастень-Лепажемъ и Даньяномъ собранія С. М. Третьякова. Отсюда идутъ мимо „сѣрой” живописи и

передвижниковъ портреты и этюды Малютна начала 90-хъ годовъ, въ которыхъ было большое исканіе живописности и краски. Малютинъ, собственно говоря,—первый русскій импрессионистъ, и ужасно жаль, что именно этихъ вещей, неизвѣстно гдѣ находящихся (и, можетъ быть, уничтоженныхъ), не было на выставкѣ: Одновременно написанъ портретъ Тамань Сѣровымъ. Подоспѣвшія затѣмъ выставки „Міра Искусства”, видѣнныя, безъ сомнѣнія, москвичами, объясняютъ намъ наступившее въ концѣ 90-хъ годовъ затишье, нарушавшееся иногда появлявшимся пуантеллизмомъ и, позднѣе, картинами Мусатова, приводящими насъ къ сегодняшнимъ москвичамъ.

Недостатокъ мѣста не позволяетъ мнѣ ни остановиться болѣе продолжительно на этомъ интересномъ вопросѣ, ни намѣтить, хотя бы вскользь, нѣсколько другихъ мыслей, на которыя наталкиваетъ выставка. Я закончу пожеланіемъ, чтобы всѣ мы, участники выставки, не ограничились кратковременнымъ появленіемъ своимъ на выставкахъ Запада; а приняли, наконецъ, подобно другимъ, постоянное и дѣятельное участіе въ его богатой художественной жизни.

А. Шервашидзе

Парижъ, 1906