N
78
Пле

Г. В. Плехановъ.

Пролетарское движеніе и буржуазное искусство.

(Шестая международная художественная выставка въ Венеціи).

ИЗДАНІЯ
Маріи Малыхъ.

1343

2-й [illegible] Цѣна 3 коп.

Кабинет [illegible]
1614

К
Библиотека ООН
Академии Наук СССР
738
38
Пр.
Библиотека
Кооперативнаго
Института
Всеросс. Кооп. Съѣздовъ
№ 1343

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 „Il 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 Адріатики 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, равномѣрно освѣщаетъ вися-

1к
2-й экз

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 человѣка, 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 выставки

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 Англады и голландца,—собственно уроженца острова Явы,—Яна Тоороп. Я подходилъ къ картинамъ этихъ художниковъ рѣшительно безъ всякаго предвзятаго взгляда и подолгу стаивалъ 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, желтогрязную воду Темзы и господствующую на этой рѣкѣ кипучую дѣятельность. Если бы Тооропъ выставилъ только свою „Темзу“, то я призналъ бы вполнѣ основательными тѣ похвалы, которыми осыпаетъ его Витторіо Пика. Но, кромѣ „Темзы“, Тооропъ выставилъ еще нѣсколько другихъ картинъ, заставляющихъ отнестись къ нему съ очень большою сдержанностью. Его „*Портретъ доктора Тиммермана*“ 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 самаго 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 возсѣдаютъ рядомъ на извѣстной картинѣ Годлера *„Les âmes en peine“*. Перспектива отсутствуетъ, и фигуры передняго плана выходятъ несораз мѣрны, сравнительно съ фигурами задняго плана. Что же это такое? Какъ же это такъ? И зачѣмъ это нужно? „C'est une mérveille!“ 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 carricatura!). 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 взбредетъ. 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, возстаютъ 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 отвлеченности,— 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 неизбѣжно вернетесь къ той самой *идейности*, противъ которой вы возставали. Правда, скоро сказка сказывается, да не скоро дѣло дѣлается. 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 неизбѣжный по той простой причинѣ, что безъ идеи искусство жить не можетъ,—не ведетъ ни къ чему, кромѣ отвлеченнаго и хаотическаго символизма. Не *бытіе* опредѣляется *сознаніемъ*, а сознаніе—*бытіемъ!*

Тооропъ—символистъ и импрессіонистъ въ одно и то же время. Германъ Англада довольствуется тѣмъ, что обезображиваетъ свои картины во славу импрессіонизма. Такія картины его, какъ „Бѣлый павлинъ" (pavone 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." (Luccioiee), представляютъ собою изображеніе эффектовъ, получающихся при искусственномъ ночномъ освѣщеніи большихъ городовъ. Мѣстомъ дѣйствія у него служитъ 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 непремѣнно должна была обратить вниманіе на причиняемые ими свѣтовые эффекты. Но, къ сожалѣнію, Германъ 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 обволакивающій старую торговку и заставляющій зрителя въ недоумѣніи разводить руками.

Не лучше обстоитъ у него дѣло и съ *рисункомъ*. Его „*Пляшущая цыганка*“ напоминаетъ собою скачущаго центавра. На спинѣ у этого развеселившагося урода торчитъ горбъ, а его мускулистыя руки, которымъ позавидовалъ 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 психофизіологическаго закона, который гласитъ, что ощущеніе есть логариѳмъ 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 соотвѣтствуютъ 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 импрессіонизмѣ. Совсѣмъ нѣтъ! Я считаю неудачными многіе изъ тѣхъ результатовъ, къ которымъ пришелъ импрессіонизмъ, но я считаю, что поставленные имъ на очередь *технические 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 импрессіонизмъ работаетъ, хотя и не всегда успѣшно, на пользу *этого* общества: „онъ принесъ намъ ласку освѣщенной солнцемъ жизни“, говоритъ о немъ очень расположенный къ нему Камиллъ Моклэръ. За это надо поблагодарить импрессіонизмъ, хотя далеко не всегда удачно передавалась имъ эта чудная ласка природы; но тотъ же Моклэръ признаетъ, что, напримѣръ, у французскихъ импрессіонистовъ идейный интересъ далеко не достигаетъ высоты *техническаго* интереса. Моклэръ относитъ это къ числу недостатковъ импрессіонизма, я нахожу, что онъ выражается слишкомъ мягко. Безыдейность импрессіонизма составляетъ тотъ *первородный грѣхъ его*, вслѣдствіе котораго онъ такъ близко граничитъ съ карикатурой, и который дѣлаетъ его совершенно неспособнымъ совершить глубокій переворотъ въ живописи.

Еще одна, не менѣе важная для меня оговорка. Есть импрессіонисты—и импрессіонисты. 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 земляникой*“, „*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 поистинѣ освѣжающее и бодрящее

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

Но замѣтьте, 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 смотритъ на васъ настоящая „живая", неподдѣльная жизнь, существующая для самой себя, а не для того, чтобы дать импрессіонисту 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 несравненныя въ своемъ родѣ картины Питера-де-Гооха. Питеръ-де-Гоохъ лучше, чѣмъ какой-нибудь другой голландскій живописецъ, изобразилъ то счастье спокойной и безбѣдной жизни, право на которое только что было завоевано тогда голландской буржуазіей посредствомъ такихъ упорныхъ усилій, такой продолжительной, геройской борьбы. Въ картинахъ Питера-де-Гооха отразилась далеко немаловажная сторона тогдашней голландской жизни, сторона, которою 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 всѣмъ 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 содержанію, 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 *центральномъ 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 вліяніемъ котораго и понурилъ молодой 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 собственнаго достоинства, какъ мадамъ Ваяръ въ „*Хрэнкебиллѣ*“ Анатоля Франса, считающая унизительной 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 недумающаго ребенка, обрадовавшагося интересному происшествію; изъ торговокъ 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*“ Бильбао Гонцало. 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 полнаго спокойствія совѣсти на

лицѣ: она тоже не даромъ ѣсть хлѣбъ; у нея тоже хлопотъ полонъ 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 стерпится—слюбится. 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 „сліяніе“—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 самыя „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 дорожитъ 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 подачки; недурна тутъ мать, спѣшащая накормить ребенка, недуренъ старикъ, закусывающій, 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 бельгійца Эженя 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 непріятнымъ колоритомъ грѣшитъ и его „*Обѣтованная 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 вырисовывается какой-то городъ. Имъ, должно быть, холодно: ихъ шеи обмотаны шарфами, а шапки сильно надвинуты 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 Ларансъ своей „*Обѣтованной землею*". Но вѣдь на его картинѣ городъ-то существуетъ, и тамъ онъ въ самомъ дѣлѣ укрытъ отъ непогоды. Откуда же слѣдуетъ, что „обѣтованная 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, самоновѣйшаго 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 Іисуса 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 модернизація 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 модернизовать именно тотъ эпизодъ изъ жизни Іисуса, который, по своему мистическому характеру, совершенно не поддается модернизаціи.

Идейность въ искусствѣ хороша, разумѣется, только тогда, когда изображаемыя 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, выступающій 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 Англіи, 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.

Библіотека
Академіи Наукъ
АННУЛИРОВАНО

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, которою 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 напримѣръ, 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-Вэя; въ испанской залѣ—портретъ „Жака Лоррэна“ Антоніо де-ля-Гандара; въ испанской залѣ—„женскій портретъ“ Сальвино Тофанари; въ одной изъ ломбардскихъ залъ—„портретъ

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

Если, насмотрѣвшись 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 менѣе замѣтный слѣдъ. Возьмите, напримѣръ, 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. „*Гораціямъ*" и „*Бруту*" вредитъ въ глазахъ нашихъ современниковъ именно то, чѣмъ особенно восхищались современники Давида. А въ портретахъ, написанныхъ Давидомъ, этотъ элементъ эпохи гораздо менѣе замѣтенъ,—главнымъ достоинствомъ портрета всегда все-таки является его сходство съ подлинникомъ.—Поэтому онъ гораздо менѣе скрываетъ отъ нашихъ современниковъ огромный, мужественный и правдивый, при

всей его ригористичности, талантъ Давида, и поэтому же французы конца XVIII вѣка, наоборотъ, гораздо менѣе восхищались написанными Давидомъ портретами, чѣмъ его „*Брутомъ*“ и „*Горація̀ми*“. 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 *загримирована* на болѣе или менѣе 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 идеализаціи явилась, между прочимъ, и дѣятельность Розетти. 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 соціолога. 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 попадаются 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 соціалдемократа, 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. Гавермань большой, очень большой художникъ!

Хороши также литографіи де-Іоселина-де-Іонга: „*Via crucis*“ и „*Призваніе св. Петра и Андрея*“. Первая изъ нихъ изображаетъ шествіе Іисуса на казнь. Худой, изнуренный, но твердый и непоколебимый, онъ идетъ, обращаясь съ успокоительнымъ жестомъ къ провожающимъ его полнымъ отчаянія женщинамъ, а конвоирующіе 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 Іисусъ 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 Шанна (Chahine): „*Carro*“ (телѣга). На набережной большого города ломовой извозчикъ осаживаетъ свою лошадь. Очень живая, хорошо изображенная сцена.

Упомяну еще о „*Женщинѣ 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, выставленныя 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 большею частью надгробные 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, бьющееся 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.

„Объеденіе 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 неблагопріятно 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 Жюля-Ванъ Бисбрука.

Вмѣстѣ съ Константиномъ Менье и Пьеромъ Брэкомъ, 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 произведеніе 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—превосходый отвѣтъ*). Истинно прекрасное художественное произведеніе всегда выражаетъ „*призракъ 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!

Менье, Брэку 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 mondiale" 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 Менье, 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 исскуства, 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: „*Жены 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 безполезно 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, раздавленныхъ 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 рабочій, идущій, не знаю ужъ съ работы или на работу, но только всей своей фигурой говорящій о своей приниженности. 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 рабскую безропотность. Конечно, тамъ углекопы изображены при исключительныхъ обстоятельствахъ. Но вѣдь освободительное движеніе современнаго 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 „*Обѣтованная земля*“ Лермонтова намекнула бы ему, пожалуй, на то, что люди, носящіе грубые башмаки и заплатанныя 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 искуство односторонне, до какой степени оно глухо къ стремленіямъ рабочаго класса. Бытіе опредѣляетъ собою сознаніе, а не сознаніе—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 пролетаріата, способны лишь пожелать „*доброй ночи*“ обездоленнымъ и угнетеннымъ. Благодарствуйте, добрые люди! Но ваши часы отстали: ночь уже кончается; начинается „*настоящій день*“...

Г. Плехановъ.

Библиотека ОЗН Академии Наук СССР

КНИЖНАЯ ТОРГОВЛЯ

„ЗНАНІЕ—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%. 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 соціалистовъ въ борьбѣ съ голодомъ въ Россіи“. Перепеч. безъ измѣн. съ женевск. изд. Ц. 20 коп.

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

Г. В. Плехановъ. „Соціализмъ и политическая борьба“.— „Еще разъ соціализмъ 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 соціализмъ“. Пер. съ нѣмецкаго. Ц. 20 к.

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

Г. В. Плехановъ. „Патріотизмъ и соціализмъ“. Ц. 4 к.

Л. Дейчъ. „Кровавые дни“. Ц. 5 к.

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

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

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

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

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

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

Карлъ Марксъ. Нищета философіи“. Перев. подъ редакціей М. Филиппова. Ц. 25 к.

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

Карлъ Марксъ. „Кэри и Бастіа“. 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: Бернштейнъ: Лассаль; Бебель: 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 соціальдемократа“. № 1. Ц. 5 к.

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

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

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

В. Г. Плехановъ. „Дневникъ соціальдемократа“. № 5. Ц. 5 к.

Экштейнъ. „Рабочій вопросъ въ Японіи“.—„Охрана труда въ Японіи“.—„Китайскіе кули“.—Пер. подъ ред. *Д. Лещенко*. 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-Гольстъ. „Мистицизмъ въ современной литературѣ“. Переводъ *Салтанъ*.—„Метерлинкъ“ (мистицизмъ и пролетарское искусство). Переводъ *П. Юрихинъ*. Ц. 20 к.

Э. Вандервельдъ. „Экономическіе факторы алкоголизма“. Переводъ *К. Ляпидевскаго*.—Алкоголизмъ и пролетаріатъ“. 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 Келлесъ-Краузъ. „Соціологія къ началу XX в.“ Переводъ съ нѣм. *А. Эдельмана* и *М. Малыхъ*. Ц. 20 к.

Карлъ Каутскій. „Нашъ взглядъ на патріотизмъ 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 соціальдемократической партіи въ Германіи“. Переводъ съ нѣм. *Л. Неманова*. Ц. 4 к.

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

К. Каутскій. „Крестьяне и революц'я въ Россіи“. Переводъ съ нѣм. Ц. 3 к.

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

Складъ изданія:

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Книжная торговля „ЗНАНІЕ—СИЛА“
Троицкая ул., 27.

Книжный магазинъ „ТРУДЪ“
Невскій пр., 60.

МОСКВА

Книжный магазинъ „ТРУДЪ“
Тверская ул., 38.