

**Сергей Ромов**

## **Удар**

**Художественно-литературная  
хроника Сергея Ромова. Номера  
1, 3 (1922 год)**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 93  
ББК 63.3  
С32

С32 **Сергей Ромов**  
Удар: Художественно-литературная хроника Сергея Ромова. Номера 1,  
3 (1922 год) / Сергей Ромов – М.: Книга по Требованию, 2013. – 48 с.

**ISBN 978-5-518-00172-5**

**ISBN 978-5-518-00172-5**

© Издание на русском языке, оформление  
«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,  
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

[www.samizday.ru/reprint](http://www.samizday.ru/reprint)



## Существует-ли русская живопись?

Вопрос о существовании русской живописи тѣсно связан с вопросами общаго эстетическаго характера и явился результатом развитія нашего живописнаго пониманія. 10-20 лѣтъ тому назад вопрос этот казался бы совершенно правдым и даже просто не мог бы родиться. Но появленіе Сезана, одного из самых больших живописных гениев послѣдняго времени и затѣм послѣдовательныя открытія в живописи худ. Матиса и Пикасо произвели полный переворот в нашем пониманіи, заставили произвести переоцѣнку всѣх наших достояній и предъявить к русской живописи, как и ко всякой другой, требованія во всей полнотѣ разсматриваемаго вопроса, как со стороны самой живописи картины, ея композиціи и самобытности. Я говорю о той русской живописи, которая искусственно была насажена Петром I, и дошла через постепенное и нормальное развитіе до нашего времени, в цѣлом рядѣ независимых теченій со своей эстетикой каждое. В своем изложеніи я должен буду неоднократно устанавливать, что развитіе русской художественной мысли шло параллельно и одновременно французской школѣ живописи, независимо одно от другого.

Мнѣ важно показать, что тѣ чувства, которыя проснулись в русском народѣ и вылились в случайныя формы (живопись была насаждена искусственно Петром I) имѣют в себѣ достаточно сил, чтобы дать матеріал цѣлому ряду поколѣній на протяженіи двух вѣков.

Были ли они достаточно глубоки, чтобы живописныя выраженія достигли предѣльнаго значенія и настолько в большом масштабѣ, чтобы к работѣ были вызваны цѣлыя поколѣнія, которыя сумѣли бы себѣ правильно поставить задачу и найти ея вѣрное разрѣшеніе.

Я спрашиваю, существует-ли русская самостоятельная школа живописи и достиженія русских художников имѣют ли міровое значеніе, т. е., существует-ли русская живопись? Мнѣ важно установить границы, опредѣляющія то или иное явленіе русской живописи и опредѣлить его сущность, постольку поскольку это необходимо, чтобы можно было представить вопрос во всей его полнотѣ и сложности. Я скорѣе намѣчаю вопрос, нежели его рѣшаю.

Я постарался установить главныя явленія русской живописи и придать им то значеніе, которое они имѣют на самом дѣлѣ, а не то, которое им принято обыкновенно придавать. — Так я говорю, что передвижничество в Россіи теченіе, соответствующее по времени

и даже по содержанию импрессионистскому течению во Франції — что искусство наших дней явилось послѣдовательным развитием художественной мысли этих двух течений, а также указываю на особое значеніе и роль худ. Врубеля и особенно Иванова.

Около ста лѣтъ тому назад, Бѣлинскій, в своих «Литературных мечтаніях» также задал вопрос — существует ли русская литература, и, что неожиданнымъ всего, отвѣтил на него отрицательно, хотя сзиди него были уже Пушкин, Державин, Грибоѣдов и уже существовали Гоголь и Лермонтов.

Так в наши дни вопрос о существованіи русской живописи не только умѣстен, но даже необходим, тѣм болѣе, что мы *не знаем* наших живописных Пушкиных, Гоголей и Достоевских.

В существованіи русской живописи мною наблюдаются три основных момента, отмѣчающих главные этапы в развитіи русской художественной мысли.

1) Період иностраннаго вліянія (первые русскіе живописцы — Рокотов, Аргунов, Левицкій, Боровиковскій) и эпоха академизма (Брюллов, Егоров, Шебуев).

2) Період освобожденія от иностраннаго вліянія, переход к реализму (Федотов, Венеціанов, Иванов) и передвижничество и, наконец,

3) період — это искусство наших дней (Мира Искусства, Бубновъ Валет, группа Ларионова и Гончаровой).

Выражаясь образно, но не совсемъ точно, исторію русской живописи можно представить в лицах так: Левицкій и Боровиковскій, наученные французами, заговорили в живописи по французски, но с русским акцентом, передвижники стали говорить по-русски, но плохимъ языком, а мы хотим говорить по-русски и хорошо.

Вопрос о національном в искусствѣ ставит меня в совершенно неловкое положеніе по двум причинам, потому что національныя черты стираются культурой в живописи, как и во всем другом, и потому, что первый и самый большой русскій художник Иванов, внѣшне менѣе всего несет в себѣ признаки національнаго русскаго искусства. В самом дѣлѣ, легко показать національныя черты в произведеніях Рябушкина или Гончаровой, которые пользуются приемами и даже мотивами, почерпнутыми из русских лубков и икон. Иначе дѣло обстоит с Ивановым, художником жившим и работавшим в Италіи, писавшим итальянцев с натуры и бравшим сюжеты из библейской жизни. С другой стороны, было бы ошибочно думать, что художник, который пишет русскій пейзаж (Левитан) или сцены из русской деревенской жизни, (Венеціанов, Рѣпин), тѣм самым давали бы своим картинам значеніе русской живописи. Дѣло, конечно, не в русских кафтанах и лаптях и не в березках, а в чувствах и в умѣнїи передавать их при помощи красок по-русски. Напримѣр, итальянцы и французы. Итальянцы-декораторы, французы — мастера станковой живописи; и тѣ, и другіе живописцы в прямом значеніи этого слова; для итальянца предмет — это повод рассказать о том, как он любит большія маэсы разныхъ цвѣтов, — краснаго, желтаго, снѣгаго, бѣлаго, чернаго, различныхъ свѣтосил, — тотемнѣе, то свѣтлѣе. Сами предметы ему безразличны. Француз, наоборот, любит предмет. Краски у него только средство представить предмет во всем его многообразіи и значительности. Итальянец любит цвѣт, француз любит самый матеріал краски и т. д.

Как же можно говорить о качествах русской живописи, когда нѣтъ самой живописи.

Вот наша исторія. Левицкій и Боровиковскій были художниками замѣчательными и отличными, но они явились носителями традицій и чувствъ, которыя им привили французы и итальянцы. Впрочем, уже первые ученики и послѣдователи их пытались отрѣшиться от этого вліянія; и дѣйствительно, в их живописи появилось что-то новое. Прежде всего они обратились къ натурѣ. Венеціанов рисует сцены из деревенской жизни, пишет баб, кокоды, занавѣски и т. п. Федотов изображает офицеров, офицерскихъ жен, собачек. Но этого еще мало, реальные сюжеты не дѣлают реальной самую живопись. Волевым напряженіем эти художники идут къ реализму, но чувства их спят, и своих офицерскихъ жен и баб дѣлают они так же, как Брюллов и Бруни дѣлали амазонок и вакханок и, быть может, они недалеко от того, как дѣлали Левицкій и Боровиковскій свои персонажи. Нужен был гений, который пробудил бы чувства и заставил бы их жить так сильно, чтобы выраженіе их при помощи краски происходило бы без посторонней помощи и вліянія. Таким художником был Александр Иванов, один из самыхъ большихъ художников XIX столѣтія. Уже Грабарь говорил о нем «быть может», самый великій русскій живописец. Мы говорим это без «быть может». Иванов начал, как Брюллов, Бруни Венеціанов. В своих крайних академическихъ эскизахъ на библейскія темы он ничѣм не выдѣляется из среды своихъ товарищей и никак нельзя увидѣть в них будущаго автора эскизов, сдѣланных в концѣ своей жизни, и этюдов къ его картинамъ. Иванов являет фигуру гигантскую и символическую, в которой борются начала ложноклассическаго искусства с реалистическим. От классическихъ драпировок à la Рафаэль, голов и слѣпковъ Апполона, он обращается къ итальянскимъ болотам, чтобы приготовить пейзажи для своей картины, пейзажи, в которыхъ каждый листикъ сдѣлан, пережит и перечувствован. Он пишет головы рабовъ с натуры с такимъ удивительнымъ реализмом, перед которымъ реализм Сезана кажется сладкимъ и пріятным. В Ивановѣ цѣнно не то, что он начал голову крестителя съ женской головы, а голову Христа съ Апполона и черезъ промежуточные фазы пришел къ послѣднему типу, но то, что в каждомъ отдѣльномъ случаѣ, пишет ли он голову или гипсовую маску, он остается реалистомъ и передает только свое непосредственное ощущеніе дѣйствительности. Несмотря на громадное свое тяготѣніе къ Рафаелю и родство съ Брюлловым. Конечно, что глубина, разнообразіе и богатство живописныхъ идей у Иванова достигаютъ предѣльнаго своего значенія. В этой погонѣ за натурой Иванов был в полной мѣрѣ сыномъ своего времени и раздѣляет чувства, обурѣвавшія Курбѣ. Он был претечей импрессионизма в Европѣ и предшественникомъ у насъ в Россіи передвижниковъ. Иванов есть такое же необыкновенное явленіе в началѣ XIX вѣка, как Сезан в концѣ его, причемъ одинъ кладетъ начало русской школѣ живописи, а другой завершаетъ французскую. Продолжателями дѣла Иванова в Россіи были передвижники, а потому передвижническое движеніе в Россіи должно признать до нѣкоторой степени соответствующимъ тому движенію, которое, какъ реакція противъ классицизма и романтизма Делакруа, родилось реализмомъ Курбѣ и в продолженіи своемъ вылилось в импрессионизм. Въѣдъ, в концѣ концовъ, надо сказать, что импрессионизмъ было движеніе реалистическое, что его характеризуетъ прежде всего желаніе живописца передать то, что он видитъ непосредственно,

помимо выучки, академій, традицій, Рафаэля и т. д. Живописец ищет передачу даже своего первого впечатлѣнія от природы. Почти ту же самую задачу поставили себѣ первые передвижники, которые родились, как реакція против ложноклассицизма Брюллова и его преемников и поставили себѣ задачей передачу природы непосредственно и отрѣшеніе от всѣх академических традицій. Моя задача не сравнивать эти два теченія по существу их живописных достиженій, а указать, что цѣли и направленія их были в своем началѣ одни и тѣ же. Разумѣется, если достиженія импрессионизма как школы, были незначительны, то у передвижников они совершенно ничтожны. Школа не выдвинула ни одного художника, который сумѣл бы понять и сохратить выдвигаемые жизнью принципы. Само движеніе скоро вылилось в направленчество и духовно для живописи умерло. В то время, когда во Франціи импрессионизм крѣп и развивался, и идеи, заложенные в нем пришли через Сэера и Сезанна къ предѣльным живописным выраженіям, в русском организмѣ идет сложный историческій процесс, который протекает крайне бурно и даже болѣзненно. Русскіе художники приходят къ сознанію, что недостаточно только передача натуры, что необходимо работать над живописными средствами: одна группа художников обращается къ старому русскому искусству, къ иконам, къ лубку, вывѣскѣ, другая тянется на запад къ французам с вопросом, как дѣлать. Исторически передвижники смѣняются Міром Искусства и искусством наших дней. Но и сознаніе это явилось не сразу. Я бы сказал, что Мір искусства явленіе скорѣе болѣзненное и служило как бы подготовкой къ другому теченію, болѣе реальному, с большим сознаніем поставившим себѣ тѣ же задачи, — къ группѣ художников, начавшей выставкой «Бубновый Валет». Дѣйствительно, «Мір искусства», борясь с направленчеством передвижников и с его безпринципной эстетикой, прежде всего характеризуется увлеченіем не стариной, а я бы сказал старинкой (30 годы, Амбир, кринолины, ставенки, ларчики и т. п.), крайним развитіем индивидуализма и вырождается в декадентское искусство. Только Грабарь и Борисов-Мусатов идут стороной от общаго теченія и вѣнше примыкают къ импрессионизму. Из общей массы художников также выдѣляется Врубель, несущій всѣ признаки своего времени. Этот художник, надѣленный ярким темпераментом, отличается в своей живописи крайним индивидуализмом не только в выборѣ и трактовкѣ сюжетов, но в самом изображеніи предметов. Вытянутыя тѣла, удлиненыя лица, большіе глаза разной величины, с вывороченными зрачками и т. п. Мысль придать формѣ геометрическое значеніе (Сезанн) родилась у Врубеля самостоятельно, и когда он в поисках формы и композиціи выворачивает и ломает члены своим персонажам, он одинаково близок и декадентам и нам, так как это дѣлается не в угоду чувственности, но из любви къ формѣ и композиціи. Мысль строить картину у него родилась впервые в русской живописи. В композиціи он пользуется параллельными линіями, сходящимися и расходящимися. Сами линіи продолжают одна другую в различных предметах.

Нужно сказать, что передвижничество является естественным развитіем художественной мысли в Россіи, чего нельзя сказать о Мірѣ искусства, которое в значительной степени был аномаліей и искусством декадентским. Передвижники по прямой линіи продолжают дѣло, начатое их предшественниками, и если достиженія Міра искусства выше достиженій передвижников, то идеи, которыя ими

руководили, были ложны. Преемниками передвижников явились двѣ группы художников, родственныя по направленію: «Бубновый Валет» и группа Ларіонова и Гончаровой. Художники эти ведут интенсивную работу над живописными средствами, над фактурой живописи, над формой, в поисках стили, над композиціей, как расположенія всѣх частей, в нѣкотором порядкѣ, гдѣ порядок опредѣляется их геометрической зависимостью или плоскостными ассоціями идей. Из этой группы также выдѣляется цѣлый ряд художников, предлагающих свои живописныя теоріи: лучизм (Ларіонов), супрематизм (Малевич), неопрimitивизм (Шевченко). Татлин, Бурлюки имѣют свои теоріи. Но какое все это имѣет значеніе. Основной чертой этих художников является их подражаніе французам: Сезанну, Матису, Пикасо и русским иконам. И только один Ларіонов, благодаря большому живописному дарованію, избѣг общей участи и, начав с импрессионизма, в духѣ Монэ, через лубок и вывѣску, приходит к собственному пониманію вещей. В картинах его мы находим признаки необыкновеннаго чувства дѣйствительности, большое чувство формы и разнообразіе живописных идей и переживаній. В то же время в Парижѣ работает небольшая группа молодых скульпторов и живописцев, среди которых выдѣляется и занимает видное мѣсто Липшиц.

Сто лѣтъ назад, Бѣлинскій сказал, что русской литературы нѣтъ, ибо Пушкина и Державина еще недостаточно, чтобы сдѣлать литературу. Мы можем сказать то же самое, что двух или трех художников недостаточно, чтобы создать русскую живопись. Французская живопись, начиная с XVII столѣтія, дает цѣлый ряд школ, гдѣ художественная мысль, через классицизм и романтизм приходит к реализму XIX столѣтія и заканчивается созданіем стили в искусствѣ двух самых больших художников XIX столѣтія Сэера и Сезанна. Она дает на протяжении того же столѣтія большой ряд блестящих живописцев, достиженія которых предѣльны, и мировое значеніе неоспоримо. Начиная такими громадными именами, как Пуссен, братья Ле-Нэн, Шардэн, Ватто, Фрагонар, как Энгр, Делакруа, Коро через Курбэ идет к искусству Сэера и Сезанна и дает другой ряд удивительных и современных нам художников, как Писаро, Ренуар, Матис, Пикасо, Брак и много, много других. Что же мы видим в Россіи? Только одни попытки, только одни желанія, только одну работу. Мы видим художников, но не видим живописи. Но если на протяжении двух вѣков цѣлыя поколѣнія охватываются одним чувством, их воля и чувства направлится к разрѣшенію одних и тѣх же задач, то это указывает на то, что в народном организмѣ идет большая творческая работа, идет историческій процесс, который выражается в появленіи и смѣнѣ цѣлага ряда живописных школ, которыя являются носителями идей и чувств, послѣдовательно развивавшихся и зависящих однѣ от других. И если до сего времени французская школа живописи задавила и качественно и количественно русскую живопись, то эта послѣдняя, к великой нашей гордости, сохранила свою полную, яркую независимость даже в своей слабости.

Тот толчек, который мы получили при Петрѣ I, и тѣ чувства, которыя пробудились в нашем сознаніи, с каждым поколѣніем крѣпли и развивались, показывая, что живописное пониманіе вещей свойственно русскому народу и что запас духовных сил этого народа в этом пониманіи найдет свое выраженіе.

**Виктор БАРТ.**

## Группа „Мир Искусства“ в Осеннем Салонѣ

По всей вѣроятности, художникам и людям, болѣе или менѣе серьезно занимающимся искусством, покажется нелѣпым разбирать группу художников, члены которой, за исключением двух-трех, почти никакого отношенія к искусству не имѣют. Убожество этих «мастеров» кажется настолько ясным, что критиковать их только смѣшно. Но широкой публикѣ, которой по всей вѣроятности, это еще не совсем ясно, мнѣ хотѣлось бы показать, а если можно, то и доказать всю несостоятельность и все художественное ничтожество группы «Мира Искусства». Если эта выставка называлась Русскій Отдѣл, то почему туда не были приглашены другіе талантливые молодые русскіе художники Парижа. Неужели, только потому, что их имена мало извѣстны. Не буду перечислять этих имен, но о нѣкоторых из них, которые самостоительно выставили в Салонѣ, я скажу нѣсколько слов послѣ. Если же это была выставка группы художников, идейно связанных между собой, то почему в ней переплелись такіе художники, как Ларіонов и Сорин, Гончарова и Шухаев и т. д. Вѣдь смѣшно подумать, что у Ларіонова и Сорина есть какія-нибудь общія художественныя идеи. Наиболѣе подходящим названіем для этой группы было бы не «Мир Искусства», а «Мир Искусственности». Большинство из них ударяют своим поистинѣ ловким щегольством, которое у них превращается в глазугодіе. Яковлевы и Шухаевы это тѣ же Маковскіе и Богдановы-Бѣльскіе.

Чтого исторически, «Мир Искусства» приобрѣлъ сейчас значеніе тѣм, что заканчивает цикл выставок, так называемаго М. И., начатаго ровно 25 лѣтъ тому назад С. П. Дягилевым и кн. Тенишевой, которыя сыграли в течение этого времени большую роль в борьбѣ с традиціями чисто передвижническаго характера, но которыя принесли большой вред своим насажденіем так называемаго эстетизма; вмѣсто адовой любви и вкуса к вещам современности, романтическую любовь к ушедшим эпохам, в особенности к 18-му вѣку и старому Петербургу, которые проводились главными представителями этого направления. И в наше время трудно сказать, интереснѣ ли А. Бенуа, пишущій хвалебную статью Баксту, или передвижник Стасов, против котораго он вставал. Вкусы Бакста незначительны и уже для нас умерли, а любовь Стасова к Мусоргскому и к его музыкѣ дожила все же до наших дней и, даже выросла и нашла себѣ отзвук в извѣстной французской музыкальной группѣ «Six».

Всѣх художников «Мира Искусств» можно раздѣлить на двѣ группы:

Первая группа людей, так называемых влюбленных в старину, подражающих старинным фрескам, народной русской отвари, лубкам и т. д., или, лучше сказать, точно копирующим все это, с нѣкоторым привкусом, что, конечно, очень вредит стилю или совсем искажает его.

К таким художникам надо отнести Ремизова, Сомова, Стеллецкаго, Рериха, Бенуа, и отчасти Н. Гончарову.

И другая группа реалистов, часть которой работает чисто русской національной техникой (Яковлев, Шухаев, Григорьев), а другая

под нѣкоторымъ вліяніемъ французовъ, к сожалѣнію, исключительно внѣшнимъ (Мильманъ, Тарховъ и отчасти Ларіоновъ).

Исканія Стелецкаго довольно интересны в желаніи подойти близко к строгому искусству средних вѣковъ, я говорю об иконѣ. Но это копія и безконечно слабѣе подлинниковъ, не переваренныя ни темпераментомъ, ни временемъ нас от них отдѣляющимъ. Яркимъ образцомъ, возможности преобразенія, не впадая в копію являются Болонская и Новгородская школы, столь различныя в своей живописи, заимствованной у византійцевъ. У них то же пониманіе, но пропущенное сквозь призму своего національнаго темперамента, и отличающееся друг от друга своимъ языкомъ, стилемъ, своей особенной манерой выражаться. У Стелецкаго совѣмъ нѣтъ этого преобразенія.

Дальше идетъ Рерихъ. Но за его ненужностью в искусствѣ, даже исторически, проходишь мимо, равнодушно смотря на этотъ декламационный фейерверкъ.

Рерихъ сложился под вліяніемъ двухъ великихъ художниковъ Врубеля и Гогена, но сложился, понявъ ихъ только внѣшне. Вѣдь Врубель искалъ и ближе всѣхъ русскихъ художниковъ 19 столѣтія подошелъ къ композиціи. А Гогенъ своей нѣкоторой примитивностью содержанія только лишь извращенъ Рерихомъ. Я вспоминаю, какъ дѣйствовали притупляюще на насъ, учениковъ Московскаго училища, Рерихъ, Гогаевскій, Гурлянисъ и т. д.

Когда мы смотрѣли на вещи Рериха, мы ихъ понимали, какъ понимаетъ 12-лѣтній мальчикъ книгу приключеній.

Къ нѣкоторымъ художникамъ «Міра Искусства» надо отнестись снисходительно. Однимъ изъ такихъ художниковъ является Судейкинъ.

Всѣ его работы точныя копіи русскаго лубка, чайниковъ, тазовъ и т. д., безъ всякаго желанія найти какую нибудь собственную живописную передачу. Все это даже красиво, но такъ поверхностно, такъ легко, такъ пріятно, что очень скоро пріѣдается и становится непріятнымъ.

Его театральное искусство, весьма забавное сценгѣ, но не идетъ дальше милой уютности. Мнѣ кажется, что его театральное искусство почти не театрально, это скорѣе увеличенная иллюстрація. Удивительно, что работая столько лѣтъ, Судейкинъ, не хочетъ или не можетъ понять основныхъ свойствъ мазка, и пишетъ имъ какъ темперой или гуашью.

Немногимъ отличается отъ него каррикатуристъ Ремизовъ, который темой для своего подражанія беретъ лубки, болѣе близкіе къ намъ по времени. У него еще меньше живописи и серьезнаго рисунка. Онъ еще болѣе Судейкина походитъ на виньеточника, рисовальщика канцовокъ и т. д.

Вообще вся группа эта: Судейкинъ, Ремизовъ, Стелецкій, Бенуа, Рерихъ, Гончарова и т. т., можетъ быть, не очень дурныя иллюстраторы и рисовальщики обложекъ, канцовокъ и т. д., но ни в какомъ случаѣ не годятся в станковыя живописцы.

Бенуа выставилъ три театральныя эскиза къ «Соловью». Это какія-то подслащенные, бездѣлушки, поддѣланныя подъ вкусъ скверной гостинной.

По маленькой работѣ К. Сомова очень трудно о немъ что нибудь сказать, кромѣ того, что онъ рѣзко отличается отъ всей остальной компаніи.

Теперь о Гончаровой. Вотъ художница, которая безусловно дви-

гастя вперед, открывая много новаго в станковой живописи и еще больше в области театра. Я не берусь говорить о том, насколько эти открытія цѣнны и оставят ли свой слѣд для будущаго. Но отказать Гончаровой в большой живописной изобрѣтательности никак нельзя. Она явленіе глубокорусское и неравнѣнно связано с русской культурой. Гончарова выставила почти всѣ старыя работы.

У Гончаровой есть большая заслуга в том, что она первая в своих декораціях золотому пѣтушку показала западной сценѣ модерную театральную живопись. До этого времени были декораціи петербургской группы полуграфической или полумимпрессионистической.

Вторая группа реалистов с чисто русской техникой в живописи.

Борис Григорьев. — Литературность его приѣмов композиціи, расположеніе его персонажей, отсутствіе всякой логической связи между ними, тенденціозность в экспрессіи, впадающая в какую-то анекдотичность, словом, игнорированіе той композиціей, которая из полотна, этого замкнутаго, ограниченнаго куска, создает гармоническим расположеніем частей дѣйствительное художественное переживаніе.

Дальше Яковлев. С точки зрѣнія ловкости — очень хорошій рисовальщик.

Но кромѣ этого ничего, даже форму, о которой он больше всего заботится, он передает в каком-то не-жизненном видѣ.

Теперь послѣдняя группа реалистов, находящихся под нѣкоторым вліяніем французов.

Мильманъ — На первый взгляд кажется, что художник любит сильный яркій цвѣтъ, любит здоровую, крѣпкую форму. Но при внимательном осмотрѣ его картин, видно насколько это нежизненно, не реально, как то искусственно, а самое главное, насколько эти яркие цвѣта не держатся один с другим.

Затѣм Тархов. Неизвѣстно для чего, художник выставляет вещи какія-то ученическія и в то же время, как будто на спѣх сдѣланныя.

М. Ларіонов выставил одну новую работу и первое впечатлѣніе производит якобы вещи новой интересной и идущей в разрѣз стѣм, что сейчас дѣлается. Но при болѣе подробном осмотрѣ картины выясняется, что расположеніе фигур и нѣкоторая простота красок точно скопированы с вещей импрессионистки Берт Моризо или Манэ, а своеобразная трактовка лиц взята у Модеглиани. Признавая очень большое дарованіе Ларіонова, я все же думаю, что недостаточно так шутя помахать кистью, посмотреть туда и сюда и сдѣлать шедевр.

Жалкіе потуги на Энгра или еще же на Винтер-Гальтера, подслащенные вкусом молодых дѣвушек из «бо монд» рисунки, портреты Сорина настолько банальны по своей концепціи, что не стоят многих разговоров.

Скульптуры на выставкѣ совершенно не было. Вылѣпленные чело-вѣчки, Ханы Орловой, показывают полнѣйшее непониманіе скульптурной формы и абсолютное незнаніе матеріала. Ея творчество почему-то напоминает мнѣ творчество художника Яковлева, также, как работы Судьбинина напоминают Стелецкаго, но с полнѣйшим непониманіем иконы и стиля.

Из художников, выставивших самостоятельно, считаю нужным отмѣтить одного только художника Кремня, который свое художе-

ственное образование получил во Франці, хотя ему и нехватает немного болѣе строгой композиціи, немного болѣе строгой формы. Но в то же время большое чувство дѣйствительности и очень глубокія живописныя переживанія.

Всѣ четыре скульптора, самостоятельно выставяющіе в салонѣ, Инденбаум, Цадкин, Мѣщанинов, Лучанскій несравненно сильнѣе Орловой и Судьбина.

Константин ТЕРЕШКОВИЧ.

## А. Федер

По поводу его выставки в «Lisone»

Не всякій художник обязан быть поэтом, и есть художники прозаики, которые правдивостью и простотою своего стиля достигают огромнаго подѣма художественнаго творчества. Живопись Федерова является в этом отношеніи ярким примѣром такой художественной прозы. Независимо от реализма выбираемых им сюжетов, в картинах Федерова прельщает строгая четкость их повѣствовательной прозы и большое мастерство, лишенныя всякой поэтической аффектаціи.

Как художник, Федер развился под вліяніем Сезана, но не того Сезана, который хотѣл претворить импрессионизм в музейную живопись или сдѣлаться Прованским Пуссеном, а Сезана, молитвенно склонявшагося над простыми обывательскими моделями, и с лаской и любовью искавшаго в них человѣка, чтобы, как он, выражался, создать из живописи «фотографію души».

Невольно вспоминаешь об этом желаніи Сезана, когда смотришь на послѣднія работы Федерова. Какое успокаивающее впечатлѣніе производят эти честно исполненныя картины. Тут величіе в скромности и простотѣ.

Тѣ, которых в живописи прельщает каллиграфія, вычурность линій и парикмахерскій эстетизм часто упрекают Федерова в нарочитом упрощеніи и наивности.

Какое грубое заблужденіе и непониманіе.

Разрѣшая живопись чрез живопись и в строго ограниченной сферѣ живописныхъ заданій, Федер отгоняет от себя всякую виртуозность и другіе чуждыя живописи атрибуты и служитъ только правдѣ своихъ переживаній и своихъ наблюденій. Он не льститъ своимъ моделямъ, а изображаетъ ихъ такими, какими онъ ихъ видитъ, какими они должны быть сами по себѣ. И тутъ всю видимую наивность и упрощеніе надо отнестъ за счетъ выбираемыхъ Федеромъ сюжетовъ, в которыхъ смиреніе черствыхъ лицъ старыхъ бретонцевъ сплетается съ внутреннимъ покоемъ и простотою всей ихъ жизни, перенесенной на картины. Онъ подходит къ простымъ людямъ безъ всякой демагогіи, повѣствуя объ ихъ жизни не книжными приемами, не размашистыми линіями чуждаго имъ стиля, а говоритъ о нихъ на ихъ языкѣ, мыслитъ живописными образами родной и близкой имъ красоты.

Люди, отравленные эстетизмомъ не понимаютъ красоты чистаго, безхитростно сшитаго передника. Горожанка, чуждая природѣ не ушла за убожествомъ фантазіи, дальше простаго подражанія фаунѣ и флорѣ, и напяливаетъ на голову цвѣты и фрукто-

вые сады, а деревенская дѣвушка Бретани и Норманди, бликая природѣ строит свой головной убор из свободной богатой кружевной фантази, чуждой всякому подражанію. Горожанин не чувствует красоты тяжелых деревенских галош, не понимает прелести деревенскаго горшка, котораго крестьянки предпочитают всякой декаденской пошлости модных магазинов. Это потому, что крестьянин отдѣлен от горожанина не только бытом, не только своим крестьянским мироощущеніем, но и своей эстетикой. Вот это то и понял с такой проникновенностью и талантом А. Федер.

Как жанриста Федеру надо причислить к продолжателям братьев Ле Нэн, Шардэна и ближе к нам наивнаго и тонкаго Анри Руссо.

Быть может, Федер, как русскій художник не забыл и Венецианова и сохранил нѣкоторое вліяніе русских реалистов, но как он далек от литературщины русскаго передвижничества и анекдотических и иллюстраціонных атрибутов их послѣдователей, и надо сказать прямо, — в этом отношеніи благотворное вліяніе на развитіе его таланта оказала французская выучка.

Одухотворенность лиц этих простых людей, как бы застигнутых врасплох в их обыденной жизни, среди рухляди и предметов обихода, сросшихся с ними и как будто приобрѣвших их облик, не служит и не может служить никаким литературным цѣлям. Тут все разрѣшается живописными массами, живописными построениями. Тут все гармонично, начиная от стили, кончая линіями и красками: каждая картина Федеру сохраняет свою полную живописную самобытность.

Нѣкоторые через-чур усердствующие французскіе критики нашли у Федеру близость к Греко и весьма обрадовались появленію в послѣднем Осеннем Салонѣ его большого полотна «Процессія», подтвердившей якобы их тезис. Я лично думаю, что Федер, чуждый мистикѣ и драматизму, очень далек от Греко, и «Процессія», которая фигурировала и в галереѣ «Ликори» является в работах Федеру вещь совершенно случайною. Несмотря на нѣкоторыя качества, она своею театральностью и «высокопарностью» только нарушает то впечатлѣніе покоя и простоты, которое выносишь от всѣх других его работ.

Федер еще художник молодой. Живя кипучею жизнью всѣх французских молодых художников и чуткій ко всѣм их исканіям, Федер окончательно опредѣлился лишь каких нибудь четыре года тому назад, и с тѣх пор он без колебаній и без усталы работает, прогрессируя с каждым днем. Среди того новаго поколѣнія художников, которое в противобѣс расплодившемуся дилетанству с сопровождающими его безконечными натюр-мортами и экзематозными импрессионистическими ню, стремятся сейчас к созданію живописной картины, Федер занимает довольно солидное мѣсто. И будь-то на групповых выставках частных галерей или в общих официальных салонах, всюду встрѣчаешь его рядом с лучшими французскими молодыми художниками.

Каковы бы ни были устремленія современной живописи, — пойдет ли она дальше по пути аналитическаго разложенія формы или придет к новому синтезу через чистое творчество, Федер останется вѣрен избранному им пути, близкому его миропониманію и его temperamentу, как вполне опредѣлившіяся художник.

**Сергѣй РОМОВ.**

*Парижъ, 8 января 1922 г.*