Живописные выставки нынешнего сезона.

(„Мир искусств“, „Передвижная“, Коровина, Крымова).

Когда, после почти четырехлетнего перерыва, с того мемента, как я писал последний отчет о художественных выставках, я взялся теперь сделать подобного рода обзор,—то ясно сознал, что уже нельзя подойти и оценить виденное, исходя из тех принципов, которые, казалось, были удовлетворяющими в то время. Дело не в том, что изменилась субъективная оценка, что многое превзойдено и оставлено позади, что иными стали художественные критерии,—а в том, что в глубине сознания неизгладимо легли новые борозды, изменяющие наше отношение ко всему окружающему, изменяющие всю нашу ориентацию, „постановку“ самих себя среди этого окружающего. Наши восприятия и наши реакции, как психические так, и эмоциональные, стали иными. „Картина“ перестает быть только художественно-выставочным эпизодом, оцениваемым эстечически,—она становится фактом социальным, выходящим за пределы выставочного зала. И находясь среди ряда полотен, объединенных под флагом какого бы то ни было направления, сознаешь, что станковая картина, созданная для самой себя,—безнадежно изжила себя, и это убеждение становится реально ощущаемым фактом, подсказанным не абстрактной логикой объективного анализа, а глубоким интуитивным чутьем. Форма „картины“ становится формой вещи, потерявшей свой жизненный raison dêtre. И не находишь в себе любопытства, чтобы всматриваться в достоинства или недостатки полотен, оценивать, выносить приговор. И если в-е-таки, напрягая волю и сосредоточивая внимание, чтоб победить апатию, заинтересовываешь себя, то невольно замечаешь, как над эстетической оценкой доминирует иная расширяющая ориентацию до пределов социального сознания.

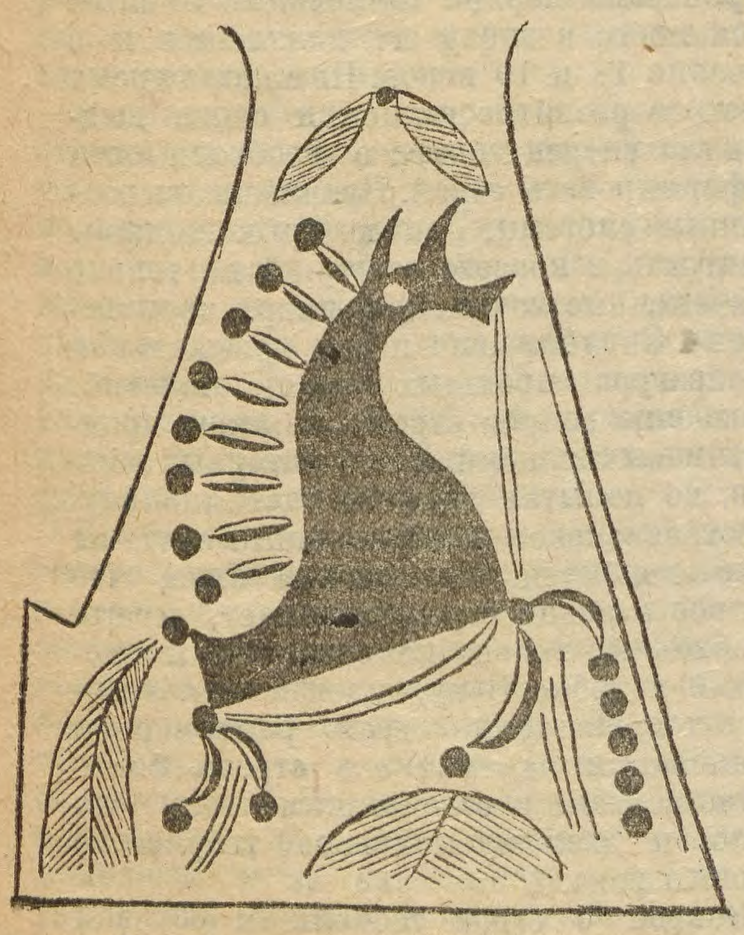

Рис. 5. К статье С. Городецкого „Крестьянское искусство“.

Но та пустота и сознание бренности затраченного труда, чтобы не сказать больше, которые овладевают в стенах выставочных зал, усиливается еще и тем, что на знакомых стенах видишь давно знакомые полотна. Удивляешься, что годы невероятных потрясений, взбороздившие гигантским плугом не только внешний уклад жизни, но проникшие и оставившие неизгладимые следы в самых затаенных углах сознанья,—эти ни с чем не сравнимые годы войны и революции,—не оставили никакого следа в творчестве огромного большинства художников. На вернисаже „Мира Искусства“ испытываешь такое чувство, словно попал в дом, подвергшийся жестокому опустошению, но в котором старые вещи вновь расставлены на старых местах. Умершие среди живого. Забытые, вновь вставшие, как анахронизм в новых условиях. Знакомые имена с знакомыми лицами, странно сохранившимися без изменений, несмотря на ураганный вихрь времени. Каким волшебством зачурались они от жизни и каким чудом ожили теперь, словно мухи меж оконных рам после долгой летаргической спячки? И что можно сказать о Кончаловском, Машкове, Рождественском и др., как только то, что все они идут давно протоптанными каждым тропами и остаются верными себе в забальзамированных формах застывшего в неподвижности творчества. Но это не кладбище, где стоят урны-реликвии прошлого, это какое-то ожившее кладбище. это какие-то живые тени, живые мертвецы. И эта двойственность живого и мертвого, эта тяготящая атмосфера особенно резко чувствуется именно на „Мире Искусства“, в гораздо большей степени, чем даже на „Передвижниках“. Ведь Передвижников мы давно похоронили и давно забыли дорогу к их старым заросшим могилам. Они все настолько в „прошлом“, что их выставка представляется даже не анахронизмом, это просто выцветший и выветрившийся анекдот. Когда я вошел в тесные комнаты Центрального Дома Просвещения, ни в малейшей степени не приспособленные для выставки, и окинул бегло экспонаты, у меня не проснулось никакого желания рассмотреть пристальнее эти черные портреты, на которых руки у персонажей, от грязноты цветного тона кажутся измазанными словно углем, эти голубые, но дешевые как ситец, пейзажи и серые, грязные, бесформенные intérieurs. Просмотреть эти тусклые, заезженные сюжеты, низко-пробного художественного ремесла—мне показалось так же тяжело, как если бы предстояло подробно рассмотреть обои дешевого фабричного шампа, которыми оклеены стены. И поразительно невежество передвижников, если это только не лицемерие, утверждавших на диспуте, устроенном на выставке, что их искусство и демократично и революционно. Было бы

Рис. 6. К статье С. Городецкого „Крестьянское искусство“.

более чем трюизмом доказывать, что революционность искусства проявляется не в том, что картина изображает революционную внешнюю сторону быта и что в старых, изживших себя формах, столь примитивно-внешним образом нельзя воплотить новое революционное сознание. Не бытовой сюжет, иллюстрирующий, как фотография, революционный эпизод, составляет революционное в искусстве, а подлинно революционное сознание, воплощенное и в новой форме. Ни того. ни другого у передвижников нет.

Вернисаж выставки Коровина был первым, собравшим в „салоне Михайловой“ „всю“ художественную Москву после выставочного затишья последних лет. Приглашенные, видимо, с любопытством переходили от полотна к полотну этого русского „импрессиониста“. Но как надо плохо знать импрессионизм, чтобы относить к нему Коровина. Уж не говоря о том, что техника Коровина,—резкие, широкие мазки, покрывающие иногда значительную часть плоскости без нюансировки цветного состава,—совершенно чужда манере импрессионистов, синтезирующего каждый цветовой тон, как сумму отдельных красочных пятен, нанесенных на холст в виде мелких цветовых точек,—у Коровина нет и главной оси импрессионизма—устремления к pleinair, к иллюзионистическому воплощению света и воздушной атмосферы. Коровин бессветен несмотря на яркость и насыщенность его цветовой гаммы; он не колористичен и с его полотен часто стотрит голая, обнаженная краска, не претворенная в цвет.

Попадая на выставку другого „импрессиониста“ Крымова, ясно ощущаешь атмосферу маленького, но упорного труда. По своим цветовым задачам Крымов импрессионист, но по технике он далек от них; из предшественников ближе всех он к Куинджи, но Крымов нежней его, светлей и как-то

Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

теплей. Куинджевский колорит холоден, часто груб и бесвкусен. Крымов, в противоположность импрессионистам, покрывает одним тоном значительную часть поверхности, а цветовой нюанс строит на контрастах света и тене. Иногда у него где-нибудь в зеленой листве или на фасаде лесной избушки, в самом деле засветится живой солнечный луч, яркий, веселый и теплый, но тут же небо выглядит замазанным голубой краской театральным „данником“ и в нем тщетно искать игры сверкающего света (как это на продолговатом горизонтально, довольно большом полотне, изображающем пруд, лес, постройки). И если посмотреть, как сделал живописец это небо, то увидишь, что оно плохо сделано, а поэтому и не блестит: краска жидко положена без малейшей нюансировки и за ней ясно видишь непроработанную ткань холста. Сравнивать, „как это делают „критики“, его жидкую манеру конструктивной обработки полотна, как красочной массы, с манерой, „старых мастеров“— значит не разбираться в живописной технике. Плотная, густо вписанная краска, создающая спрессованную поверхность в „старой“ живописи,—совершенно чужда Крымову, у которого фактура достаточно жидкая. Но Крымов, видимо, много работает, иногда ищет, хоть и робко, и делает напряженные усилия, чтоб выйти из предназначенной ему судьбой орбиты в „декоративных“ полотнах („Гроза“ а Третьяковск й гал. или „розовый“ пейзаж с гусями в „Музее живописной культуры“), но неудачно. Так же неудачны и те его работы, где он перестает быть самим собою,—задумчиво-интимным пейзажистом, несколько обобщающим свой ретроспективный взгляд на природу,—и хочет заимствовать или, вернее, подсмотреть и прочувствовать, что-то у Рюиздаля или Брегеля (одно полотно).

Но все таки какое все это забытое! Словно раскрыл старую, запыленную книгу, которую читал когда-то давно, очень давно...

Николай Тарабукин.

Будущее музыки.

Будущее музыки... Какой—русской или западной? Музыки в смысле музыкального творчества или практики? Хотелось бы говорить о музыке вообще, прежде всего установить, что музыкальное творчество тесно связано со способами осуществления звучания сочиненной музыки. Композиторы прежде всего считаются с исполнительскими средствами. Правда не редко они требовали от певцов величайшего напряжения их техники, даже нового ее направления по тому или другому руслу. Правда они, как например Вагнер, создавали инструменты нового типа. Но все-таки так, или иначе, они считались с тем, что уже могла дать та или другая техника; медные инструменты могли создаться только при известном развитии техники обращения с металлами. Но как может отразиться на музыке появление совершенно новых способов самого образования звука?

Для примера укажу на приспособление Термена, который получает звук от комбинации электрических волн. Совершенно новый прием, пока еще в сущности едва вылившийся в нечто конкретное. Но и в настоящее время прибор Термена показал, что возможно такое звукообразование, где как бы мановением руки можно достигнуть полной гибкости интонации, применяя оттенки и силы и тембра. Говорить о том, что может в будущем дать открытие Термена, сейчас, конечно, еще нельзя, но факт на лицо: на наших глазах появился новый генератор звука. Затем упомяну о звучании камертонов при помощи электромагнитов.

Опыты Гельмгольца и других показали, что может дать инструмент, в котором можно по желанию усиливать и ослаблять и даже выключать тот или другой обертон, и, таким образом, изменять окраску общего звука. Скрипка все же скрипка, и труба—все же труба, но представьте себе инструмент, который может по окраске варьировать между скрипкой, трубою, человеческими голосами и звуками других инструментов, и наконец, создавать совершенно новые тембры. Какие новые перспективы и для исполнителя и для композитора?

Затем укажу на возможность почти безграничного усиления звука, опять таки применяя электричество; трудно предугадать, какую роль сыграет еще в музыке электричество, но несомненно, что оно вероятно в недалеком будущем окажет большое влияние на практику, музыки и на всю музыкальную жизнь. Мы говорим о телефоне, о громкозвучащем телефоне, дающем возможность слушать концерт несравненно большей аудитории, чем та, которая непосредственно слушает концерт даже в самом обширном концертном зале. Телефон может быть проведен в каждую квартиру, он может соединять несколько зал, он может связывать между собою города. Вообразите себе теперь исполнение 9-й симфонии Бетховена, которой внимает не только публика, заполняющая большой зал Консерватории, и Дома Союзов, но и тысячи частных абонентов с их домочадцами и, наконец, десятки сотни тысяч слушателей в Туле, Рязани, Петрограде, Архангельске, Киеве, Одессе, Тифлисе и т. д. А усиливающий звук телефон дает возможность прослушать эту симфонию и огромной массе слушателей хотя бы на той же Ходынке.

Если правильно положение Толстого, что „смысл искусства в его способности объединять в чувствах людей“, то в какой же мере приблизится музыка к идеальному осуществлению своей задачи, когда она одновременно подчинить себе не случайных 3—4000 человек, но сотни тысяч, миллионы? Тогда оправдается призыв финала 9 й симфонии „Обнимитесь миллионы“.

И это не представляет из себя чего либо фантастического, а мыслится могущим быть осуществленным в сравнительно близком будущем.

Популярность граммофона общеизвестна. Менее популярны инструменты, воспроизводящие фортепианную игру известных пианистов. Эти инструменты, типа „Миньон“, заслужили одобрение крупнейших артистов, и если граммофон иногда отлично передает пение, то „Миньон“ иногда прекрасно передает игру пианистов со всеми их индивидуальными оттенками. Оба эти прибора значительно содействуют культу музыки там, где мало концертов, и тем, кто не имел возможности слышать пение и игру великих артистов. Это, конечно, не то, что современем может дать телефон, но это нечто уже существующее и сильно содействующее быстрому насаждению в широких массах вкуса к хорошей музыке. А в будущем можно ожидать еще многих улучшений и в граммофонах и в инструментах типа „Миньон“.

Как известно в начале 18 столетия у нас получил право гражданства строй, так называемой равномерной темперации, при котором октава делится на 12 равных полутонов. Этот строй дает возможность играть на инструментах, настроенных в нем во всех тональностях. Но на этих инструментах, н и о д и н интервал не звучит чисто. Мало того, некоторые сочетания, которые при чистом строе звучали бы мягко, при таком строе звучание иногда неприемлемо жестко. Строй равномерной темперации имел за себя много в эпоху его появления и в течение 18 и 19 веков. Но в наше время быстрое развитие гармонии снова выдвинуло вперед вопрос о необходимости реформировать строй. Предлагаются различные системы, при которых должны выиграть в красоте созвучий не только современные сочинения, напр. произведения Скрябина, но и вся музыкальная литература прошлых двух столетий. Пока еще вопрос строя является предметом вычислений и лабораторных опытов, но попытки хотя бы частично осуществить некоторые тональные системы уже делаются. Несомненно одно, что вопрос о новом строе назревает, и что необходимо только появление гения, который подобно Баху, художественно санкционировавшему строй равномерной темперации заменит его строем более естественным и отвечающим тому, что дало и дает музыкальное творчество нашего века.

Вопрос о строе теснейшим образом связан с музыкальным творчеством ближайшего времени. Если мы примем как

Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru