

О живописной культурѣ.

Выставочный сезонъ заходитъ.

И сдѣлала говоюе впечатлѣніе отъ этой массы золотыи, длиной вереницей простиравшихся по длинному ряду выставокъ, не входя въ ту или иную изъ огражденій хочу поставить довольно занимательную разумѣтъ лигоа, вопросъ о томъ, существуетъ ли у насъ въ Россіи живописная культура? Но прежде всего, что называть подъ живописной культурой?

Всеми обмѣнѣть этимъ понятіемъ сумму достоинствъ, увеличивающихъ средства живописца совершающе овладѣть своею мастерствомъ, какъ способомъ выраженія художественного облика, если вообразить наше живописное искусство проявленіемъ течения жизни, вышенніемъ уровня художественныхъ достоинствъ въ взаимодѣйствіе художественныхъ качествъ,—то, разсмотривая подъ этия разумѣтъ зрителя все, что дала русская живопись за годъ,—вопросъ о живописной культурѣ ставится подъ большое сомнѣніе.

Годовое впечатлѣніе, по существу, шире—оно воспринимается за многие годы, ибо выставки кончавшаго сезона, въ огромномъ большинствѣ, повторяютъ выставки прошлыхъ лѣтъ.

Всемъ видѣтие живописной культуры подостановлено на ядрѣ «большого искусства», то естьмотря на отдельные достоинства и единичные болѣе дарованія, въ русской живописи чѣть преемственности, единаго взаимодѣйствія, единности, единичныхъ прочихъ устоевъ въ прошломъ, на которыхъ покончилась бы современность, т. е. тѣхъ элементовъ, которые создаютъ большое, самостоятельное национальное искусство.

Отдельныи вершины еще не создаютъ горного хребта. Душа русского художника, открытыя «сѣмь вѣтровъ», вытягивающаяся въ порывѣ, частью опрокидывающаюсь въ шквалѣ—въ вспучившемся воочирѣвѣмъ явленіе, какъ трагедію въ смыслѣ прочности, устойчивости въ сущности, падаю ряда эпизодовъ, а каждъ-то дилетантскій выѣзда въ себя, что по душѣ, создаетъ не живописную традицію, а разрозненія можетъ быть, и очень цѣнныя искания.

Дилетантскій и зонгистъ,—двой особенности, два разлагавшихъ ядра русской живописи, пустившіе глубокіе корни,—сталикинъ съ постоянными вѣтрами, падающими съ запада—положили на нее глубокій отпечатокъ наивнейшей подразделенности и иронизаціи, подчасъ съ «сопѣбничаніемъ» турного вкуса или «открытиемъ» все открытаго, напоминая заиндульгію Коупленда.

За послѣдній десятокъ лѣтъ хлынувшая вслѣдъ разлагавшихъ вѣтнѣ отъ стальянія Футуризма де кубизма французскаго—не создала у насъ ни кубистической, ни футуристической живописи, ни своего футуриста или кубиста всамъсѣ съ мною, а та же только рядъ разрозненныхъ футуристическихъ или кубистическихъ французъ.

Это цѣстѣнія русской живописи, прибогатотѣ, можетъ быть, какого-либо иного «содержанія».

И только въ XVIII-мъ и въ первой четверти XIX-го столѣтія высокая культура Боровиковскаго, Леманскаго, Валуева, Гротинина и Кипренскаго, создала тѣ устои, о которыхъ можно говорить, какъ о традиціяхъ живописной культуры.

Но эта культура чужая, не русская и говорить о ней можно только въ смыслѣ общѣ-европейской культуры. И лишь въ далекомъ прошломъ, во времена расцвѣта «новгородской» живописи «школы», когда кириллы были вѣяніемъ рублевскаго генія—можно говорить о самобытной (не смотря на византійскія влиянія) русской живописной культурѣ, какъ о высокомъ уровне мастерства, преститвенности, смиренности и прозорливости художественныхъ основъ.

Въ «новгородской» живописи XIV—XV вѣка русская живопись была воистину «большой искусствомъ», пока ея традиціи еще державшіясь въ раннѣхъ «строгихъ» и «московскихъ» письмахъ, окончательно не выѣздились въ «сухаковщинахъ» и резеславленіяхъ.

И обобщая, я бы сказалъ, что у насъ есть большие живописцы, внесшіе въ европейскую европейское искусство неоспоримую ценность, но у насъ нетъ въ живописи превосходства, дисциплины, прочныхъ основъ мастерства, внутренняго идеяльного взаимодѣйствія, т. е. тѣхъ условій, которыя сооздаютъ обликъ культурнаго пѣла.

И русская живопись остается отчужденной, дилетантской, пропинціальной.

Это не клевета на русскую живопись, а глубокая скорбь за нее.

Н. Тарабукинъ.

Новый Вермэръ.

Французскому художественному критику Арсону Александру посчастливилось отыскать въ коллекціи генерала Вильстро въ Парижѣ неизвестную и дотолѣ письмѣ не опубликованную картину одного изъ самыхъ одаренныхъ голландскихъ мастеровъ XVII вѣка—Яна Вермара дельфтскаго, чье художественное наслѣдіе которое выражается лишь въ сорока произведеніяхъ. Вновь найденная картина, величию приблизительно въ полметра, писана на деревѣ, на виномъ меѣтъ носить монограмму художника и была приобрѣтена отцомъ генералъ въ 1860 г. въ Гаагѣ. Она представляетъ собой небольшую залитую солнцемъ площадь Дельфта, съ угломъ готической церкви на первомъ планѣ и, такимъ образомъ, въ другомъ изъѣстинѣ видимъ родной городъ Вермара, склонившимъ его кистью и находившимъся въ гаагской галлереѣ, равно въ собраний Сикса въ Амстердамѣ, теперь пребывающей еще третій.

Говоря о зельфтенѣ Вермарѣ, нельзя безъ минуты вспомнить о томъ что Россія

за голь, — вопрос о живописной культуре ставится подъ большое сомнѣніе. Годовое впечатлѣніе, во существу, шире — это воспоминаніе за извѣстіе годы, обозначающими концѣнтическаго сезона, въ ограничении большинства, повторяющими выставки прошлыхъ лѣтъ.

Измѣненіе живописной культуры прошедшему менія гдѣ: «большого искусства», то въсматривая на отдельныя достиженія и единочные болѣтія дарованія, въ русской живописи есть преемственность, единаго взаимодѣйствія, сплавности, дисциплины ярочныхъ устюевъ въ прошломъ, на которыхъ покоялась бы современность, т. е. тѣхъ элементовъ, которые создаютъ большине, самостоятельное национальное искусство.

Отдельными верміянами еще не создаются горы хребта. Душа русского художника, открытымъ «сѣть вѣтрамъ», вынѣтывая изъ порыма, частью опровергивающа въ шквалахъ — во научились воспринимать явленіе, насыщенню въ смыслѣ прочности, устойчивости и сдѣлливости — падаю ряда эпизодовъ, а какъ-то дилетантски выбѣрга въ себя, что по душѣ, создавая не античную традицію, а разрозненія можетъ быть, и очень цѣнныя золота.

Дилетантъ и землякъ, — для особенности, два разлагающихъ ядра русской живописи, пустынныхъ глубокіе корни, — становятся въ послѣдніми вліяніями, поглощены съ земгода — поглоили же не глубиной отпечатлѣть вѣнчаной подраздѣлѣніи п примѣрѣализма, подчасъ съ «специальными» турного вкуса или «открытыми» либо открытаго, напоминаю за поздальскій Котельниковъ.

За послѣдніи восемь лѣтъ хлынувшая волна разнообразныхъ вліяній отъ штальевитского футуризма до кубизма французы — не создала у насъ ни кубистической, ни футуристической живописи, ни своего футуриста или кубиста въ смыслѣ «смысла», а дала только рядъ разрозненныхъ фрагментическихъ или кубистическихъ изображеній.

Если заслужить всколько дальшеъ прошлое и дадутъ значение «Мира покуточества», то и это вченіе, сыгравшее огромную роль, какъ астетическое и общекультурное явленіе — въ области чистоживописной культуры было блѣдо и не монито.

Все, что создали его мастера (я говорю о его «клире», придавшемъ понятію «клиръ искусственничество» определенный художественный смыслъ), какъ-то «сеть уз», «сеть ячейкъ», отъ выгушки въ усердія, отъ общей культуры, но такъническо-«сеть живописи».

Передвижничество — сплошная брешь въ смыслѣ живописной культуры.

«Санкт-Петербургъ» и «московская» живопись, скончательно не выкѣртились изъ «супаковщины» и ремесленничества.

И обобщая, я бы сказалъ, что у насъ есть большие живописцы, внесшіе въ съ кровьницу европейскаго искусства неоспоримыя прѣкрасы, но у насъ ить въ живописи преемственность, дисциплина, прочныхъ основъ мастерства, внутренняго идеяльнаго взаимодѣйствія, т. е. тѣхъ условій, которыя соединяютъ обликъ будущаго цѣла.

И русская живопись остается отчужденной, дилетантской, провинциальной.

Это не клевета на русскую живопись, а глубокая скорбь за нее.

Н. Тарабукинъ.

Новый Вермэръ.

Французскому художественному критику Арсаку Александру посчастливилось отыскать въ коллекціи генерала Вильстро въ Париже неизвестную и дотолѣ нигдѣ не отмѣченную картину отнѣтого изъ самыхъ отарочателльныхъ голландскихъ мастеровъ XVII вѣка — Яна Вермара дельфтскаго, чье художественное наслѣдіе которое выражается лишь въ сорока произведеніяхъ. Вновь найденная картина, величиною приблизительно въ полметра, писана на деревѣ, на виномъ мыѣтъ носить монограмму художника и была приобрѣтена отъ генералъ-владѣльца въ 1860 г. въ Гаагѣ. Она представляетъ собой вебельную залитую солнцемъ площадь Дельфта, съ угломъ готической церкви на первомъ планѣ и, такимъ образомъ, въ двумъ изъвестныхъ видамъ родного города Вермара. Тѣкновѣчнымъ его кистью и вахотинами въ гаагской галлереѣ, равно въ собрании Сикса въ Амстердамѣ, теперь предѣлется еще третий.

Говоря о дельфтскомъ Вермарѣ, нельзя безъ прости вспомнить о томъ, что Россія вѣтвомъ словно позволяла лишить себя этого единственнаго произведения этого драгоценнаго и рѣдкаго мастера. Извѣстно еще изъбѣгавшее въ ея собрaniяхъ. Рембрандтская «Барышня и служанка» изъ дворца герцога Лейхтенбергскаго имѣть съ другими картинами перешла въ руки частного берлинскаго коллекціонера а «Аллегорія Нового Завѣта» изъ московскаго собрания Дм. Ив. Шукрова былъ приобрѣтенъ изѣбѣгавшимъ голландскимъ историкомъ искусства, докторомъ Бредлю въ Гаагѣ.

П. Е.