

## “СТРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ” – ИТОГ РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА С. К. МАКОВСКОГО

© 2006 Т.В. Лебедева

*Воронежский государственный университет*

Сергей Константинович Маковский начал свою художественно-критическую деятельность еще будучи студентом Санкт-Петербургского университета. Он активно сотрудничал с журналом “Мир Божий”, его статьи часто появлялись в газете М. М. Ковалевского “Страна” и в “Северном курьере” Арабажина и Барятинского. В это же время он знакомится с Сергеем Дягилевым и Дмитрием Философовым, которые недавно завершили высшее образование, но уже слыли будущими законодателями русского искусства. В мире искусства много говорили об их прозападнических вкусах, об организованной Дягилевым выставке немецких и английских акварелистов, о начавшем выходить журнале “Мир искусства”. Дягилев и Философов пригласили начинающего критика сотрудничать с “Миром искусства”. В глубине души он понимал, что недостаточно подготовлен для сотрудничества в таком серьезном журнале, как “Мир искусства”, и с публикациями в нем решил повременить, но регулярно посещал все собрания общества “Мир искусства”. Его взгляды на искусство были близки взглядам Дягилева, Философова, новаторское западничество сочеталось с мечтой о возрождении русского национального искусства, уходящего корнями в отечественный фольклор. Своеобразная идея просветительства, воодушевлявшая мирискусников в их борьбе за новое искусство, ставила целью восполнить пробел в понимании художественных задач истинного искусства. “Миру искусства” приходилось бороться не только с замалчиванием в прессе новых художественных явлений, но и с тенденциозностью, с некомпетентностью, а порой и просто со злобной хулой. Особенно в этом преуспели журналисты “Нового времени” В. Буренин, М. Кравченко, М. Меньшиков, совершенно не понимавшие нового искусства, но бравшиеся о нем судить.

Но мало было защитить художников от цензуры и враждебной критики, надо было представить их творчество как можно более широкому

кругу ценителей. Задачей “Мира искусства” было выдвинуть молодых, способных и талантливых художников, заговорить о них в журнале и обратить внимание на них посредством выставок, которые бы воочию показали публике, что в России есть свежие и талантливые молодые силы, способные представлять страну на международных выставках.

Творчество С. Маковского в период его сотрудничества с “Миром искусства” было настолько плодотворным, что он приходит к мысли издать нечто вроде сборника своих критических статей. Будучи собраны воедино, они составили три тома под общим названием “Страницы художественной критики”. Первый вышел в 1906-м году, последний – в 1910-м. В предисловии к первой книге “Страниц художественной критики” автор писал: “Читатель не найдет в ней ни руководящих взглядов строго-критического характера, ни общей оценки современного творчества на Западе. Перед ним почти исключительно краткие *comptes rendus* о тех вполне личных впечатлениях и настроениях, какие я испытывал во время заграничных скитаний по выставкам и музеям. Может быть, эти настроения пробудят, хоть отчасти, русских культурных людей (обычно столь далеких от вопросов эстетики) вдуматься серьезнее в красоты ныне возрождающегося искусства. Вот – надежда, дающая мне смелость рассчитывать на внимание немногих друзей художества в России” [4, 9].

Первый том был посвящен творчеству западных художников. Очевидно, это было вызвано необходимостью поговорить о проблемах формы и содержания искусства, не касаясь прямо болевых точек российской живописи. Но каждый, читающий эссе об Арнольде Беклине, Франце Штуке, Максе Клингере, Константине Менье, Обри Бирдслее и других художниках Запада, понимал, что для всех этих людей “искусство – как молитва непостижимому и священному волшебству мироздания, как драгоценный дар, остающийся от бесследно исчезающей жизни” [4, 146].

Молодой критик доказывает, что лозунг “искусство для народа” лукав: в лучшем случае народ покупает лубочные картинки и рассматривает в дешевых журналах плохие черно-белые репродукции с картин мастеров. В музеи и на выставки простой народ не ходит, поэтому расширять круг любителей прекрасного сначала следует хотя бы за счет интеллигенции. Ей, пока не посвященной в тайны живописи, но желающей приобщиться к новому искусству, прежде всего адресует свои книги Маковский. Статьи, рецензии, эссе, обзоры выставок, написанные в разные годы и опубликованные в разных изданиях, он выстраивает в “Страницах художественной критики” таким образом, чтобы выявилась концепция развития живописи — немецкой, французской, а в последующих томах — и русской, — и чтобы было ясно, что все направления развиваются в едином русле, резкой границы между искусством Запада и России на рубеже веков уже не существует.

Собственно, художественные связи России и Запада были традицией и ранее. “Для многих наших соотечественников прошлых веков Европа была не только неким географическим пространством, где свободнее дышится. Это был ориентир духовный, политический, профессиональный” [3, 155].

Русские художники учились и работали в Европе, и эти уроки не проходили бесследно, они накладывали отпечаток на все дальнейшее творчество художника, если даже впоследствии он и не выезжал за рубеж. В творчестве Левитана Маковский находит черты, общие с французскими пейзажистами, но добавляет, что “в левитановский импрессионизм влилась безусловно русская струя: лирическое перепевание родного деревенского затишья”; Рериха сравнивает с певцом “солнечной наготы тропического дикаря” П. Гогеном, а с другой стороны — с финскими примитивистами Галленом и Эдельфельдом. Но, подчеркивая общее в живописи европейских стран, критик в то же время отмечает индивидуальность каждого художника, его неповторимость.

Книга начинается очерком о немецком романтике Беклине, и этот выбор не случаен. Интерес к творчеству этого художника связывал Маковского с сестрой, учившейся живописи в Германии, с университетским другом Ореусом, с Дягилевым, Бенуа, да, собственно, Беклин был на рубеже веков одним из самых модных художников, им увлекался даже великий передвижник Репин. Александр Бенуа писал в мемуарах: “Илья Ефимович не только вторил моему восторгу перед Беклином, но даже заявил как-то (к великому негодованию своих товарищей — убежденных позитивистов и “направленцев”, веровавших в исключительное благо одного только реализма), что он считает Бек-

лина за величайшего из художников нашего времени” [1, 50].

В год выхода первого тома “Страниц художественной критики” Беклину было уже 79 лет. За его плечами были трудные годы жизни, огромный список непонятых в свое время картин, в конце концов принесших ему славу представителя романтизма мифолого-исторического характера, “где художник натурализирует образы классической поэзии, придавая им чисто германский, национальный колорит” [4, 39].

Картины Беклина критик описывает так, что читатель, никогда их не видевший, может представить, о чем идет речь: “Перед нашими глазами открывается мир сказок, в котором слышатся отголоски древней Эллады, но живет современное нам сознание, ищущее откровений в минувшем. В этом мире столько неожиданностей и очарований... В неведомых морях волны просвечивают темным аметистом; там живут чудовища, опутанные водяными растениями, и плещутся светловзорые няяды. Во время бури свинцовые тучи охватывают небо; изломы молний бросают на землю тысячи фосфорических отсветов; в углублении скал пробуждаются призраки и поют дикие песни непогоде, в лесах и долинах, на берегу рек, поросших тростником, прячутся мохнатые сатиры, на лужайках, озаренных солнцем, среди нарциссов и анемонов нимфы внимают свирели веселого Пана” [4, 39].

Эссеистский характер повествования позволяет автору, как и было заявлено в предисловии, передавать свои собственные, личные впечатления и настроения, испытанные непосредственно у картин: “В галерее Шака находятся две знаменитые “Римские виллы на морском берегу”, одна в свете дня, другая — вечерняя. Мне больше нравится вторая” [4, 42]. “Я никогда не забуду мою первую встречу с “Островом мертвых” в музее Лейпцига. **Передо мною** была настоящая вода, подернутая изумрудом, обросшие мохом камни; небо, которое я наблюдал тысячу раз. Движение воды передано так живо, словно видишь ее извивы и слышишь легкое шипение прибоя. Но этот скалистый замок моря — сказка. В нем могут жить только призраки” [4, 44].

Отмечая в качестве характерных черт творчества Беклина тяготение к волшебному и своеобразный юмор, критик полагает, что они присущи всему искусству германцев. Он проводит параллели между такими казалось бы далекими от Беклина (и по времени, и по манере живописи) художниками, как Питер Брейгель, Жером Бош и даже Альбрехт Дюрер — по словам автора, правдивый до строгости и проникнутый величавой религиозностью настроения. Маковский доказывает, что отмеченные им главные черты немецкой живописи — тяготение к волшебному и своеобраз-

ный юмор — есть у каждого, и это их объединяет и даже примиряет отдельные направления в искусстве. “В настоящее время Германия переживает опять эпоху романтизма. Молодые художники отрешились бесповоротно от академических традиций, которые более живы у немцев, чем где бы то ни было... Они изверились и в безличном реализме своих предшественников. Различие взглядов на искусство не мешает всем им подвигаться по одному пути к освобождению от устаревших авторитетов, к развитию новых вкусов в обществе” [4, 51]. Автор как бы экстраполирует ситуацию на российскую художественную реальность. Подтекстом следует пожелание добиться того же в России. Собственно, ради “освобождения от устаревших авторитетов” и “развития новых вкусов в обществе” затевались и “Мир искусства”, и собрание критических статей Сергея Маковского.

Отмечая единство европейских художников в отстаивании прогрессивных взглядов в искусстве, Маковский в то же время отмечает индивидуальность каждого художника, его неповторимость: “Его искусство глубокое и тихое. Оно может сделаться понятным и близким каждому, но оно не для восторгов и негодований толпы” [4, 137] (о К. Менье).

“Перед нами личность, и личность яркая. Перед нами художник, вызвавший из сумрака глубоко современных чаяний и разочарований свой мир живых и сильных образов” [4, 61] (о Ф. Штуке).

“Макс Клингер — натура созерцательная, замкнутая в себе и притом глубоко аристократическая. Жизнь этого человека — непрерывное горение духа на одиноких вершинах. Его глаза обращены к вечности. В его мастерскую не доносится шум мелких и суетных будней. Искусство его отвечает только на самые великие и опасные слова” [4, 77].

Изначально краткие, эти характеристики по ходу повествования развертываются, метафоризируются, иногда сравнение нескольких художников представляет собой развернутую метафору: “Бывает странное соотношение между творчеством художников и красотой драгоценных камней. Искусство Тициана напоминает жемчуг с дымно-золотистыми отливами. Искусство Беклина — изумруд ярко-зеленый, как вода южного моря у скалистых побережий. Картины Пювиса светят сказочно и смутно, как бледные, многоцветные опалы. Бен-Джонс прозрачен и таинственно-нежен, как лунный камень. Творчество Бирдслея — черный алмаз с тонко отшлифованными гранями, с острым холодным блеском, с загадочными мерцаниями преломленных лучей, — черный алмаз в филигранной оправе, восхищающий совершенством работы и, в то же время, наводящий жуткий трепет, словно талисман волшебника” [4, 158].

Вообще стиль книги Маковского (не будем забывать, что это — первая книга 28-летнего критика) очень ярок, иногда патетичен, наполнен анафорами, восклицаниями, вопросами, казалось бы, риторическими, но на которые хочется ответить или хотя бы задуматься: “Отчего? Отчего большинство современных картин так быстро стареют, перенесенные из мастерской художника в торжественные залы музеев, точно они рассчитаны на жизнь кратковременную, эфемерную? Отчего современная живопись, несмотря на долгий опыт столетий и всяческие познания, которыми мы привыкли гордиться, ... так недолговечна **и материально, и духовно?** Отчего холсты древних мастеров продолжают жить веками, неуываеомые, всегда новые, всегда любимые, пронизанные светом неисчерпаемого наслаждения и красоты. Отчего?” [4, 71].

Эти вопросы решаются Маковским и в двух следующих книгах собрания сочинений, но уже на материале русской живописи. Обе книги — о **новом** русском искусстве. Хотя во втором томе и говорится о творчестве маститых художников: Левитана, Репина, Сурикова, — гораздо больше внимания автор уделяет работам Билибина, Борисова-Мусатова, братьев Васнецовых, Врубеля, П. Кузнецова, Лансере, Малютина, братьев Миллиоти, Нестерова, Поленова, Рериха, Рябушкина, Серова, Сомова, Судейкина, Уткина. Третий том добавляет к этим именам Бакста, Бенуа, Головина, Кустодиева, Сарьяна, Стеллецкого, Тархова, Чюрлениса. Второй том сам автор назвал “книгой для непосвященных”: “Она создавалась из статей, рассчитанных в свое время на “большую публику”. Я бы никогда не решился издать их отдельно, если бы не был уверен, что теперь — больше, чем когда-либо, нужны слова о современной русской живописи, доступные не только немногим” [5, 5].

Он объясняет во вступлении ко второму тому, что за последние десять лет взгляд на живопись изменился в корне, люди стали лучше понимать искусство, отличать плохое от хорошего. Но общение с искусством даже у столичной интеллигенции еще не стало потребностью: “Немногие тысячи петербуржцев считают своей обязанностью посетить выставки. Именно — обязанностью. Многие ли ходят на выставки не потому, что это стало привычкой, что “так принято”, а по влечению сердца, с чувством художественного голода, волнующего ожидания? Многих ли искренно, по-настоящему интересуют новые работы наших признанных и непризнанных мастеров, вопросы художественного преподавания, успехи “начинающих” — словом, то, от чего зависит судьба русского искусства?” [5, 8].

Именно на новые работы признанных и непризнанных мастеров, на успехи “начинающих”

и хотел обратить внимание автор книги. Он признался во вступлении к ней, что публикует статьи исправленные, переработанные, избавленные от его собственных “юношеских восторгов”. В первую очередь это касалось “национальных живописцев с Васнецовым во главе”. Росписям В. Васнецова во Владимирском соборе Киева была посвящена самая первая статья Маковского – еще студента-первокурсника. Она называлась “В. М. Васнецов и Владимирский собор” и была опубликована в 3-м номере “Мира Божьего” за 1898 год. Ровно через год в том же журнале появилась статья “Выставка картин В. М. Васнецова”. В первой статье автор называет художника “вестителем русской самобытности”, вдохновенным мистиком, художником национальных откровений. За десять последующих лет эти восторги постепенно развеялись: “Васнецов не кажется больше ни гениальным учителем, ни вдохновенным мистиком. Открытый им путь остался – путь к народной красоте, о которой прежде мы знали непростительно мало” [5, 44].

Критик объясняет, что дело тут не в изменении его личных симпатий, а в эволюции художественного вкуса в российском обществе, в перестройке точки зрения на живопись: “После нерешительных блужданий между “старым берегом” доморощенной художественной идеологии и “новыми берегами” западного искусства мы научились требовать от живописца, прежде всего, **хорошей живописи** – богатства тона, рисунка, вдохновенного знания ремесла, радости для глаз. Мы убедились, что не идейное намерение, а форма – ценное и вечное в живописи: краски, цвет, гармоничность воплощения, прекрасная плоть искусства. Если этого нет, обаяние картины – только переходящая иллюзия” [5, 45].

По словам Маковского, Васнецов понял то, что не было понято ложнорусскими художниками и победил некультурное, неевропейское пренебрежение многих ценителей к русской народной стихии: “В истории живописи он останется “будителем народных настроений”, человеком большой идеи, упорного, цельного мировоззрения, – это много и за это мы будем всегда благодарны Васнецову – и все-таки живописных откровений он не дал. И причина – не только недостаток таланта, но и психологическая ошибка, все та же свойственная патриотически настроенным русским “западобоязнь” [5, 46].

В статье “Национальный вопрос” Маковский подчеркивает, что постоянное противопоставление России и Европы привело русское общество к лживой дилемме: или Россия, или Европа: “Мы обретаем национальное в отречении от западного; тяготеем к Западу, отрекаемся от национальности; национальное для России – неев-

ропейское, допетровское” [5, 26]. Автор подчеркивает, что софизм, создавший бесплодную междоусобную борьбу в обществе, проник в искусство: “Все, что от Запада – подражательно, самобытно – все, что говорит о допетровской Руси” [5, 26]. В результате в среде художников произошел раскол на “западников” и “патриотов”. Последние довели свое антизападничество до абсурда, вдобавок распространив его на архитектуру, книжную графику, прикладное искусство. “В окрестностях Москвы и Петербурга, – вспоминает княгиня Тенишева, – выросли в это время в огромном количестве... вычурные и возмутительные по безвкусице дачи в псевдорусском, или “ропетовском” стиле, в шутку прозванном еще “петушиным”. Русского в этих претенциозных постройках не было ничего” [7, 87].

Поклонником “петушиного” стиля оказался В. В. Стасов, претендовавший на роль идеолога и законодателя вкусов не только в литературе, но и в живописи. Было очень важно противостоять этому ропетовскому напору, и Маковский борется с ним, проводя черту не между псевдорусским и западным, а между псевдорусским и истинно русским. И в этой борьбе он – сторонник Васнецова, создавшего свой стиль, который “бесконечно ближе к народной красоте, милее, интимнее, правдивее, чем “петушиный” стиль, воспетый Стасовым” [5, 50].

Глубину постижения “загадочной, трагичной глубины народной души”, “рокового, грозного начала восточнославянской стихии” отмечает критик у Сурикова: “Он действительно **видит** прошлое, варварское, кровавое, жуткое прошлое России, и рассказывает свои видения так выпукло-ярко, словно не знает различия между сном и явью” [5, 5-52].

У каждого из художников истинно русского направления критик находит особые, присущие именно его творчеству черты: “Здесь понятна самая сущность сказок известного рода – неожиданные эффекты фантастического юмора сочетаются с любовным изображением русской деревни” [5, 61] (о Е. Д. Поленовой). “Его (Афанасьева. – Т. Л.) иллюстрации-карикатуры к “Коньку-Горбунку”, появившиеся в журнале “Шут”, обнаруживают такое знание русского мужика, столько наблюдательности, веселья, национального юмора и живописной точности, что мы им прощаем некоторое однообразие и ненужную грубость графического приема” [5, 69]. “Художникам, как Нестеров, невольно прощаешь несовершенства рисунка и кисти, потому что любишь поэзию их творчества. Это тоже поэзия чего-то большого и смутного, выходящего за грани личности. Не поэзия индивидуального вдохновения, но поэзия, говорящая о даях и озаренностях народа” [5, 80].

Оригинальное, неподражаемо русское находит критик в творчестве многих русских художников, начиная с Левицкого, Брюллова, Иванова, Федотова и кончая “ретроспективными мечтателями” — Сомовым, Лансере, Бенуа. “Мы это ясно сознаем именно теперь, — пишет Маковский, — когда начинаем освобождаться от пренебрежительного недоверия к художественным святыням прошлого, когда научились любить, чаруясь сказками Сурикова, Васнецова, Рябушкина, лучше, чем любили прежде, народную красоту, красоту деревни — сказочный лепет далеких столетий” [5, 39].

Опровергая тезис “западников”, что “у искусства нет национальности”, Маковский считает неправыми и тех, кто пытается любой ценой противостоять “тлетворному влиянию Запада”. Он считает, что искусство нельзя заключить ни в какие рамки; при современном тяготении народов к общим культурным формам художественный интернационализм становится все более понятен. Но это не значит, что народ может забыть родную красоту! Нельзя требовать от художника неперемного “национального духа”, не это — мерило художественных достижений. “Но в искусстве каждого народа должны быть чуткие, серьезные выразители национального гения” [5, 27].

В заглавной статье второго тома, которая называется “Национальный вопрос”, Маковский, развивая этот тезис, на массе примеров доказывает, что даже у самобытнейших художников можно найти заимствования. “И это совсем не важно, — утверждает он, — важно, как претворил народ взятое у других, самобытность его в том, как он изменил унаследованные формы, как выразил через них свои особенности... Вопрос не в формах, а в их одухотворении, в непреодолимом трепете красоты, внушенной веками национальной жизни” [5, 37-38].

Этот вывод, пожалуй, самый главный во второй книге “Страниц художественной критики”. Последний том этого издания вышел через три года после второго. Автор уже не делает в нем посвящения “непосвященным”. Глубокие, серьезные, основанные на прекрасном знании художественной истории и огромного пласта современной русской и зарубежной живописи статьи и очерки явно рассчитаны на подготовленного читателя. Критик предстает перед нами зрелым и более уверенным в себе. И дело тут, конечно, не только в 3-х — 4-х годах, отделяющих первые книги от третьей. В 1910 году Маковский уже не просто критик, он редактор “Аполлона”, журнала, объединившего вокруг себя все передовое искусство России, организатор художественных выставок русского авангарда, консультант владельцев лучших частных собраний картин в России. К его мнению прислушиваются и сами художники, и завсегда

выставок, и меценаты, в том числе венценосные. Третья книга прежде всего о художниках, их творчестве, их достижениях, но она и о художественной жизни русского общества, о чем говорят даже названия статей: “Художественные итоги 1910 г.”, “Выставка женских портретов”, “Французские художники из собрания И. А. Морозова” и т. д. Во вступительной статье к третьей книге Маковский очень четко сформулировал задачу современной критики. По его мнению, это борьба на два фронта — “с мертвыми традициями искусства, унаследованного нами от упавших живописцев XIX века (все виды “академизма” и “псевдореализма”) и — с революцией слепого новаторства, не признающего никакой преемственности” [6, 9].

Анализ и синтез в искусстве, обычное и особенное, частности и обобщения, новаторство и традиции, эстетизм и натурализм — вот лишь некоторые из проблем, рассматриваемых в третьем томе. Определяя рубеж веков как переходную эпоху в искусстве, Маковский подчеркивает, что “именно в такие эпохи **выяснять** — почти всегда значит **направлять**” [6, 9]. Эту задачу критик ставит и перед собой лично.

Примечательно, что традиционные для критики жанровые определения: обзор, обозрение, рецензия, статья — мало подходят к творчеству Маковского, хотя ему часто приходилось выступать и с обзорами художественных выставок, и со статьями о различных направлениях живописи, графики, скульптуры. Почти все его работы подпадают под определение “статья-очерк”: “поэтический рассказ о чарах шедевров” [2, 82], их также можно отнести и к жанру эссе, тем более что на рубеже веков этот жанр с Запада распространился и на российские издания. Им часто пользовались Л. Шестов, В. Розанов. Любил его и С. К. Маковский.

Какие бы художественные проблемы ни рассматривались в его эссе, в центре их всегда художник. Маковский почти не дает портретов и редко описывает обстановку, в которой творит художник. Главное, что интересует критика, — само искусство, и чаще всего портрет художника — это портрет его творчества: “Лоран — прекрасный рисовальщик, археолог, добросовестный искатель исторической правды” [4, 97]. “Менье — эстетик чистой воды. Он только изображает; цель его искусства — изображение **само по себе**. Он исключительно художник. Он совершенно не тенденциозен” [4, 146]. “Родэн одним порывом своего необычайного дарования освободил скульптуру от прочно сложившихся традиций ложно-классицизма и ложно-реализма, которые губили ее в течение XIX века. Он обновил искусство ваяния. Он вложил душу современной ищущей мысли в новый найденный им ритм пластического изображения”

[4, 136]. “Тархов ничего не придумывает, его темы ограничены кругом обычных, повседневных впечатлений: Город и Семья... Краски для него – самая сущность природы. Только в них и через них видит он формы и ритмы жизни” [6, 131].

Приведенные примеры показывают, что критик не повторяется в своих оценках. Художники для него тем и хороши, что они **разные**. Иногда даже один художник в своем раннем творчестве не похож на себя – позднего: “Цветы П. Уткина... Раньше в них слишком явно чувствовалась символическая тенденциозность... но уже тогда между исканиями “голуборозовцев” они выделялись благородством тона и нежно-сосредоточенным чувством природы. Теми же качествами отмечены и выставленные нынче крымские этюды и цветы Уткина; они написаны с большою любовью и вкусом. Но самое интересное в них – черта совсем новая для творчества Уткина: внимательное, более объективное и острое, вглядывание в природу – в извилистый рисунок волн, в мерцающие светлые и синие прозрачности южных побережий. От пейзажиста, отвлеченного, вымышленного, чисто-лирического, Уткин, по-видимому, переходит, сохраняя свою особенную манеру письма и условность своей красочной гаммы, – к непосредственному любованию миром, в котором он до сих пор видел только грустные дали своей мечты” [6, 86-87].

В творчестве художников Маковский подчеркивает их многогранность: “Серов, конечно, и колорист, умеющий, как никто, создавать серые блеклые гармонии и неожиданно смелые красочные контрасты. Но задачи колоризма менее близки ему (как портретисту), чем задачи рисунка – изысканного, синтезирующего рисунка, придающего очарование вдохновенной жизненности чертам человеческого лица” [6, 68].

При всей непохожести художников друг на друга Маковский находит в их творчестве и общие черты, особенно если ставит задачу охарактеризовать стиль, направление: “Фальконе, Гудон, Канова – все в большей или меньшей степени ложноклассики. Но в них есть и другое: значительное, ценное, бесспорное. Они родные дети своего времени, в лучшем смысле. Их творчество – прямой вывод из аристократически-условного уклада общества, среди которого они жили. Их мастерство в полном согласии со всем колоритом современных им эпох, и в этом смысле оно художественно. Оно обнаруживает ритмами своей чопорной и холодной декоративности что-то сильное и красивое, что было в жизни наших дедов... Оно иллюстрирует и дополняет историю стилей” [4, 132].

Наоборот, между творцами одного направления критик стремится выделить черты отличия, делающие художника неповторимым: “Родэн – один из тех революционеров искусства,

успех которых – шумная победа... Совсем к другой семье творцов принадлежит Константин Менье. Может быть, мы никогда бы не услышали о нем, если бы не было Родэна, но несомненно, что заслуга Родэна была бы меньше, если бы в числе освобожденных им обновителей ваяния не было Менье” [4, 137].

В этом отношении характерно сравнение Клингера с Бирдслеем: “Так же, как Бирдслей, он истинный *enfant de siecle*, замороженный тенями мистических глубин. Но его творчество совершенно противоположно по духу. Бирдслей – жрец современной Астарты, кудесник демонического сладострастия. Клингер – мистик мысли из семьи Дюрера и Гольбейна” [4, 78].

Чаще всего, как в только что приведенных примерах, сравнения помогают глубже понять роль того или иного мастера в развитии направления искусства в целом, иногда пары для сравнения вытекают из ситуации: на определенной выставке картины двух художников расположены рядом. В этом случае критик тоже выделяет черты сходства и отличия, помогая зрителям глубже проникнуть в смысл изображаемого, понять творческую манеру художников, оценить их достоинства и недостатки: “В добровольной детскости Дени, его манерном идеализме есть любовь, есть трогательное простодушие, есть порыв. С ним положительно примиришься, когда привыкаешь к его недостаткам. Наоборот, Ферье, изображающий с необыкновенной зоркостью, в малейших анатомических деталях, окоченевшее тело Христа, отталкивает от себя, ему нечего сказать” [4, 95].

Знакомство с критическими работами Маковского начала века показывает, что в этот период ему особенно интересны проблемы национального в искусстве. Часто, начиная разговор с национального характера творчества отдельного художника, он приходит к обобщениям философского характера: “У Клингера качества и недостатки немца. Германец по природе своей умозрителен. Он так же естественно тяготеет к отвлеченностям и символам, как француз или итальянец – к художественной контрастности форм. Оттого в Германии так много художников-мыслителей и так мало мыслителей-художников, такое отсутствие эстетического вкуса и такое излишество теорий эстетики” [4, 83].

Но больше всего Маковского интересует проявление национального именно в искусстве: “Главное в творчестве Штука – он сам, Франц Штук, самонадеянный и жизнерадостный баварец, сын мельника из Теттенвейса, баловень мюнхенского “Сецессиона”, не признающий никаких авторитетов, кроме своего неукротимого темперамента” [4, 61]. “Рябушкин... рисует древнерусский быт с непосредственностью, которая кажется наи-

вной. В такой наивности — мудрость” [5, 76]. “Человек Рериха — не русский, не славянин и не варяг. Он древний человек, первобытный варвар Земли” [5, 95].

Маковский считает, что национальные свойства характера могут своеобразно претворяться в искусстве, будучи порой даже неосязаемы или не вполне осязаемы творцом. И паспортная национальная принадлежность в самобытности искусства — далеко не главное. Важно все: мировоззрение, школа, художественный стиль. Сравнительно очень непохожих друг на друга художников Сомова и Левитана, критик находит и точки соприкосновения, и черты отличия: “Сомов видит русский пейзаж с такой самостоятельной чуткостью, что его можно сравнить только с Левитаном. Но Левитан видел природу, русскую деревню, — одинокой, без людей, он вникал в ее пустынные просторы, в ее безбрежную тишину и сумеречную задумчивость. Сомов видит деревню через окно старой помещицкой усадьбы, видит ее облаканный и измененный человеком: оттенок исторической перспективы придает его паркам и лесным полянам обаяние яркой и все-таки отзвучавшей сказки. Это все же эхо природы, мечта о солнце, не солнце” [5, 115].

Раздумья над вечными вопросами художественного бытия не умаляют убедительности работ Маковского. Его эрудиция ненавязчиво проскальзывает между строк присутствием авторского “я”. Он ничего не описывает понаслышке, рассказывая только о том, что видел сам:

“Я никогда не забуду восхищения, внушенного мне офортами Клингера, когда я увидел их впервые, лет пять тому назад в Мюнхенском *Kupferstichkabinet*” [4, 79].

“Мне вспоминается удивительный холст Люксембургского музея:

“*Maternite*”. Посмотрите на руку этой женщины, обнимающей прильнувшего к ней ребенка. Это постольку рука, поскольку она выражает тихий порыв объятия...” [4, 124].

“Недавно, находясь проездом в Берлине, я еще раз долго наслаждался холстами Арнольда Беклина. Вот — неразрушимый мост между нами и древними! Вот настоящий классик живописи! Он умеет сказать цветом лучше и больше, чем все его предшественники середины XIX века, сочинители психологических сюжетов, взятые вместе” [4, 144].

Память Маковского изумительна. Он помнит детали обстановки в мастерской художника, случайные реплики: “Сколько раз я заставал Рериха за рабочим столом, бережно перебирающим эти удивительные камни, гранитные нако-

печники стрел, скребла, молотки, ножи из могильных курганов. Он восхищался ими как ученый и поэт” [5, 95].

Иногда живые впечатления от увиденного разворачиваются в зримые картины, которые читатель легко может представить себе, даже не побывав на зарубежном вернисаже, о котором идет речь в эссе: “Бетховен... Он царил нераздельно в Венском Сецессиионе 1902 года как божество в светлой часовне, разукрашенной символическими фресками, скульптурными фонтанами, изразцовой мозаикой и самыми прихотливыми сочетаниями золота, черного дерева, чеканной меди, перламутра... Эта выставка была торжеством Клингера” [4, 86].

Эссеистический стиль Маковского с присущей ему яркостью и особой структурой образов, афористичностью, ассоциативностью, ненавязчиво подчеркнутой субъективностью, непринужденностью авторских отступлений не уводит читателя от главной темы трехтомника: “Нам, русским, пришлось отвоевывать с большим опозданием то, что было уже завоевано Западом: право на индивидуализацию формы и освобождение живописи от литературы” [5, 25]. В первом десятилетии XX века русское изобразительное искусство новой волны прочно завоевывает первые места на зарубежных выставках, русские театры с успехом гастролируют в Европе. Возникает потребность в новом центре, вокруг которого объединились бы молодые художники России. Таким центром стал организованный и возглавленный С. К. Маковским журнал “Аполлон”.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. IV-V / А. Н. Бенуа. — М.: Наука, 1993. — 743 с.
2. Глушков Н. И. Очерковая проза / Н. И. Глушков. — Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1979. — 215 с.
3. Дудаков В. Русская Европа / В. Дудаков // Наше наследие. — 1991. — № 2. — С.155-160.
4. Маковский С. К. Страницы художественной критики. Т. 1 / С. К. Маковский — СПб: Содружество, 1906. — 177 с.
5. Маковский С. К. Страницы художественной критики. Т.2 / С. К. Маковский — СПб: Содружество, 1907. — 159 с.
6. Маковский С. К. Страницы художественной критики. Т.3 / С. К. Маковский — СПб: Содружество, 1910. — 180 с.
7. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни / М. К. Тенишева — Л.: Искусство, 1991. — 287 с.

Рецензент — Л. Е. Кройчик.