

Если гипертрофія декоративнаго элемента характерна для вѣнской живописи, то у поляковъ и чеховъ мы видимъ чисто славянскую задушевность. Въ особенности у поляковъ бросается въ глаза преобладаніе психологизма (тонкія картины Вейсса и Войткевича изъ жизни дѣтей) и драматизма (Паучъ и Мальчевскій) надъ задачами чистой формы. Подобно испанскимъ и венгерскимъ художникамъ, поляки страстно любятъ свой народъ и свою природу, но въ этомъ польскомъ ‚народничествѣ‘ звучитъ какая то печальная, болѣзненная нота. Изъ этой серіи картинъ очень хороши ‚Баянъ‘, пастель Выспянского (1869 — 1907), ‚Крестьянки‘ Яроцкаго и интимные пейзажи Украйны Станиславскаго (1860 — 1907). Въ области портрета отмѣчу нѣжный, голубой Damenporträt Ольги Бознанской, художницы чисто славянской, въ противоположность Меггофферу, въ ‚портретѣ‘ котораго много вѣнской шикарности.

Тонкой духовностью отмѣчены и картины чеховъ, которымъ — какъ и полякамъ — въ австрійскомъ павильонѣ отведена особая зала. Мы видимъ здѣсь Ж. Навратила (1798 — 1805),этого чешскаго Менцелл, Ж. Манеса (1821 — 1871) перваго чеха, преодолевшаго германское художественное вліяніе во имя національнаго быта, продуктомъ котораго и является его прекрасная ‚Швея‘. Затѣмъ — болѣе молодые художники: талантливый Антонъ Славичекъ (1870 — 1910) съ его ‚Соборомъ св. Витта‘ и меланхолическимъ ‚Подемъ‘, Прейслеръ съ его декоративными композиціями, проникнутыми тихимъ лиризмомъ и страннымъ образомъ напоминающими чары Пювиса. Что то суровое, глубокое, печальное проходитъ черезъ всю чешскую живопись и искушаетъ свойственный ей недостатокъ пластическихъ формъ.

V

Рядомъ съ Австріей красиво желтѣетъ на глубокой синевѣ римскаго неба старый русскій помѣщичій домъ съ бѣлыми колоннами (проектъ Шуко, фризы Кузнецова и Кудинова). Это — нашъ павильонъ. Въ своей замѣткѣ о римской выставкѣ проф. Рѣпинъ обрушился на этотъ русскій ампиръ, критикуя его съ точки зрѣнія, хотя и благородной, но внѣ сферы искусства лежащей. Но Рѣпинъ забылъ о томъ, что именно этотъ внѣшне-заимствованный (крѣпостническій — по выраженію Рѣпина), но внутренне-преображенный русской интимностью стиль — какъ нельзя болѣе символизируетъ собой наше новое искусство. Правда, павильонъ очень тѣсенъ и многіе художники (Суриковъ, Нестеровъ, Рѣпинъ, Сѣровъ) помѣщены крайне невыгодно.

Гр. Д. Толстого упрекали въ нашей печати за ‚декадентскій‘ характеръ русской выставки; на самомъ же дѣлѣ здѣсь представлены всѣ существующія русскія художественныя общества — за исключеніемъ крайняго праваго (Петерб. Общество) и крайняго лѣваго (Бубновыи Валетъ). Не вина гр. Толстого, если вся современная

русская живопись обнаруживает признаки жизни, и даже такой типичный передвижникъ, какъ Богдановъ - Бѣльскій, написалъ ‚Чашитіе‘ манерой Клода Монаэ! Впрочемъ, ‚модернизмъ‘ передвижниковъ и всей выставки въ достаточной таки степени уравновѣшивается обоими Маковскими, Руо, Френчемъ и другими художниками, прошедшими черезъ академическую цензуру...

Ужасно неплодовитые люди — наши художники: какъ много изъ русскихъ экспонатовъ римской выставки видѣлъ я въ прошломъ году въ Брюсселѣ! А русскому читателю они должны быть знакомы и по давню. Остановлюсь поэтому лишь на нѣкоторыхъ чертахъ и нѣкоторыхъ именахъ русской выставки, бросающихся въ глаза при сравненіи ея съ иностраннымъ искусствомъ.

Воображаю, какъ долженъ быть изумленъ иностранецъ, посѣщающій нашу выставку: онъ найдетъ тамъ совсѣмъ не то, чего ожидалъ отъ сѣверныхъ ‚варваровъ‘. Правда, онъ увидитъ тамъ ‚Идоловъ‘ Рериха и Коненкова, русскую тройку Юона, русскую сказку Малютина, ‚Послушниковъ‘ Нестерова, ‚Стенку Разина‘ Сурикова, кавказскую экзотику Сарьяна. Его огорошитъ огромный ‚Семейный портретъ‘ Малявина, эта пестрая драпировочная неразбериха, варварская потуга на роскошь (прямо не вѣрится, что эту вещь могъ создать авторъ ‚Вабъ‘)... Но все остальное! Едва ли въ какомъ либо павильонѣ чувствуется столько утонченности, интимно-любовнаго отношенія къ искусству, столько культуры, какъ въ произведеніяхъ Бенуа, Добужинскаго, Лансере, Петрова-Водкина, Крымова, Бродскаго, Богаевского, Гауша, Грабаря, Средина (Сомовъ отсутствуетъ) и др. Это не колористы въ чистомъ, западно-европейскомъ смыслѣ этого слова — это тихіе поэты. Станный цвѣтокъ народа, бунтующаго и въ жизни, и въ религій, и въ литературѣ, но задумчиваго въ своемъ изобразительномъ искусствѣ. Или, можетъ быть, просто не дошла еще очередь до этого русскаго новаго слова въ искусствѣ и пока что — оно поэтизируетъ свои интимныя воспоминанія?

Однако, на выставкѣ есть и русскіе реалисты — Рѣпинъ, Сѣровъ, имѣющіе каждый по собственной комнатѣ. Первый безусловно проигрываетъ на римской выставкѣ (особенно вредитъ ему ‚Какой просторъ‘). Что же касается второго, то приходится съ извѣстнымъ патріотическимъ удовлетвореніемъ констатировать, что Сѣрову должна быть выдана пальма первенства среди всѣхъ портретистовъ современности. Рядомъ съ Сарджентомъ, Бенаромъ, Левери, Цорномъ, Либерманомъ онъ кажется самымъ правдивымъ, самымъ проникновеннымъ художникомъ чело-вѣческаго лица. Правда, и онъ не колористъ: краски для него нѣчто второстепенное и случайное (особенно это подчеркивается въ портретѣ Морозова на фонѣ Матиссовскаго натюрморта, цвѣтистая яркость котораго живописно совершенно не связана съ лицомъ и костюмомъ). Но у него такая острота зрѣнія, такая магическая сила выявленія чужой души, — что жутко становится въ этой маленькой Сѣровской залѣ, гдѣ со всѣхъ стѣнъ глядятъ на посѣтителя самыя противоположныя чело-вѣческія лица-души. Сѣровъ одинаково остро почувствовалъ и

задумчивость г-жи Цетлинъ, и надменность княгини Орловой, и холодную, змѣнную грацію И. Рубинштейнъ (этотъ портретъ, впрочемъ, поверхностиѣ остальныхъ)... Правдивость Сѣрова, его отношеніе къ краскамъ, какъ къ второстепенной ,прикрасѣ', его грубоватая честность — явленіе чисто-русское; развѣ не такъ же скромны были Глѣбъ Успенскій, Чеховъ, Толстой?

Но все же и Сѣровъ, при всей своей силѣ, — лишь крупнѣйшій мастеръ нашего художественнаго каждаго дня. И обидно становится, что организаторы русскаго отдѣла не явили Риму нашей національной радости, нашихъ угасшихъ, рѣдкихъ звѣздъ.* Почему не показали они Борисова-Мусатова и Врубеля, а на выставкѣ ,ретроспективнаго искусства', гдѣ отведены залы иностраннымъ художникамъ, работавшимъ въ Римѣ — А. Иванова? Вѣдь именно отъ него пошло преодолѣніе Брюлловщины и Рима въ русскомъ искусствѣ...

VI

Для конца я приберегъ самое радующее впечатлѣніе римской выставки — павильонъ Сербіи со скульптурой Местровича. И это — несмотря на то, что сербскій павильонъ одинъ изъ самыхъ маленькихъ, несмотря на то, что въ немъ кромѣ работъ самого Местровича, его талантливаго ученика Розандика и одной картины Крицмана — въ сущности нѣтъ ничего примѣчательнаго. Но въ немъ есть такое единство духа, такая серьезность и широта художественнаго размаха, что рядомъ другіе павильоны кажутся случайными скопищами экспонатовъ. Въ сущности это и не ,павильонъ' въ обычномъ смыслѣ — это проэктъ національнаго храма, таящаго въ себѣ большую идею. Это — воображаемый Пантеонъ сербскимъ героямъ, павшимъ на Коссовомъ полѣ, гдѣ въ 1389 году сербы были разбиты и поработены турками. Съ тѣхъ поръ, въ сознаніи сербовъ и кроатовъ, въ ихъ народной поэзіи (которую такъ любилъ Гёте) Коссово поле стало національной святицей, символомъ прошлыхъ страданій и грядущаго величія. Дать художественный синтезъ этихъ сокровенныхъ думъ сербскаго народа, воплотить въ камнѣ пѣсни гусяровъ — такова была благородная и гордая мечта, побудившая молодого скульптора Местровича устроить и декорировать въ Римѣ, сообща съ другими художниками, монументальный мавзолей. Правда, современнымъ сербскимъ живописцамъ (Крицману и Радкому) эта задача оказалась не совѣмъ по плечу, но самъ Местровичъ, создавшій и проэктъ сербскаго павильона и скульптуру его, справился съ ней съ большимъ талантомъ и заразилъ имъ своихъ скульпторовъ-товарищей: Розандика, Бодрозика.

Массивный, мрачный, куполообразный склепъ изъ сѣраго камня, украшенный сфинксомъ, увѣнчанный крылатыми статуями Никѳ. Узкая дверь. Галерея под-

* Оправдать этого отсутствіемъ мѣста нельзя, такъ какъ нѣкоторые художники представлены въ двухъ обществахъ сразу.