

Помимо разных темнот, вследствие умалчивания многого, о чем должно было пространно говорить и чему надо было посвятить не одну, а добрых десятка два страниц, Сергей Эрнст делает еще много словесных промахов, относящихся, главным образом, к области теоретической. Так, например, рассказав о панно, сделанных Бенуа для Казанского вокзала, Эрнст называет художника мастером монументальной живописи. Мы, по правде говоря, недоумеваем, что общего между декоративными работами Бенуа для Казанского вокзала и живописью, которая бы могла претендовать на название монументальной.

Автор вскользь упоминает о деятельности Александра Бенуа, как историка искусства, но уяснить себе его место в русском искусствознании немислимо, потому что Эрнст ограничивается похвалами и «восхищениями».

Бенуа имеет в данной области вполне определенное место и, думалось, пора бы было охарактеризовать личность художника с этой стороны. Пожалуй, грустно будет признаться, что многое в авторе монографии,—если разбираемую книжку можно назвать монографией,—идет от обследуемого им мастера, как историка искусства. Если особенно откинуть хлестко-фельетонный тон, так бойко проглядывающий в «истории русской живописи XIX века».

По прочтении книги Эрнста, Александр Бенуа остается загадкой для тех, кто не видел его произведений. Хотя бы приблизительного представления о крупном художнике и искусном графике составить себе по работе Эрнста немислимо. Усугубляет все неважный подбор иллюстраций, а равно и неудачное воспроизведение их.

Какой-то гнет тяготеет над русским искусством XVIII и XIX веков. До сих пор нет связной и вполне научной истории этого периода нашего искусства, равно как и нет удовлетворительных монографий о русских мастерах, отвечающих современным требованиям искусствознания.

Д. Стрелков.

С. ЭРНСТ, В. Замирайло. Изд. «Аквилон»  
Петербург, 1921 г. 8°. Стр. 44.

Хорошо по внешности изданная книжка дает только схему жизни и деятельности художника. Автор не пытается раскрыть его творчество, разобраться в нем, наметить пути его эволюции.

Мы узнаем лишь, что в таком-то году Замирайло работал там-то и для такого-то издателя и что его преимущественно занимали те или иные темы, при чем красной нитью проходит увлечение сюжетами, «близкими по своим контрастам и неожиданностям к переживаниям сна или бреда».

О том, как переживаются художником эти сюжеты, мы лучше всего узнаем из приведенных в тексте двух принадлежащих его перу отрывков, ясно показывающих, что Замирайло привлекают и волнуют не самые «явления», не зрительные образы, а постигаемый человеком смысл этих явлений, сложно преломленные в душе художника впечатления от них.

Так оно и должно быть у художника, почти целиком отдавшегося иллюстрации. Ведь и большинство его «саргисси»—своего рода иллюстрации (им же созданных фантазий).

О том, как воплощены эти фантазии в образ, какими средствами и приемами переданы эти «замыслы», что предпочитает мастер в тот или другой период творчества: светотень, blanc et noir или чистую линию, воплощает он динамику или статику мира, ищет ли он выразительности в повторяемости основного мотива, или находит ее в сопоставлении двух трех фигур, в комбинации нескольких пятен или линий,—одним словом, что такое Замирайло, как художник, и почему он—художник, а не новеллист,—обо всем этом автор не говорит ничего.

Ничего, кроме общих фраз, не находим мы и о деятельности его специально как иллюстратора.

Лишь указание на тесную зависимость Замирайло от «великого», «гениального» иллюстратора Г. Доре—повторяется много раз.

Думается, что если и была какая-нибудь связь ученичества нашего художника с французским иллюстратором, то

она давно порвалась, и Замирайло далеко опередил в силе и выразительности художественного воплощения, может быть, и «гениального», но право же поверхностного француза.

Было бы гораздо интереснее сопоставить творчество нашего мастера с творчеством современных графиков-иллюстраторов и тем отвести ему надлежащее место в русском искусстве.

Молодому издательству (а может быть, и автору) следует поставить в вину случайный подбор иллюстраций: о работах Замирайло до 1910 не получаешь никакого представления; изображен лишь последний, более или менее цельный период его творчества.

А между тем было бы очень полезным хотя по иллюстрациям дать возможность читателю составить себе представление об эволюции художественной формы художника.

Ошибку эту отчасти возмещает хорошо составленный Ф. Нотгафт хронологический и тематический список произведений.

И. Корницкий.

**Я. ТУГЕНДХОЛЬД. Эдуард Дега и его искусство. Изд. 3. И. Гржебина М., 1922. Стр. 89. 50 иллюстраций.**

Я. Тугендхольд является единственным русским деятелем, специально посвятившим себя изучению нового французского искусства, долго жившим во Франции и лично знающим французских художников. Его работа о Дега была уже давно обещана. Ее ждали. И не напрасно.

На этот раз автор сумел дать чрезвычайно яркий и убедительный образ мастера, как человека и творца. Замечается большой прогресс по сравнению с более ранними работами о Ван-Гоге и Гогене. Прекрасно обрисован подход художника к миру. Хорошо понято, что его в этом мире привлекает. Но этого мало. Это удавалось автору и раньше. Здесь же не оставлено без внимания и то, каким образом эти явления внешнего мира преломились в душе художника и воплотились в произведения искусства; не оставлена без внимания художественная форма этих произведений. Произведен

внимательный анализ композиции, линии, объемов, цвета, фактуры и их эволюции. Указаны излюбленные приемы и средства выразительности мастера, причем автор ни на минуту не отвлекается от целого, не забывает того, что произведение искусства есть живой организм. Сюжет в интерпретации автора сливается с содержанием, содержание — с формой. Автор не впадает ни в мертворожденные вне связи с целым формальные изыскания, ни в абстрагированную от организма данного произведения искусства психологичность.

Жаль только, что почти не привлечены для сравнений современники Дега — Сезанн, Ван-Гог и Гоген — эти три полюса французского искусства конца XIX века; облик Дега получился бы тогда еще более вышуклым и четким.

И еще один упрек хочется все же поставить. Он относится к методологии.

Весь опус Дега разделен на циклы: «скачки», «кулисы», «эстрада», «нагая натура». Такое деление представляется нам несколько искусственным, ибо многие из этих тем занимали мастера всю его творческую жизнь.

Художественная форма привлечена как бы в качестве иллюстрации подхода к той или другой теме. Эволюция художественной формы не выяснена последовательно: ее приходится местами угадывать, искать между строк.

Было бы, думается, гораздо продуктивней и последовательней во главу угла поставить именно эту эволюцию: ведь, в конце-концов, у Дега была одна единственная тема — зрительный образ в его движении. И этот зрительный образ деформировался и строился в картину по определенным законам композиции (в широком смысле), определяющим художественную форму творений мастера и, в свою очередь, его определяемым.

Каковы эти законы, какова эта художественная форма, повторю еще раз, несколько непоследовательно, но блестяще показано автором, почти так же блестяще, как и человеческий облик Дега, его отношение к миру. А разве художественная форма не есть в сущности «кристаллизованное отношение к миру»?

И. Корницкий.