

## Отвѣтъ А. А. Карелину.

*Милостивый государь!*

Вашъ примѣръ неумѣнія толпы читать литературные сюжеты на произведеніяхъ живописи нѣсколько неудаченъ. Риксенсъ воспроизвелъ на своей картинѣ такой моментъ изъ легенды о Донъ-Жуанѣ, который не трактовался ни Мольеромъ, ни Толстымъ и никѣмъ изъ авторовъ пользовавшихся легендой; этотъ моментъ является результатомъ устнаго творчества массы, создавшей легенду; онъ не вошелъ въ общеизвѣстную литературу о Донъ-Жуанѣ, а потому и не могъ быть знакомъ лицамъ, сужденія которыхъ вы слышали предъ картиной Риксенса.

Непониманіе современными культурными людьми религіознаго искусства Византіи, приводимое вами въ опроверженіе моихъ словъ о томъ, что искусство должно быть просто, ясно и понятно—не опровергаетъ моего положенія и рѣшительно ничего не доказываетъ. Религіозная живопись отъ вѣковъ, слѣдовавшихъ тотчасъ же за періодомъ иконоборства, и до предшественниковъ Рафаэля была проникнута мистицизмомъ, вполне понятнымъ и роднымъ настроенію людей того времени. На всемъ протяженіи своего существованія это искусство имѣло тотъ-же служебный характеръ, какой имѣютъ въ данное время для насъ рисунки въ бытоописательныхъ и историческихъ книгахъ, но конечно общее психологическое значеніе его было обширнѣе и глубже значенія нашихъ иллюстрацій. Художникъ среднихъ вѣковъ, изображая религіозный сюжетъ, былъ глубоко убѣжденъ въ томъ, что онъ изображаетъ дѣйствительность, правду и хотя онъ рисовалъ сверхъчужественное, но какъ бы оставался реалистомъ. Религіозное преданіе принималось художникомъ за фактъ. Художникъ былъ проникнутъ сознаніемъ его буквальной правды, и передавалъ его, какъ дѣйствительность, съ безхитростной вѣрой, а публика того времени подходила къ его картинѣ въ настроеніи такомъ-же, каково было настроеніе художника въ моментъ творчества. Художникъ той эпохи изображалъ не грезы и не отвлеченія, а документы и факты—ибо религія тогда была реальнымъ фактомъ,—каждый имѣлъ ее въ себѣ и всѣ были проникнуты ею. Художникъ того времени былъ убѣжденъ и могъ убѣдить, въ немъ была сила, необходимая для этого и силу эту онъ почерпалъ въ вѣрѣ. И если дѣйствительно византійская живопись намъ непонятна, то только потому, что мы слишкомъ далеки отъ того настроенія и того вѣянія мысли, подъ вліяніемъ которыхъ оно сложилось.

Символь—вѣрнѣе аллегорія, а не символъ, проникъ въ христіанское искусство подъ вліяніемъ гоненій язычниковъ и совсѣмъ не можетъ знаменоватъ собою свободу искусства, а какъ разъ наоборотъ, невозможность искусства воспроизводить въ надлежащихъ формахъ тѣ явленія и тѣхъ лицъ, воспроизводить которыя оно желало и стремилось. Позднѣе аллегорія по привычкѣ продолжала существовать. Аллегорія коснулась и дѣйствительности. Въ Хѣвѣ аллегорію изображали въ видѣ женщины, пріятно улыбающейся, лѣсъ—полунагой мужской фигурой, сидящей у скалы со стволомъ дерева въ рукахъ и т. д. Но эти формы опять таки не самостоятельно вырабатывались художниками, а представляли собою воспроизведеніе поэтическихъ уподобленій, имѣвшихъ мѣсто въ стихахъ той эпохи.

И въ скоромъ времени все это исчезло,—„нелѣзное само собою атрофировалось“, какъ сказали вы. Вообще-же не пониманіе нами настроеній прошлаго вполне естественно и психологически объяснимо и такимъ образомъ ваша ссылка на неясность для насъ византійства, приведенная въ подтвержденіе непониманія массой искусства вообще, какъ видите плохо служить вамъ въ защиту „новаго искусства“, т. е. „чужацества“ г. Врубеля и философскаго творчества Акселя Галлена.

Если вы дадите картину даже и съ фантастическимъ сюжетомъ, но написанную ясно и просто,—ее поймутъ. Вѣдь понимаютъ-же „Славословіе“ Сурикова въ третьяковской галлерей, понимаютъ и „Коверъ-Самолетъ“ Васнецова здѣсь на выставкѣ—къ слову сказать, богатой картинами, но бѣдной искусствомъ. Подъ картиной Полѣнова „Христосъ и грѣшница“ не надо подписывать ея названіе и Ге, не смотря на его мистицизмъ, тоже понятенъ. Понятны всѣ художники, которые мыслятъ ясно, ибо сказано „кто ясно мыслить, тотъ ясно и излагаетъ“. Краски—это тотъ-же стиль.

Очевидно, что Врубель и Галленъ только потому не поняты, что они плохо сами себя представляютъ то, что хотятъ выразить своими красками. Я противъ приложенія эпитета „новое“ къ искусству этихъ художниковъ, къ ихъ туманнымъ и темнымъ фразамъ, ничего не говорящимъ ни уму, ни сердцу. Что есть новаго у Акселя Галлена? Изъ исторіи живописи мы видимъ, что попытки изображать отвлеченныя идеи красками имѣли мѣсто еще девять вѣковъ тому назадъ. Онѣ были и исчезли, такъ какъ никто ихъ не могъ повимать, ибо онѣ были не столько произведеніями искусства, сколько иллюстраціями къ беспомощности человѣческаго ума, не находившаго въ себѣ достаточно силъ для того, что бы дать своимъ представленіямъ точныя и опредѣленные формы. Когда онъ развился до того, что могъ создать эти формы, когда слово, самое могучее орудіе, его спекуляціи количественно обогатилось,—отвлеченныя идеи приблизились къ его пониманію, и краски стали ненужны для философіи и психологіи.

Галленъ находитъ, что онѣ нужны. Старо. И сюжетъ его картины старъ, какъ міръ: еще Веды трактовали его въ исторіи о принцѣ Начикетасѣ. И техника его стара—вѣдь это же техника китайцевъ и тѣхъ живописцевъ, которые разрисовываютъ верхотурскіе подносы. А помимо всего картина его бѣдна идеями. Неужели представленіе о чловѣкѣ внѣ націи можно дать, показавъ только спину чловѣка? Почему же не только одни пятки? Замѣйте, что эта оригинальная манера представлять чловѣка внѣ націи не позволить Галлену представить его внѣ расы. По спинѣ, нарисованной Галленомъ, несмотря на то, что онъ набросалъ на нее лиловыхъ тѣней, я всетаки вижу, что имѣю дѣло съ европейцемъ. Почему-же

именно европейца, а не индуса взялъ Галленъ для изображенія погони за идеаломъ? Въ Индіи раньше всѣхъ странъ начали искать идеалъ и дальше всѣхъ ушли въ теоретическомъ исканіи его.

Неужели представленіе о человѣкѣ въ эпохи и націи можно дать только нарисовавъ человѣка голымъ? Развѣ такъ уже и нельзя изъ смѣшенія всѣхъ архитектурныхъ и декоративныхъ стилей создать нѣчто совершенно оригинальное, фантастическое и въ то-же время не принадлежащее никакой эпохѣ и націи? На какую эпоху указываетъ и какой націи принадлежитъ та архитектура, которая изображена на декорации „Снѣгурочки“ во второмъ актѣ?..

Ничего, кромѣ крайней скудости мысли, не видно на картинѣ Галлена, даже и тогда, когда эта картина комментирована, наконецъ какое моральное значеніе имѣетъ погоня за идеаломъ, изображенная такъ, какъ ее изобразилъ Галленъ, и даже изображенная яснѣе, образнѣе и доступнѣе пониманію?

Есть одна картина—я не помню ея автора,—знаю лишь, что это французъ. По мостику надъ пропастью скачетъ на конѣ черезъ трупы женщинъ и дѣтей, возбужденный человѣкъ, простирая жадно впередъ руки. Впереди его фортуна на колесѣ. Она зоветъ его къ себѣ и мчится отъ него вдаль, держа въ одной рукѣ рогъ изобилія, изъ котораго сыплется золото, въ другой—лавры. Сама она прекрасна и молода. А сзади человѣка, почти уже рядомъ съ нимъ, стремящимся за счастьемъ, молча скачетъ, бросая на него тѣнь, смерть въ черномъ плащѣ и на черномъ конѣ. Вамъ понятна эта картина, вы знаете, какъ ее назвать. Вы сразу видите, что предъ вами погоня за счастьемъ, скачка къ смерти. Всѣ ея детали у мѣста—всѣ онѣ объяснимы, не смотря на то, что сюжетъ картины настолько-же абстрактенъ, какъ и „Погоня за идеаломъ“. Этотъ Галленъ неуклюжъ какъ истый финнъ въ своей погонѣ за оригинальностью. Его желаніе показать культуру подстриженными апельсинными деревьями и макомъ, разсаженнымъ на одинаковомъ другъ отъ друга разстояніи на зеленой площади, не дающей понять себя (что она такое? коверъ?), смѣшно и жалко такъ-же какъ смѣшенъ и жалокъ тотъ маленькій фейерверкъ изъ подсолнухъ, который онъ назвалъ почему-то „Цвѣткомъ смерти“. На самомъ дѣлѣ: цвѣтокъ сначала кажется ракетой, потомъ напоминаетъ о подсолнухѣ; всего-же менѣе онъ похожъ, именно, на цвѣтокъ.

Есть что то низкое въ этомъ оригинальничаньѣ: великое, трагическое явленіе—смерть—какъ-бы опошлена этимъ изображеніемъ. Вѣка лучше умы отъ авторовъ Ригъ-Веды и до Нитче пытались разгадать эту загадку. Явился Аксель Галленъ и намазалъ что-то смѣшное и жалкое, крохотное. Какъ это отдастъ парижскимъ „Кабачкомъ смерти“!

„Нѣтъ большаго заблужденія,—говоритъ Шопенгауэръ,—какъ полагать, что каждое измѣненіе есть прогрессъ“. Вы склонны видѣть прогрессъ въ искусствѣ Галлена и Врубеля? Что-же? У всякаго—свой вкусъ. Мы съ вами во вкусахъ не сойдемся.

Заключеніе, которое вы вывели изъ примѣра съ картиной Рубенса, гласитъ, что чѣмъ выше искусство, тѣмъ ниже его значеніе для жизни, ибо вѣдь вы говорите, что чѣмъ оно выше, тѣмъ уже кругъ понимающихъ его людей. Я увѣренъ, что искусство нужно жизни, людямъ, что оно можетъ помочь жить имъ. Жизнь тяжела,—оно дастъ возможность отдохнуть отъ нея; люди грубы,—оно облагородитъ ихъ; они не особенно умны,—искусство имъ поможетъ развиться. Искусство нужно публикѣ, а не книжкамъ, и нужно давать публикѣ такіе картины, которыя она понимала-бы.

Вы приглашаете меня къ признанію за искусствомъ свободы. Я не отрицаю свободы искусства, я только рѣшительно высказываюсь противъ свободы „чужачествъ“ въ искусствѣ.

„Искусство есть откровеніе“—говоритъ талантливый теоретикъ-прерафаэлистъ Джонъ Рескинъ и еще онъ говоритъ, что „всякое великое твореніе представляетъ собою актъ восхваленія“. Новое искусство не имѣетъ ничего общаго съ этими положеніями эстетики, авторитетъ котораго обязателенъ для васъ, какъ для человѣка видящаго въ прерафаэлизмѣ—явленіе отрадное. Я кончу мое возраженіе вамъ тѣмъ, что категорически заявлю, что ни новаго искусства, ни какого-либо искусства въ картинѣ Галлена я не вижу, и увѣренъ, что его тамъ нѣтъ. За Врубелемъ я признаю умѣнье владѣть кистью и красками и еще большее умѣнье портить хорошіе сюжеты. Признаю за всѣми свободу сужденія, а за публикой право оцѣнки таланта художника,

Не умалюемъ-ли мы, однако, нашимъ маленькимъ споромъ значенія искусства? Мнѣ кажется, что вы дѣлаете именно это, съуживая роль искусства до служенія только избраннымъ и являясь апологетомъ людей, которые даютъ алчущимъ вмѣсто хлѣба камень.

М. Горькій.