

Игнатий Лойола, св. Тереза, св. Филипп Нерийский их ного других придали религиозной жизни после-реформационного периода необыкновенную силу и глубину. Анализируя духовную жизнь этих религиозно одаренных людей, Вейсбах видит в ней целый ряд признаков, которые, конечно, существовали и раньше, как имманентные свойства христианской религии, но которые в эпоху „католической реакции“ приобрели исключительную силу и значительность. Это, прежде всего, „героизм“, видоизмененное и транспонированное в чисто-религиозную сферу наследие Возрождения; затем, сплетение различных, противоположных и дополняющих друг друга душевных двигателей и страстей, — мистики, эротики, аскетизма, жестокости. Эти переживания делаются содержанием искусства барокко и находят в его форме полное выражение. Весьма удачны, с этой точки зрения, характеристики творчества Рубенса, Греко, Зурбарана, Мурильо, Бернини; удачно также сопоставление итальянских и северных образцов церковной живописи, которое наглядно убеждает в интенсивности и единстве „духа“, направлявшего творческие усилия искусства барокко. Сплетение „содержания“ и „формы“ и зависимость последней от религиозно-психологических двигателей, создает равнодействующую, которую не в силах определить односторонний, „чисто формальный“ метод.

В то время, как Гаузенштейн пытается дать исчерпывающую характеристику всего искусства барокко, осторожно избегая при этом конкретизации примерами, Вейсбах ставит себе более скромную, но и более определенную задачу — искусство барокко, как художественный выразитель католической реакции. В результате, мы имеем прекрасно документированную и солидную работу, в которой давно уже ощущалась необходимость.

Интересно и знаменательно то, что оба автора, идя различными путями и к разным целям, были, главным образом, поглощены одним вопросом — о влиянии содержания на форму или о выразительности известного комплекса художественных форм вне поля зрения эстетики.

И. Жарновский.

Автолитографии Г. С. Верейского.

Комитет Популяризации Художественных Изданий при Российской Академии Истории Материальной Культуры издал альбом автолитографий Г. С. Верейского — „Портреты русских художников“. Наряду с автолитографиями Б. М. Кустодиева и А. П. Остроумовой-Лебедевой, недавно изданными тем же Комитетом П. Х. И., альбом литографий Верейского является выдающимся достижением в области русского художественного эстампа. Литографии Верейского особенно интересны как драгоценный иконографический документ. С безупречной правдивостью строгого натуралиста запечатлел художник ряд современников. В альбом его вошли портреты: Александра Бенуа, О. Браза, М. Добужинского, Б. М. Кустодиева, Д. Митрохина, П. Нерадовского, А. Остроумовой-Лебедевой, Э. Серебряковой, К. Сомова, С. Яремича.

Г. Верейский превосходный портретист, и альбом, о котором здесь идет речь, является в сущности случайным предлогом для критика, считающего своим долгом отмечать, все подлинно — интересное и талантливое в современном искусстве.

Любители пряностей и психологических экспериментов будут разочарованы, перелистав серию автолитографий Верейского: в них нет никаких вычур и претензий. Просто и спокойно передает художник мягкими, бархатистыми штрихами литографского карандаша живые, полные органической, а не театральной экспрессии, образы. Вот Ал-др Ник. Бенуа в меховой тужурке, в непреременных круглых очках. Сосредоточенный, немного одряхлевший.

Вот К. А. Сомов, взятый в профиль, в халате, в позе задумчивого „*dolce far niente*“. Вот профиль П. И. Нерадовского, — вот А. П. Остроумова-Лебедева — с улыбкой на круглом лице. Все портреты вполне индивидуальные и экспрессивны. В смысле сходства большинство безусловно удачно. Менее других похожи Браз и Митрохин. Бенуа освящен сильным боковым светом, и это ослабило сходство. Прелестны две виньетки на заглавном листе — Бенуа у окна за работой и Сомов с кистью в руке.

Приветствуя появление „Портретов русских художников“, хочется пожелать, чтобы и другие работы Верейского были изданы, например, выставленные в „Мире Искусства“ портреты Н. И. Кареева, жены и сына художника, Е. Н. В. и друг.

В эпоху оскудения портретного мастерства — Верейский явление примечательное, заслуживающее особенного внимания. Попытаюсь его охарактеризовать в немногих словах.

Г. С. Верейский получил художественное образование в частной студии худ. Е. Е. Шрейдера, в Харькове. Шрейдер был опытным и знающим педагогом. Художественное мировоззрение его отличалось по тогдашним временам (начало 1900 годов), прогрессивным направлением. Он учился некогда в Дюссельдорфской Академии, потом в Париже, где застал Коро. Коро навсегда остался его кумиром, он много говорил о нем ученикам, предлагал изучать его произведения, воспитаться на них. Высоко ставил Шрейдер Милле, Руссо, Добиньи, барбизонскую школу. Передвижников он отрицал и резко порицал. Ему нравились работы импрессионистов, впервые появившиеся тогда в России.

Занятия у Шрейдера много дали Верейскому в смысле технического навыка. Вспоминая теперь произведения своего учителя, художник предполагает, что Шрейдер был величиной очень значительной. Обстоятельства сложились так, что ему не удалось выдвинуться и обратить на себя должное внимание.

Следуя по пути своего наставника, Верейский занимался преимущественно пейзажем. В этой области ему удалось развить плодотворную работу, прерванную, к сожалению, революцией 1905 г. Художник состоял тогда студентом Харьковского университета, принял участие в студенческом движении и вскоре вынужден был бежать из России под угрозой ареста. Судьба забросила его в Мюнхен. Здесь он не имел возможности продолжать художественное образование систематически, рисовал урывками, случайно, за то много вынес из знакомства с мюнхенскими картинными галлереями. Старая Пинакотека сделалась излюбленным местом его посещений. Из Мюнхена художник перебрался в Италию. Здесь все для него явилось источником нескончаемых восторгов: великолепие самой природы, строгая красота памятников античного искусства, богатейшие музеи, бытовое своеобразие городов, — все это наполнило душу радостным волнением, жадной творчеством, любовью к миру. Все проявления красоты казались ему равноценными и нужными, он затруднялся отдать предпо-

чение тому или другому великому художнику. Даже теперь, оглядывая пройденный путь, Верейский не знает, кого из великих художников мог бы он назвать своим учителем. Кажется ближе других был ему Тициан, Тинторетто, Веласкес, Карпаччио. Интересовали его и ранние немцы, особенно высоко ставит он Дюрера. Но значительнее всех для него был Рембрандт, неизменный спутник его творческих грез, ни с кем несравнимый кумир, которому художник поклоняется и до сегодняшнего дня, с неменьшим жаром, чем в ранней юности.

У Рембрандта нельзя „учиться“: его можно либо копировать (что скучно и плохо), либо боготворить. Художественный реализм и психологическая экспрессия его произведений так огромны, что подражать его технике, заимствовать его приемы—слишком мелко, поверхностно, не нужно. Необходимо вникать в его творческий гений с целью причаститься необъятной духовной мощи,—и только. Это понял Г. С. Верейский: он ничего не взял от Рембрандта в смысле „внешности“, и никакого „рембрантизма“ нет и следа в его работах. Но именно Рембрандт, никто другой, внушил ему благоговейное отношение к миру видимых и невидимых вещей, отчетливое восприятие чужой душевной жизни в ее пластических формах, т. е. то, что я назвал бы—моделировкой человеческой психологии. Ощупью, шаг за шагом подымался Верейский в поисках художественной правды. Он работал медленно и осторожно, не устывая искать и добиваться высоких достижений. С самого начала своей деятельности он примкнул к натуралистическому течению. Художник убежден, что прием, манера, стиль не должны, так сказать, „предварять“ работу, напротив, в непосредственном процессе творчества они возникают сами собой, как утверждение „не могу иначе“. Сделал так, а не иначе, потому, что иначе не могу, не в праве сделать, вот что звучит во всех работах Верейского. Для него техника есть явление внутренней необходимости, а не стилистический прием. Нарочитость для него отвратительна, и он потому и склоняется к реалистической трактовке природы, к чистому натурализму, что видит в нем наибольшую свободу. Ему кажется,— что передача тончайших оттенков, детальная нюансировка портрета возможны только тогда, когда натура воспринимается как таковая, а не как повод к чему-то, не как материал для композиционных экспериментов.

В прежнее время Г. С. Верейский занимался, главным образом, пейзажной живописью. Посетителям выставок памятны его акварельные пейзажи, полные лирической тишины и строгого изящества. Его этюды карандашом, сепией, тушью обнаруживают в нем очень внимательного рисовальщика. Он предпочитает небольшие листы, избегает широкого декоративного размаха. С другой стороны мало интересует его и миниатюрный подход. Декоративная живопись, фрески, панно и проч., столь же чужды ему, как и миниатюра, графика орнамента. У Верейского есть несколько работ в области книжной графики, но он не придает им большого значения. Его искусство определяется, главным образом, как „камерный“ стиль, как небольшие работы, воспринимаемые в интимной обстановке жилой комнаты, а не в величественной галлерее музея или нарядных аппаратах дворца.

В самое последнее время Верейский выступает чаще всего в качестве портретиста. Обычно его портреты исполнены карандашом, иногда слегка илюминированы. Условия, в которых развивалось дарование художника, сложились так, что ему не удалось посвятить себя всецело живописи. Ему кажется, что только живопись, многокрасочная и полнозвучная, могла бы дать ему пол-

ное удовлетворение и возможность развернуть свои силы. Но фатальным образом, ему приходилось по условиям места и времени ограничиваться рисунком. Я полагаю, что и тут, как обычно: „нет худа без добра“: может быть, погоня за какими-нибудь красочными занятиями убила бы в Верейском любовь к тщательно вытканному рисунку и мы утратили бы первоклассного рисовальщика.

Портретные автолитографии Верейского составляют бесспорно одно из примечательных явлений современной жизни. Мы дождались бы, вероятно, еще большего количества работ от художника, если бы значительную часть его времени не поглощала бы музейная работа (в Эрмитаже) и преподавательская деятельность (в Академии Художеств). Изучение истории искусства, особенно истории гравюры и литографии, отняло у него много времени. За то в лице Г. С. Верейского мы имеем одного из лучших знатоков гравюры и литографии. Историческое развитие этого искусства изучено им с величайшим вниманием, что же касается техники, то его литографии и гравюры (офорты) наглядно свидетельствуют о том, что он властно овладел и техническими тайнами своего излюбленного искусства. В смысле „самообнаружения“ художник еще не вполне нашел себя, но мы вправе возложить на него очень большие надежды: последние работы его являются многообещающим залогом.

Э. Голлербах.

Выставка проектов книжных знаков.

Устроенной в помещении б. Английского клуба Московским обществом любителей книжных знаков выставке проектов *ex-libris*'ов особый интерес придает—помимо вполне законченных и закрепленных за владельцами экземпляров—большое количество проектов и эскизов книжных знаков безыменных, изготовленных для неведомого заказчика. В такого рода проектах, выполненных без связывающих художника требований книговладельца, ярче проявляется графическое умение и творческое остроумие мастера.

Облик книжного знака определяется тремя основными элементами: художником, владельцем и книгою—хороший *ex-libris* должен гармонично сочетать все их требования.

Работе художника, создающего книжный знак, ставится много требований, как идейного так и формального порядка; для успешного достижения которых нужны свойства совершенно иные, чем в других областях искусства; этим объясняется, между прочим, почему достоинства многих *ex-libris*'ов, подписанных громкими именами, ограничиваются—тому есть немало примеров—славою их творцов. Мирок *ex-libris*'а имеет своих обособленных жрецов—художников и своих рабов собирателей.

Общее впечатление от выставки утешительное. Несмотря на стремительный рост популярности книжных знаков и повышение спроса на них, большинство из 26-ти участников выставки проявили свежесть мысли и оригинальность в разрешении проблем книжного знака, сумев избежать банальных сюжетов.

С большим удовлетворением можно отметить обилие работ, выполненных гравюрою: на дереве, линолеуме, офортом, затем литографией и др. спосо-