

Максимилиан Александрович Волошин

**Архаизм в русской  
живописи**



# Максимилиан Александрович Волошин

## Архаизм в русской живописи

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=22832451](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22832451)*

### Аннотация

«„Камень становится растением, растение зверем, зверь – человеком, человек – демоном, демон – Богом“ – говорится в Каббале.

Камень, дерево, человек. Вот символы Рериха, Богаевского и Бакста – трех художников, которые при всем внешнем несходстве тесно связаны в русском искусстве своим устремлением через историческое к архаическому...»

# Максимилиан Волошин

## Архаизм в русской живописи

«Камень становится растением, растение зверем, зверь – человеком, человек – демоном, демон – Богом» – говорится в Каббале.

Камень, дерево, человек. Вот символы Рериха, Богаевского и Бакста – трех художников, которые при всем внешнем несходстве тесно связаны в русском искусстве своим устремлением через историческое к архаическому.

Цели, средства, язык, дух, темпераменту – все различно в них. Но основная линия направления их искусства одна и та же их лица обращены в одну сторону.

Каменный и глыбистый Рерих Скорбный, утонченный и замкнутый Богаевский. Бакст – изысканный и любопытный собиратель художественно-исторических редкостей.

Рерих – являющийся непосредственным продолжателем тех мастеров каменного века, которые кремь умели заострить в лезвие ножа, а на куске кости рыбьей начертить иглой ветвистые рога оленя и косматый профиль мамонта Богаевский – выросший в печальной земле Киммериян, и в развалинах скифских, греческих и гуннских колоний прозревший музыкально-стройные видения Лоррена.

Бакст – ученый, эlegantный, многоликий и столь переимчивый, что для того, чтобы найти ему подобного в этом всецелом усвоении чужого, надо дойти до Филиппино Липпи.

Все трое связаны одной мечтой об архаическом.

Мечта об архаическом – последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожого. Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани её увидеть фрагмент своего собственного лица.

Любовь к архаическому была создана откровениями археологических раскопок конца девятнадцатого века.

Когда героическая мечта тридцати веков – Троя, стала вдруг осязаемой и вещественной, благодаря раскопкам в Гиссарлике, когда раскрылись гробницы микенских царей и живой рукой мы смогли ощупать прах Эсхиловых героев, вложить наши пальцы неверующего Фомы в раны Агамемнона, тогда нечто новое разверзлось в нашей душе.

Так бывает с тем, кто грезил во сне, и, проснувшись, печалится об отлетевшем сновидении, но вдруг ощущает в сжатой руке цветок или предмет принесенный им из сонного мира, и тогда всею своею плотью, требующей *осязательных* доказательств, начинает верить в земную реальность того, что до тех пор было лишь неуловимым касанием духа. И когда мы проснулись от торжественного сна Илиады, держа в руке

ожерелье, которое обнимало шею Елены Греческой, то весь лик античного мира изменился для нас! и Фигуры, уже ставшие условными знаками, вновь сделались вещественны.

«День истории – говорит Вячеслав Иванов – сменяется ночью, и кажется, что ночи её длиннее дней. Так средневековье было долгою ночью, – не в том смысле, в каком утверждается ночная природа этой эпохи мыслителями, видящими в ней только мрак варварства, – но в ином смысле, открытом тому, кто знает, как знал Тютчев, ночную душу. Но уже в XIV веке кончается четвертая стража ночи, и в XV солнце стоит высоко. Притин солнечный перейден к XVII столетию, а в XIX-м веет вещей прохладой сумерек. Первые звезды зажглись над нами. Яснее слышатся первые откровения вновь объемлющей свой мир души ночной».

Начало девятнадцатого века знало древний мир только, как рассвет всемирной истории, в конце же века мы увидели в архаической древности глубокую звездную ночь, предшествовавшую той средневековой ночи, о которой говорит Вячеслав Иванов. Но с тех пор кирка археолога подняла пласты земли еще более древней, чем холмы Илиона.

XX веку, первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите, кажется суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды. С той минуты, когда глаз европейца

увидел на стене Кносского дворца изображение царя Миноса в виде краснокожого и в короне из птичьих перьев напоминающей головные уборы Северо-Американских индейцев, первая связь между сокровенным преданием и исторической достоверностью положена, первая осязаемость о существовании Атлантиды зажата в нашей руке.

Но не научная доказательность важна была для искусства в этих археологических открытиях: они создали новые разбеги для мечты и для догадки.

То, что было найдено в пределах Архипелага, имело значение не только в области понимания классической древности – оно отозвалось по всей земле и каждая пядь ее почувствовала осемененной новыми возможностями, вся земля стала как кладбище, на котором мертвые уже шевелятся в могилах, готовые воскреснуть.

И Богаевский и особенно Рерих чужды классической археологии. Но едва ли могли бы они возникнуть как явления в искусстве, если бы путь им не был подготовлен новым пониманием архаической Греции, не был им указан древним духом, веющим на поэзии.

И Рерих и Богаевский органически связаны корнями своей души каждый со своею областью. Рерих с севером, Богаевский с югом. И для того и для другого север и юг не являются какой-нибудь определенной северной или южной страной и, из какой бы определенной страны ни исходили они,

они провидят в ней всегда идею юга или идею севера. Но юг или север – основной их темой остается та же великая земля, одинаково суровая, простая и трагичная.

Связь их с землей глубока и безысходна. Обоим им суждено быть её голосом, её преображением.

Бакст в противоположность им оторван от земли и не связан ни с какою определенной областью. Любовь к архаическому не обусловлена для него всем бессознательным существом его души. В его архаизме нет той неизбежности которая есть для Богаевского и Рериха.

Бакст всегда напоминает любезного археолога, который в зале College de France перед великосветской аудиторией толкует тайны женского туалета древних вавилонянок и карфагенянок. Для него самым важным остаются человеческие позы, украшения и одежды, а вовсе не земля.

Поэтому с одинаковым искусством он пишет портрет светской дамы в современном платье, рисует декоративную обложку для книги со всем четким изяществом восемнадцатого века, воссоздает в балете петербургские костюмы николаевского времени, компонирует декорации к «Ипполиту» и в широкой панораме изображает гибель Атлантиды.

И всюду он остается блестящим живописцем, сквозь вещи и искусство эпохи видящим внешние формы и лики жизни. Он археолог потому, что он образованный и любопытный человек, потому, что его вкус петербуржца влечет ко всему редкому, терпкому, острому и стильному, потому, что

он вдохновляется музеями, книгами и новыми открытиями. Необычайная его гибкость и переимчивость создает то, что сокровища принесенные им из других эпох, становятся наглядными, общедоступными и сохранными, как черепки тысячелетних сосудов под зеркальными витринами музеев как захлебывающиеся вопли иудейских пророков под прозрачным, неторопливым и элегантным стилем Ренана.

Баксту ближе всего не ночь архаизма, мерцающая зопотом в Трое, в Микенах, в Тиринфе, а закат предшествовавшего дня, догоревший в Критской культуре. Какая иная древность могла бы быть Баксту милее, чем эта, когда архаические царевны, по библейской хронологии – современницы сотворения мира Егвой, носили корсеты, юбки с воланами, жакетки с открытою грудью с длинными рукавами жиго, с небольшими фалдочками полужако сзади, а волосы немного подвитыми на лбу, спущенными по спине и перевязанными широкими бантами?

В этой Критской культуре есть та изысканность форм и сознание сладости бытия, которые роднят ее с французским восемнадцатым веком. Когда смотришь на изображения, откопанные Эвансом, то анахронично вспоминаются слова Талейрана: «Кто не жил в том десятилетии, которое предшествовало Великой Революции, тот никогда не познает истинной сладости жизни». Этот закат до исторического дня открывает краешек какого то, быть может только местного,



Золотого Века страны, уже столетия жившей в затишьи глубокого мира, забывшей о существовании войн и оружия, потому что в изображениях Крита нигде нет никакого намека на воинов и на вооружение. Но всюду, на всех вещах Критского века проходит одна орнаментальная линия напоминающая об Атлантиде. Это завиток морской волны, который в тех или иных извивах широкими полосами обвивает критские вазы. Это тот орнамент, которым Бакст обрамил сделанный им рисунок на обложке «Аполлона». Он выдержан в том же тоне, что подлинные орнаменты критских ваз, архаический Аполлон (фронтисписа) держащий в руках кифару из бычьих рогов, одет тем же странной формы поясом, который встречается на всех изображениях критских царей, а колонны сужающиеся к низу, в пролетах которых видны убегающие перед лицом Бога сатиры, находятся в залах Кносского дворца царя Миноса. Кносос погиб от военной катастрофы, разрушенный первою волною Пелазгов и эта катастрофа, судя по следам её была так же внезапна, как и космическая катастрофа, повлекшая за собою гибель Атлантиды, одной из уцелевших колоний которой являлся, вероятно, Крит.

К этой древнейшей катастрофе к гибели великого материка затопленного в одну ночь волнами океана за десять тысяч лет до нашей эры, как повествуется в Платоновом «Тимее», обратилась невольно мысль Бакста от критских раскопок.

Кроме свидетельства Платона и эзотерических преданий,

мы не имеем ни каких доказательств существования и гибели Атлантиды, символически изображенной на картине Бакста – «Terror Antiquus». Но если верить доказательству Плонжеона, исследователя памятников Мексиканских Майев, то нет ни одного образованного европейца, который бы не знал наизусть и не повторял рассказа о гибели Атлантиды, не зная и не понимая в то же время смысла звуков, им произносимых.

Плонжеон доказывает, что имена букв греческого алфавита в их последовательном порядке составляют майскую надпись, повествующую о гибели Атлантиды. Он дает точный перевод этой надписи. Другими словами надо предположить, что буквам греческого алфавита были даны имена согласно тому же методу, по которому, на исторической памяти европейца, семь звуков музыкальной гаммы, получили, как имена, первые семь слогов католического гимна. Здесь же, в виде алфавита, был запечатлен краткий рассказ о мировой катастрофе, и криптограмма древнего ужаса была кинута в грядущие тысячелетия, более чем каменными скрижалями и папирусными свитками, охраненная этими, знакомыми каждому слогами альфа, бэта, гамма, дельта.

Вячеслав Иванов в величественной статье, посвященной «Древнему Ужасу» описал и истолковал эту архаическую Афродиту Бакста, спокойно стоящую с голубем в руках над взволнованной кремнистой чешуей планеты, но, как поэт, филолог и мыслитель, он влил свое собственное чисто лите-

ратурное содержание в декоративный и живописный замысел художника и колоссально расширил рамки живописно возможного. Но если на минуту забыть этот образ Афродиты – Мойры отныне нерасторжимо связанный с картиною Бакста, отрешиться от того громадного исторического символа, в который преобразил ее Вячеслав Иванов, и взглядеться только глазом, а не умом, в живописный смысл линий, то прежде всего бросится в глаза женская изысканность платья и уборов богини, выписанных с такою сосредоточенною любовностью, и сходство её лица с лицом самого Бакста, которое сквозит в ней так же естественно, как лицо Дюрера сквозит в его Христах. Когда же мы переведем глаза с этого апофеоза архаического туалета, торжествующего над мировой катастрофой, на зрелище самого катаклизма, то, вместе с бесконечной ловкостью разрешения труднейших перспективных задач пейзажа, нас поразит глубокая безопасность совершающегося, точно мы смотрим сквозь толстое зеркальное стекло подземного аквариума. Да! Ото всего, что пишет Бакст, мы отделены всегда зеркальной витриной музея. Для него архаическое это только самая обширная зала в музее редкостей им собранных, тогда как для Рериха и Богаевского это та атмосфера, вне которой они не могут существовать.

С сурового, древнего севера принес свое искусство Рерих. Оно такое же тяжелое, жесткое и неприветное, как его земля. История Юга граничится переселениями народов, вели-

кими войнами, разрушениями древних городов, она делится на столетия и года. История же Севера измеряется лишь геологическими эпохами, пластами речных наносов и костяками ископаемых. Нельзя определить, какими тысячелетиями отделена от нас эта земля Рериха, земля, с которой только что сошла мертвая толща вечных льдов, земля, хранящая на себе только свежие следы глубоких царапин и борозд, оставленных древними ледниками.

На ней еще нет ни кустов, ни деревьев одни лишь мхи, темные, как письмо древних икон, покрывают влажные, солнцем еще не согретые, не обласканные воздухом скалы. Лишь изредка среди этих пустынь встают редкие заросли низкорослых сосен, черных, узлистых, с тощей хвоей. Земля хранит еще свои первобытные – глухие, темные и глубокие тона, под угрюмым и тяжким небом.

Растительное царство загадочно чуждо творчеству Рериха.

Деревья на его картинах встречаются лишь в форме грубо обтесанных бревен, из которых сложены срубы городищ и построены остроконечные частоколы, похожие на оскаленные зубы, или в форме тяжеловесных богато и грубо раскрашенных кораблей, напоминающих хищных земноводных.

На земле Рериха так много камней и так мало почвы, что дереву негде там вырасти.

Он, действительно, художник каменного века, и не потому, что он стремится иногда изобразить людей и построй-

ки этой эпохи, а потому, что из четырех стихий мира он познал только землю, а в земле лишь костистую основу её – камень. Не минерал, не кристал, отдающий солнцу его свет и пламя, а тяжелый, твердый и непрозрачный камень эратических глыб. Перед его картинами невольно вспоминаются все кельтские предания о злых камнях, живущих колдовской жизнью о менгирах и долменах о полях Карнака, о камнях, в толще своей хранящих воронкообразное подобие рта, которое произносит слова из которых слышатся иногда глухие звуки, которое таит в себе эхо какой то чужой всему живому жизни; о камнях, по ночам покидающих свое место и рыскающих, подобно крылатым ящерам, в низком болотном воздухе, приходят на ум качающиеся скалы, неведомыми руками утвержденные на точке равновесия столь верно найденной, что ничто в течение тысячелетий не может нарушить той математической гармонии, которая при слабом прикосновении оживляет движением и трепетом тысячепудовые глыбы мертвого вещества.

И во всем остальном растущем, поющем, сияющем и глаголящем мире Рерих видит лишь то, что есть в нем слепого, немого, глухого и каменного. Небо для него становится непрозрачным камнем до красна иногда во время закатов накаленных и под тускло багровым сводом он мечет тяжкие каменные облака. Его «Бой» напоминает первые строфы Леконт де Лилева «Каина»

И люди, и животные видимы для него лишь с гочки зрения

камня. Поэтому у его людей нет лица.

Так бывает, когда проходишь по музею оружия среди кованых доспехов, хранящих подобие человека, и даже отмечающих его характер в своих сдержанных позах и жестах. Но за опущенным забралом нет ни лица, ни взгляда, в чешуйчатых стальных пальцах сжимающих крестообразные рукояти мечей, нет живой руки. Таковы же бывают каменные панцири с изгибами и линиями мощных торсов окруженные пучками коний и знамен на декоративных фозах арсеналов и экзерциргаузов. Ужас зияющей пустоты есть в этом отсутствии лика.

У Рериха нет людей – есть лишь ризы, доспехи, звериные шкуры, рубахи, порты, высеченные из камня, и все они ходят и действуют сами по себе. И не только воздух, деревья, человека и текучее море видит Рерих каменными, – даже огонь становится у него едкими зубцами желтого камня, как в его проекте декорации к «Валькирии».

Поэтому мозаика является самым верным материалом, в котором он может воплощать свои замыслы и структура его картин, написанных масляными красками, неизбежно приближается к мозаике.

Если дух Рериха так исключительно близок царству камня то дух Богаевского не менее близок к царству растения Это не сразу бросается в глаза. В начале он много лет писал землю юга только опустошенную и страшную в своей траги-

ческой нагоде Эта пустыня не напоминала пустынности Рериха.

На земле есть две пустыни одна – первобытная, еще не завоеванная человеком, рериховски суровая на севере, поросшая девственными лесами на юге другая – уже познавшая власть человека, испытавшая его плуг и кирку его меч и огонь, обласканная его заботами и попранная его жестокостью. Это та пустыня, которая отделяет одну от другой шесть Шлимановских Трой из которых каждая выросла на месте разрушенной и ничего не знала о своих предшественницах. Эта пустыня, как саван периодически окутывает известные долины земли перед новым их воскресением. Есть такие области юга, насквозь пропитанные человеческим ядом и обожженные человеческой мыслью. они до глубочайших пластов засеяны семенами древних фундаментов, могил, золотых украшений и черепками глиняных сосудов. Туда уходили пророки для духовных исступлений. Туда стремятся археологи для своих кротиных изысканий. У такой земли есть свое законченное, почти человеческое лицо. В ней есть великий пафос и трагический жест, неведомый угрюмым и простым пустыням севера.

Пустыня юга создает ту насыщенность и то уединение, которые заставляют обращать взор к ночному небу, к другим уединенным и тоскующим Солнцам. Это чувство планетного одиночества земли неотступно преследует Богаевского. Трагическому лику Земли он стремится противопоставить

такой же трагический лик Солнца, потерянного среди темных пространств. Он видит его иногда превратившимся в какую-то бродячую комету и мертвенным светом, озаряющим нашу безлюдную землю.

Но он не мог оставить ее в таком порыве всемирного отчаяния. Последние годы в его творчество влилась новая воля. Он захотел преобразить свою землю. Не людьми, а деревьями, величавыми и одинокими, населил он свою пустыню и изменился лик мира его.

Духовные предки Богаевского – Пуссен и Клод Лоррэн смягчали трагический пафос юга человеческими фигурами. Крылатые гости небес, беседующие с пастухами, чуть мерцают неземным светом в глубине темно-зеленых кущ Лоррэнна. А нимфы и гамадриды у Пуссена, и фавны красные телом и Пан на вершине скалы, играющий на флейте, говорят о природе суровым и нежным человеческим языком. Природа же Богаевского замкнута в своем великом и торжественном безлюдии. Строгость её не смягчена ни пастухами, ни ангелами ни гамадридами.

По широким долинам, на скатах холмов, по берегам озер у него растут большие молчаливые деревья, которые одни живут, мыслят и молятся. Властные и целящие токи идут от этих деревьев, токами еще более глухими и тайными овевают душу алтари его торжественных гор, и зеркала горных озер колдуют небо.

Он воссоздал на своей страстной земле тот рай, который



существовал до сотворения человека, когда она была населена одними стройными и мыслящими растениями. В идее дерева нашло свое примирение и преобразование скорбное и сдержанное творчество Богаевского.

Так на пути к архаическому Рерих, Богаевский и Бакст разделили между собой камень, растение и человека.

Из всех трех самый мощный, слепой, смелый, самый глухो вещей – Рерих, рожденный от камня.

Богаевский, познавший душу дерева, – самый стройный, самый музыкальный, самый проникновенный.

А самый разнообразный, богатый, изящный и поверхностный – Бакст, который никогда и нигде не может забыть человека.

Так камень становится растением, растение – зверем, зверь – человеком, человек – демоном.