

Максимилиан Александрович Волошин

**Лики творчества. Из книги
2 (сборник)**



Максимилиан Александрович Волошин

Лики творчества. Из книги 2 (сборник)

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22833242

Аннотация

«Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона. Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа не возможна...»

Содержание

Франция	5
Скелет живописи	5
Письмо из Парижа	20
I. Итоги импрессионизма	20
II. Англада	28
Парижские салоны 1904 г.	31
Осенний салон	42
Слевинский	46
Морис Дени	51
Гробница поэта	54
Одилон Рэдон	61
Карриер	65
Устремления новой французской живописи	68
О возможных путях скульптуры	91
Россия	109
Индивидуализм в искусстве	109
«Осколки святых чудес»	126
Выставка детских рисунков	137
В. Э. Борисов-Мусатов	139
Врубель	142
Современные портретисты	145
Сапунов	158
Чему учат иконы?	163

А. С. Голубкина	171
М. С. Сарьян	186
1. Ориентализм	186
2. Культура Ислама	188
3. Искусство и жизнь Сарьяна	192
4. Техника	198
Константин Богаевский	207
I. Исторический пейзаж	207
II. Киммерии печальная область[20]	211
III. Художественные влияния	217
IV. Творчество	221

Максимилиан Волошин

Лики творчества. Из книги 2 (сборник)

Франция

Скелет живописи

I

Живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений.

Точное выяснение этого положения очень важно.

Это отделяет мышление художника-живописца от обычных приемов мышления остальных людей.

Между восприятием и воплощением у художника нет обычного промежуточного звена – слова.

Поэтому художнику так трудно быть литератором, поэтому мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова. А если это бывает возможно, то доказывает только, что в данном произведении есть элементы, чуждые живописи.

си и поддающиеся слову: т. е. рассказ, литературность.

Мы – не художники – видим вокруг себя только свои призраки и-свои мысли. Мы видим только то, что мы знаем. Задача художника из всего этого видимого мира, украшенного тяжелыми гроздьями нашей фантазии, наших знаний, наших воспоминаний, выделить его реальную зрительную основу, найти те корни, на которых распускаются эти цветы.

Наш глаз дает нам непосредственное впечатление только о двух измерениях – мы все видим на плоскости. Но к этому основному впечатлению присоединяется, и совершенно затемняет его, *понимание* трехмерного пространства, основанное на предварительном опыте осязания. Стереоскопичность парного глаза делает наше зрение отчасти продолжением осязания – осязанием на расстоянии. Но без предварительного опыта осязания мы бы никогда не могли прийти до сознания, что наши зрительные впечатления находятся вне нас.

Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона. Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа не возможна.

В этом – и только в этом заключается весь учебный под-

готовительный курс художника.

Упражнения руки при этом не играют почти никакой роли. Рука слишком тонкий инструмент, точно повинующийся самым мелким указаниям воли. Точность работы, требуемой от руки в живописи, ничтожна в сравнении с той точностью, которая необходима для хирурга, для шлифовщика стекол, для пианиста.

Художники – глаза человечества.

Они идут впереди толпы людей по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями, и тщательно ощупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них. В этом назначение художников.

Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели в картинах. Поэтому-то новая картина, передающая природу с новой точки зрения, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потом вновь открытые видимости сами переходят в число миражей человечества.

Сущность художественного наслаждения заключается в том, что зритель, находя неизвестные, но привычные ему корни видимостей, сам одевает их обычными цветами иллюзий и этим приобщается к творчеству. Поэтому незаконченность художественного произведения является необходимым условием наслаждения. Произведение, обремененное подробностями, всегда дает впечатление насилия, совер-

шаемого над душой человека.

II

В европейской живописи последних веков вся сила выразительности человеческой фигуры была сосредоточена в лице и в руках. По лицу и по рукам мы составляем представление обо всем человеке. Все остальное тело служит для нас только связью между этими точками напряженности. И мы настолько привыкли к этому, что нам кажется невозможным прочесть что-либо о человеке по линиям его спины, торса, ноги.

В греческой скульптуре вся сила выразительности была сосредоточена в торсе. Как нарочно, будто для поучительного примера, большинство антиков лишены наиболее выразительного по нашим понятиям – головы и рук. Самое поразительное в своем трагическом пафосе произведение, которое дошло до нас из Греции, – Ватиканский торс – лишено ног, рук и головы. После созерцания Венеры Милосской нельзя думать о руках иначе, как об некрасивых и ненужных подвесках, портящих красоту торса. Втянутый живот Лаокоона говорит больше, чем сентиментально утрированная голова.

У японцев мы видим весь характер выраженным в складках, узорах и красках одежды. Лицо остается только белым пятном с легко намеченными чертами. Мы смотрим на человеческую фигуру по отношению к лицу и на лицо по от-

ношению к глазам. Поэтому у нас фигура только дополнение к лицу. Японцы берут лицо по отношению ко всему силуэту и главным линиям фигуры, задрапированной в одежду, и черты лица меркнут перед этими широкими декоративными линиями.

Замечательно, что японцы с их бесконечно острым и тонким художественным глазом, подмечающим те движения человека, животных и птиц, — о существовании которых мы только догадываемся по моментальной фотографии, японцы никогда не замечали присутствия тени, этой странной и неизбежной спутницы европейца. Это с особой силой показывает, как призрачно то, что мы считаем нашим видимым миром.

Европейская живопись выросла в городах, в полутемных домах, при слабом освещении. В средневековой комнате создавалось значение человеческого лица и рук. То были единственные обнаженные части тела, и то были единственные светлые пятна, выделявшиеся из мрака. Из всех народов только одни европейцы пользовались в своих комнатах высокими стульями и креслами, скрадывающими фигуру, и высокими столами, позволяющими видеть только голову, плечи и руки. Эти вековые впечатления навсегда загнипотизировали глаз европейского художника.

С пейзажем европейским художникам не приходилось иметь дела. Работать вне города было нельзя, благодаря личной небезопасности. Единственный вид пейзажа, который

знала европейская живопись с XIV по XIX век, был вид из окна и его видоизменения с немногими исключениями для стран, представлявших другие условия жизни, как Голландия. Гонкуры в своем дневнике рассказывают об одном художнике (имя его, кажется, неизвестно), который жил в Барбизоне в первых годах XIX века, за двадцать лет до появления Руссо и Милле, и ходил в лес Фонтенебло на этюды – с ящиком в одной руке и с ружьем, которым он отстреливался от разбойников, в другой.

Европейская живопись историческими условиями была обречена на человеческое лицо, и единственным средством его передачи являлась светотень. Краски и колорит Возрождения и следующих веков – только известное развитие светотени и не имеют ничего общего с «окрашенным светом», с которым выступила новая живопись. Краски Возрождения – это не следствие наблюдения природы, это логические комбинации некоторых опытных данных, полученных от писания *natures mortes*, драпировок, ковров и других бутафорских предметов, заваливавших мастерские художников, и случайные сочетания тонов, найденных на палитре. Эти краски были, но их могло и не быть. Они не прибавили ни одного нового опыта к красочному познанию мира.

Высшей точкой развития и венцом всей европейской живописи является портрет, а единственным методом для передачи человеческого лица – светотень. Величайшие из европейских портретистов, как Веласкез и из современников

Карриер, употребляли краски только как дополнение светотени.

III

С самого начала Возрождения европейская живопись начала выходить из комнаты на улицу.

Но только в начале XIX века живопись вышла за городские стены. И, ослепленная, остановилась в бессилии.

Природа полна холодноватыми, сияющими, прозрачными тонами, А в глазах и на палитре жили только темные, горячие, коричневые тона – прекрасные тона, созданные веками, проведенными в комнате.

У европейских художников не было средств передать то, что они видели. Три четверти века длились их беспомощные искания, пока над Европой не встала бледная радуга японских акварелей.

Честь быть первыми пророками японского искусства в Европе выпала Гонкурам.

День 1-го декабря 1851 года останется в истории Европы одной из величайших культурных граней. В этот день вышел первый роман Гонкуров под заглавием «En 18...». В нем одна глава посвящена описанию парижской гостиной, обставленной японскими вещами... Такие гостиные появились в Париже только через 15 лет. Благодаря политическим неурядицам, которые совпали с тем днем, роман был запрещен.

Несколько месяцев спустя один из критиков требовал, чтобы Гонкуров за проповедь японского искусства посадили в сумасшедший дом.

В 70-х годах Эдуард Манэ, искавший до этого в Испании освобождения от давившего его Возрождения, нашел его в японцах и одним ударом обновил европейскую живопись.

Последней работой Эдмона Гонкура были монографии, посвященные японским художникам Утамаро и Хокусаи.

Японское искусство никогда не знало ни темной замкнутости комнаты, ни тяжелой высокой мебели, скрадывающей фигуру. Сиденье на полу – постоянное соприкосновение с землей – в этом тайна интимности Востока, тайна той утонченности сношения человека с человеком, которая так мало понятна нам, привыкшим к грубым формам европейской вежливости. Японское искусство, выросшее в прозрачном воздухе страны, залитой солнцем, знало только краски и никогда не замечало теней.

В истории Европы был один момент, когда красочная живопись готова была развиваться самостоятельно. Это было время готических соборов и цветных стекол – XIII век. Тут были идеальные условия для передачи окрашенного света: лучи солнца не отражались, но проникали сквозь краску, и фоном была идеальная рама – тьма. Гармонии красок во французских «vitraux»¹ достигали высоты, неведомой для масляной техники. Фигуры исчезали в орнаменте, и краски сливались

¹ витражах (франц.).

в одну гармонию, точно музыка органа, застывшая в пролетах стен. В германской готике гармония линий вырождалась в человеческую фигуру.

Но Возрождение убило готику и эту великую средневековую живопись.

Под влиянием японцев новое европейское искусство явилось реакцией против традиций Возрождения.

Первой ошибкой Возрождения было то, что как основной мотив живописи было введено изображение обнаженного человеческого тела. Человеческое тело уже десять веков было заключено в темнице одежды. За десять веков тело увяло и изменило вид.

Возрождение под обаянием антиков не сбросило одежды с живого человека. (Это было бы благодеянием). Оно раздело человека только на полотно. Художники должны были отказаться от повседневной, непрерывной работы наблюдения над формами: бессознательной работы глаза, которая одна составляет здоровую, органическую основу искусства. Началась работа академий, в которых позировали раздетые натурщики. Красота античных статуй стояла перед глазами, заслоняла поблекшее тело. Единственная реальность, которая переходила из мастерских на картины, – это условные и никогда в других областях жизни не повторявшиеся лозы натурщиков.

Вместе с этим теоретическое знание заменило собой зрительный опыт: художники начали изучать анатомию. Типич-

ное и характерное стало заменяться схематичным. Возрождение забыло, что греческие скульпторы, по которым оно изучало анатомию, сами никогда теоретически анатомии не изучали, а все основывали на зрительном опыте. Имея в руках анатомическую схему тела, художники подчинили ее античному канону красоты.

И вот создан этот странный мир европейской живописи, в котором с условными жестами и с условными движениями, в безжизненных драпировках замерли странные существа, у которых на логических торсах и абстрактных ногах растут живые человеческие головы и шевелятся кисти рук.

Наконец, Возрождение математически обосновало законы перспективы. Схематическое знание сковало наблюдательные способности. Уходящие линии пейзажа потеряли свою живую трепещущую индивидуальность. Это на много веков задержало развитие пейзажа.

У японцев, которым не пришлось иметь дела с этими абстракциями, чувство перспективы развито несравненно полнее. Им доступны такие задачи, перед которыми европейский художник становится в тупик.

Таков, например, вопрос о двух различных перспективных точках зрения в одной картине. Японцы его разрешают необыкновенно естественно. Вот один, часто повторяющийся в японском искусстве мотив: стая рыб под водой огибает скалу. Тут точка зрения находится под водой, между тем как в то же время видна поверхность воды и волна, разбивающая-

ся о скалу. И это не кажется неестественным.

А между тем, как странно поражает такая же попытка в Микеланджеловском «Страшном суде»!

Отказавшись от традиций Возрождения, новая европейская живопись вернулась к той точке, на которой стояло искусство раньше, к до-рафаэлитам, попыталось подхватить оброненную там нить развития. Новая живопись отказалась от условных правил академии, а пожелала сама смотреть, сама видеть. Надежным руководителем в этих исканиях было японское искусство.

Культурное влияние Японии на Европу было так громадно, благотворно и радикально, что мы, еще переживающие его, не можем оценить всю его грандиозность.

IV

Каждое искусство переживает три периода, не хронологических, потому что они часто совершаются одновременно, но психологических и всегда сохраняющих свою строгую последовательность.

Первый период – это условный символизм знака. Это египетские рисунки человеческого профиля с глазом, нарисованным *en face*. Это анатомически составленные фигуры академистов, обозначающие, но не изображающие человеческое тело. Это условные краски Возрождения.

Второй период – период строгого реализма. Художник со-

бирает все видимое, но ничего не выбирает. Это средневековые примитивы, это Дюрер, это импрессионисты.

И, наконец, третий период – период обобщения, стилизации. Художник ищет самого характерного в индивидуальном, доводит видимости до их простейших основных форм.

Только здесь искусство вступает в свой творческий период. В этом периоде японцы, и в него вступает новое европейское искусство.

Одновременно с упрощением видимостей является важный вопрос об экономии средств, который в предыдущие периоды еще не стоит перед художником.

Тут выступает незыблемый эстетический закон, который можно формулировать математически: сила впечатления обратно пропорциональна количеству средств.

В руках европейского художника находится теперь три исторически сложившихся средства:

- 1) рисунок (в смысле силуэта, намеченного линиями),
- 2) светотень,
- 3) краски (окрашенный свет).

Выбор необходимого для передачи данной зрительной идеи является необыкновенно важным для современных художников.

Большинство картин, висящих в наших музеях, представляет великолепные примеры очень простых замыслов, отягощенных совершенно излишним техническим балластом.

Масляные картины, писанные на полотне, еще до сих пор

считаются высшим родом живописи: благодаря этому в красках выражаются те идеи, в которых нет никакой чисто красочной задачи. Для них было бы достаточно простого карандашного рисунка. Таково положение русских передвижников.

В рисунке выражаются простейшие зрительные идеи. Рисунок ближе всего стоит к слову, и поэтому в нем отчасти содержится элемент рассказа. Впрочем, вернее сказать, что в слове содержится элемент рисунка.

Светотень создана для передачи человеческого лица. Она передает характер *человека* и настроение комнат, в которых она родилась. Здесь уже нет совпадений со словом. Но есть известный параллелизм. Портрета нельзя рассказать, но можно передать свое впечатление в слове, как впечатление от характера живого человека.

Краски представляют уже совершенно самостоятельный музыкальный мир гармонии, в котором нет никаких соприкосновений со словом. Этого впечатления уже никак нельзя перевести в слова. Так же, как нельзя перевести в слова музыку.

До последнего времени европейское искусство не понимало различия и самостоятельного значения рисунка, светотени и красок. Художники наперерыв писали масляные картины. И эти холсты, заключив их в неуклюжие рамки, ставили в складочные амбары, называемые музеями.

Картина масляными красками гармонировала с церквями

стиля Возрождения. Она была уместна во дворцах XVII и XVIII века. Традиционная золотая рама – это кусочек церковных орнаментов Ренессанса, кусочек стены, на которой когда-то висела картина.

Но нам девать масляную картину решительно некуда. Она режет глаза в современном доме своим анахронизмом. Она слишком тяжела и громоздка для временного места на стене.

Музеи же совсем не делают искусство доступным для всех, вовсе не создают «art pour tous»,² о котором проповедают французские социалисты. Они создают искусство «ни для кого», искусство фабрики, искусство безличное, как стихи, напечатанные в журнале, как музыка в ярко освещенном зале концерта.

Наши дни совершенно не созданы для масляных картин. Они, конечно, должны остаться, но должны найти, создать для себя подходящую обстановку. Теперь же настало время для развития всех других родов живописи. Им принадлежит ближайшее будущее.

Искусство интимно. Искусство – это обращение художника к другому человеку. Тайна художественного наслаждения всегда совершается только между двух людей. У живописи нет ораторских средств. Она говорит только шепотом.

Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей с публичным зданием или составлять частную собственность. Стать собственностью каждого, но не собствен-

² искусства для всех (франц.).

ностью всех – вот задача для современного искусства.

Европейское искусство или станет всенародным и необходимым для каждого, или его не будет.

Письмо из Парижа

I. Итоги импрессионизма

В жизни каждого пионера бывает момент, когда он, проломавший просеки и проложивший новые дороги, становится сам тяжелым завалом на пути идущих поколений и молодые безжалостно говорят ему: «Прочь с дороги!»

И он остается позади, как каменный столб на перепутьи прошлого.

Клод Моне теперь в полном расцвете сил. Его «Серия Лондона», выставленная на той же Rue Lepelletier, где в 1877 году первый мятеж импрессионистов был встречен свистками и хохотом всего Парижа, приносит ему заслуженные венки и восторги.

Они идут от критиков и от уверовавшей публики. Но художники, использовавшие каждый шаг, каждый взмах кисти старого бойца, пошли по иной дороге. Для них он только мастер, но уя-е не апостол. И мастер, против диктатуры которого часто приходится бороться. Импрессионизм кончился. Он вошел в плоть и в кровь современной живописи. Мы его выпитали глазами. Он стал нашим инстинктом. Он стал той ступенью, которую мы безжалостно попираем обеими ногами.

На выставке Моне невольно подводятся итоги импрессионизма.

Клод Моне в самых своих приемах является его воплощением. Собираение впечатлений – психологических документов видения – он обставил научной систематичностью. Он создал метод импрессионизма. Метод не теоретический, а конкретный, осязательный, проповедуемый каждой его картиной.

Он пишет свои картины всегда сериями. Он берет какой-нибудь один вид, один остов рисунка и изображает его в разных освещениях, в разные часы дня. В его рисунке нет выбора.

Серия Лондона – это вид Темзы с двух сторон: вид на Вестминстерское Аббатство и вид на мост, пересекающий реку наискось картины. Эти два остова повторяются десятки раз в серии.

Так он делал всегда. Он подходил к природе не как художник, в душе которого острой трещиной поет одно запавшее в душу впечатление, ставшее частью его самого, а как ученый, которому нужно изучить одно явление со всех сторон, исчерпать его. И он исчерпывает все возможные комбинации света и дополнительных тонов под различными углами освещения и прозрачности воздуха на одном и том же остове рисунка, который он берет в его простейшем виде, как основу, с совершенно случайной точки зрения.

А так как именно рисунок говорит языком слова, понят-

ным большой публике, то отсюда и тот успех, которым пользуются те серии, которые, случайно, дают отправную точку опоры своим рисунком: Серия Руанского собора, Серия Лондона. В этом сказывается не невежество публики, а совершенно законная потребность конкретностей и осязательностей, выявленных в картине рисунком.

И когда готика Руанского собора случайно, вне воли художника, дала конкретное содержание его радужным молитвам, он сразу вырос и стал понятен для нехудожников.

Одна гармония красок сама по себе слишком абстрактна и не связан с извечными представлениями глаза.

Развитие французской живописи XIX века шло необычайно логично благодаря ее полной отрешенности от жизни и от обстановки. Развитие живописи совершалось в безвоздушном пространстве. Во всем наблюдалась неуклонная последовательность смены противоположных течений: Делакруа и Энгр, академики и барбизонцы, Бугро, Лорансье и импрессионисты, Rose-Croix против импрессионистов, неоимпрессионисты и «Десять»; искусство росло не органически, а разумно переходило от силлогизма к силлогизму.

Влияния жизни были сокращены до минимума. Правительственные субсидии растлевали только академистов. Молодые художники всегда так же логично становились революционерами и выращивали свои таланты в здоровой атмосфере холодных мастерских и хронического голода. На завоевание Парижа выходили не в одиночку, а плотными группами.

пами, имевшими вид школ, так что критикам и историкам не приходилось их придумывать от себя впоследствии. Работали горячо и страстно над какой-нибудь одной стороной искусства, не слишком разбегаясь по сторонам, не слишком широко захватывая. Вырабатывали себе каждый определенный и характерный почерк, так что их нельзя было смешать друг с другом, хотя они тесно соприкасались в своих целях и приемах. И, наконец, ни один гений, непосредственно выросший из земли, не встал в их поколении и не перепутал логической схемы их развития.

Для будущих историков эта эпоха французской живописи станет классическим примером последовательной смены художественных течений, такой же назидательной и все исчерпывающей, как идеальные картины для географии, где с одной стороны извергается вулкан, с другой блестит радуга, на море происходит кораблекрушение, стоит маяк, здесь пролив, там залив, а дальше полуостров.

Но эта отрешенность от жизни и сдержанная сила дала им возможность произвести полный переворот во всех приемах видения и изображения.

Одновременно с выставкой Клода Моне вышла книга Роберта Сизерана «Les questions esthétiques contemporaines», где в числе прочих статей, печатавшихся раньше в разных журналах, находится статья «Итоги импрессионизма».

Намечая путь, которым импрессионисты дошли до своей красочности, Сизеран говорит: «Так как натурализм от-

рицал композицию, выбор, символ, самую стилизацию, так как приходилось изображать вещи безобразные сами по себе, линии монотонные и претенциозные, то как было смягчить нелепый вид тривиальных декораций? Единственной лазейкой, которой можно было бы убежать от безобразной действительности, – оставались краски». Но и пейзаж прошлого не был так ярок, как пейзаж теперешний. «Чем больше культура завладевает уголком земли, тем больше она его окрашивает». Здесь Сизеран совпадает с Метерлинком в его статье о цветах, вышедших из моды.

«Импрессионизм разрешил задачу изображения безобразных форм и чудовищ современной промышленности очень просто. Изображая лучи, отражаемые чудовищами цивилизации, он скрыл самые чудовища.

Уже Тернер в своей „Западной железной дороге“ нашел возможность ввести в искусство формы современной индустрии. Импрессионисты следовали его примеру. В „Gare St. Lazare“ Клода Моне и в „Pont de l'Europe“ не видно ни одной линии. Ни одна часть машины не представлена в своем виде. Все один цвет. Импрессионисты писали не предметы, а только отсаженные ими лучи».

Открытие импрессионистов Сизеран формулирует так: «Природа гораздо более цвет, чем линия. Самые тени – это цвета». «Они делали тени ни черными, ни серыми, ни желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам и потому часто фиолетовыми».

Фиолетовый цвет в тених при своем первом появлении произвел ошеломляющее впечатление. Теперь в пейзаже он стал такой же традицией, как старый коричневый соус и тени из битюма.

Краски были реакцией против подавляющей силы академического рисунка, который от видимого оставил только безупречно логический остов геометрического расположения вещей в пространстве.

Но эта реакция уничтожила целый мир живописи. В сказке Андерсена Оле-Лук-Ойе взял мальчика с постели, вставил его ногами в картину, и мальчик убежал внутрь пейзажа. Это символ старого пейзажа. Это же есть и в пейзажах барбизонцев. Чувствуется, что художник ходил по этой земле, касался ее ногами, ощущал ее своим осязанием, а не только зрением.

Этого не могло быть у импрессионистов, которые, выехавши из города на этюды с утренним поездом, видели окрестности Парижа, залитые солнечным светом, и торопились не опоздать к вечернему поезду. В их пейзажах не чувствуется, что они когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаз, но не через осязание. Такие пейзажи мог писать только узник из окна темницы. И они были узниками города. Сквозь коричневый пейзаж старого мастера можно выйти из комнаты. Это дверь. Пейзаж импрессионистов несравненно более похож на настоящую природу. Но войти в него нельзя. Между

ним и зрителем прозрачное и непроницаемое стекло, об которое мечта бьется, как ласточка, попавшая в комнату.

Импрессионисты уничтожили всю привычную логику рисунка, ту координацию зрения, которая позволяет нам двигаться в трехмерном пространстве. Они довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорожденного ребенка. Они одним росчерком³ вычеркнули весь критический опыт глаза, который миллионы лет учился определять пространство по внешним перспективным признакам и располагать вещи планами в стройном порядке. Они превратили весь мир в миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих лучи солнца в наш глаз.

Сизеран жестокими словами заключает свою характеристику импрессионистов:

«Когда современным любителям надоест видеть у себя в салонах эти курьезитеты палитры, то импрессионисты все-таки не будут забыты в подвалах, подобно плохой живописи. Они займут почетное место в мастерских художников рядом с шеврелевскими кругами дополнительных цветов. Там эти произведения будут на своем месте, окажут свои услуги. Импрессионизм это не живопись – это открытие».

Импрессионизм не временное течение, а вечная основа искусства. Это психологический момент в творчестве каждого художника.

Искусство всегда носит характер волевой, но не предна-

³ В оригинале; почерком (Ред.).

меренный. Намерение, цель всегда представляют ту внешнюю чешую художественного произведения, которая быстро отпадает при его претворении в чужих душах.

Волевое никогда не преднамеренно – оно подсознательно.

Творчество – это умение управлять своим подсознательным. Управлять так, чтобы оно не выявлялось в сознании до его воплощения в художественное произведение.

Реализм – это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. Наблюдение, документ – натурализм – это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами.

Импрессионисты в живописи, натуралисты в литературе думали, что простая систематизация этих документов может создать произведение искусства. В этом ошибка импрессионизма.

Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть *забыт*.

Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение – это не потеря, а окончательное усвоение.

И только тогда документ может принести пользу и прийти в момент творчества уже из бессознательного.

Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом. Надо научиться реальностями обогащать свое бессознательное.

II. Англада

Импрессионисты перенесли всю силу красочности с поверхностей, освещенных солнцем, в тень. Они поняли непрозрачности солнечного света и прозрачность теней. Они поняли, что солнечный свет выедает цвета там, где он падает, и что силу тонов можно найти только в тенях.

Но, работая по окраинам города, они не заметили, что внутри города создались новые условия освещений и цвета. Перемена происходила на их глазах, но в этой области они были слепы. Это были вечерние светы в каменистых недрах улиц.

Факел, светильник, свеча, лампа были слишком слабыми источниками света: они создали в европейце понятие светотени, но глаз не был изощрен для различения цветов в их оранжевом полумраке. Но к концу прошлого века вечерние светы города стали разгораться все ярче и ярче. Красноватые красные⁴ рожки, жемчужно-золотистые ауэровы горелки, ледяная синева электричества создали фантастические светы новых солнц, неведомых художникам былых эпох.

Из сказок, создаваемых светом, художников прежде всего стали привлекать закаты. Импрессионисты мало разрабатывали вечерние эффекты неба. Они анализировали металлическую логичность полуденного света и просвечиванье пред-

⁴ Так в оригинале (Ред.).

метов сквозь полупрозрачные пелены туманов.

Городская ночь, пронизанная лучистыми иглами расплавленных камней, ждала своего завоевателя. Англада первый водрузил свое разноцветное знамя в этой области.

У него была необузданная страсть к яркому.

Фигуры, освещенные южным солнцем, не удовлетворяли его.

Он стал запирается в белых испанских комнатах, опуская зеленые жалюзи на окна, из которых брызгами прорывались лучи солнца, для того чтобы в полумраке наблюдать глубину тонов и ритмичную пену складок на платьях гитан, распускавшихся сразу миллионами кружев, как махровые цветы. Он создавал бронзовых женщин, женщин-кентавров со звериными пальцами, египетскими глазами, в чешуе самосветящихся, тяжелых шелков, окруженных желтыми рыбьими лицами черных людей, бьющих в такт длинными ладонями.

Но и это было тускло по сравнению с дождливой парижской ночью. Он полюбил те часы, когда низкое небо только кое-где в пролетах крыш мерцает аметистовым призраком, когда багровые и рыжие пыльные светястягиваются в низкий потолок, а асфальтовые тротуары становятся прозрачными, когда под ногами разверзается зеркальная пропасть, в которой каждая точка огня повторяется длинной иглистой линией, когда темные, волнистые силуэты женщин с подобранными платьями в острых стрельчатых башмачках висят над пронизанной хрустальными нитями бездной, опираясь

только на острия своих же опрокинутых отражений, он полюбил эту парадоксальную прозрачность земли и кремнистого неба – ночное чудо великого города.

Он полюбил золотистые залы публичных балов, где фигуры танцующих повторяются зеркальным паркетом, где огни развешаны ожерельями, гирляндами, гроздьями, он полюбил облачные глыбы женских платьев, тяжелых и воздушных, и общий извив танца, быстрым иероглифом проходящий по толпе, и одинокую пару, повторенную вниз головой в пространстве.

Он полюбил млечные диадемы загородных садов и зелень освещенных каштанов, которые становятся светлее неба, и, наконец, те сказочные существа с перламутровыми глазами, вправленными в тонко нарисованные маски, напоминающие стилизацию человеческого лица, с безумием страусовых перьев на голове, маски, сквозь которые лишь иногда сквозит маленькая гримаска жестокости и смертельного отчаянья, существа, которые зарождаются и живут в многоцветных лучах огнедышащего города в течение лишь одной ночи.

Он увидел этот мир и первый поймал его на конец своей кисти.

Парижские салоны 1904 г.

SALON DES ARTISTES FRANÇAIS⁵

I

Академический салон французских художников, называемый по старой памяти Салонем Елисейских полей, поражает не столько качеством, сколько количеством выставленных художественных произведений.

В этом году выставлено 5019 номеров. Из них 1863 масляных картины, 1747 акварелей, 974 скульптуры.

Масляные картины занимают 39 зал, плотно увешанных до самого потолка.

Скульптура занимает одну залу, но залу таких размеров, что в свободное время в ней устраиваются скачки с препятствиями, автомобильные гонки на расстояние и опыты с летающими машинами.

Весной она до краев наполняется скульптурой.

Жизнь отхлынула от академического Салона Елисейских полей еще в годы отделения от него Национального салона.

Между молодыми рапэнами, привлекаемыми в этот салон покровительственной системой правительства – преми-

⁵ Салон французских художников (франц.).

ями, медалями, стипендиями, заграничными командировками, приобретением картин для национальных музеев, и стариками-академиками легла пропасть трех поколений.

Имена Бугро, Жан-Поль Лоранса, Эннера, Гарпиньи, Жерома доносятся с другого конца столетия. Это ара-прадеды современных художников.

То, что было живого и талантливое в этих трех или четырех сменившихся поколениях, ушло в Национальный салон и к независимым.

Столпы Ecole des Beaux-Arts остались лицом к лицу со своими молодыми выучениками.

У французского академизма есть одна великая незыблемая заслуга: он создал твердый и сильный рисунок тела. Он сделал невозможной в кричащей всякую безграмотность в рисунке.

Но эта победа и привела его к гибели, к гибели духовной и французским искусством не признанной Академизм жив и не только в одной Ecole-des Beaux-Arts, но он жив во всех частных и вольных академиях Парижа, жив во всей новой живописи, хотя они наружно так кричат против академии. У Жюльяна он академичнее самой академии, потому что большинство Prix de Rome достаются ученикам академий Жюльяна. В других свободных академиях живут бессознательно и глубоко те же академические принципы.

Академизм вековой традицией поставил пред учениками на модельный стол голую натурщицу и создал на клавиатуре

человеческих мускулов нескончаемые гаммы для руки.

Изо всех ежедневных реальностей и миллионов сочетаний линий и красок академизм взял именно то, что было наиболее далеко от человека, что никогда не могло стать предметом живого наблюдения и воспоминания, – обнаженное тело. Он создал виртуозов кисти, которые прекрасно могли нарисовать тело в каких угодно ракурсах и положениях, которые из одного сокращения мускула могли с математической правильностью воссоздать положения других членов тела, которым действительность была не нужна, потому что они знали наизусть все сплетение костей и мускулатуры, у которых знание заменяло наблюдения, у которых привычка руки заменяла опыт глаза и глаза которых, загипнотизированные вековым видением модельного стола, ослепли для жизни.

Для живописи нет ничего гибельнее, чем предварительное знание там, где нужен непосредственный анализ, опытность руки там, где нужна девственная восприимчивость глаза.

«Нет момента более ужасного в жизни художника, – говорил Делакруа, – чем тот, когда он начинает совершенно свободно чувствовать кисть в своей руке».

Все воспитание художника во Франции направлено именно на то, чтобы дать художнику навык руки.

Отсюда рождаются эти сотни «nues», которые так поражают русскую публику во французской живописи.

Особенность всех «nues des Salons» та, что в этих телах не

видно никакого отношения к ним со стороны художников.

В них нет ни мужского чувства, как у Фелисьена Ропса, в них нет поисков идеальной гармонии реальности, как у греков, это просто те совершенно абстрактные геометрические фигуры, которые могут сокращаться и принимать позы по законам движения человеческих мускулов, фигуры, которых нет в глазах, но которые живут в концах пальцев и в кисти. Эти фигуры произвольно освещаются разными светами, но для того чтобы придать этим бенгальским огням, изобретенным на палитре, сходство с солнечным светом, голые фигуры вставляются в какую-нибудь обстановку.

Выбор обстановки создает то однообразие сюжетов и композиций, которое прежде всего кидается в глаза в академической живописи.

Художники, желающие называться реалистами, пишут просто натурщиц или купальщиц. Их в Салоне всегда сотни.

Зараженные импрессионизмом ставят тело под открытое небо, освещают его солнечными пятнами, бросают на зеленую лужайку.

Претендующие на титул идеалистов берут формы тела как привычный вековой символ и тщательно очищают его от всего, что может напомнить реальность.

Цикл тем современной живописи является еще более замкнутым и тесным, чем в то время, когда живопись была ограничена церковными сюжетами.

Только в то время темы давались извне и благодаря имен-

но этому стеснению реальности жизни, реальности видения, реальности исторического момента свободной струей вырвались из-за каждого традиционного библейского сюжета.

Теперь бедность тем создана бедностью видения.

И импрессионизм и идеализм были только бесплодными попытками примирения жизни и модельного стола, видимой реальности и окаменевшей наготы натурщицы, в которой художники перестали видеть женщину, а видят только анатомический препарат.

Модельный стол для европейского искусства – лобное место, плаха, на которой обезглавлены тысячи талантов.

Салон Елисейских полей производит впечатление альма-наха, в котором собрано несколько тысяч гимназических сочинений, удостоенных пятерки, и приложено несколько образцовых сочинений, написанных профессорами. Какая масса грамотных людей!

Какое знание орфографии!

Но академизм, научив рисовать, выкалывает глаза.

Как ужасны эти тысячи слепых, до которых не достигают линии и краски жизни и в мозгу которых горит только один силуэт модельного стола!

II

На вестибюле лестницы, под стеклянным колпаком большая цветная скульптура покойного Жерома «Коринф».

Раскраска ее доведена до полной иллюзии – восковой куклы. Это нагая женская фигура. На ее руках, на шее запястья и ожерелья из залитой прозрачной эмали, сделанные с большим вкусом. Мрамор дает местами вполне впечатление кожи. На руках сквозят синие жилки, на ногах ногти совсем настоящие, на ступнях можно рассмотреть морщинки кожи, все доведено до такой степени отделки, что, взглянув на голову, становится обидно, что на ней не надето настоящего парика и не вставлены глаза. Жером в своих ранних полихромных мраморах еще держался греческой традиции.

В наилучше сохранившихся цветных мраморах, как например в так называемой гробнице Александра Македонского, находящейся в константинопольском музее, окраска фигур очень легка и обща: так, как будто мрамор чуть-чуть пропитан акварелью.

Но окраска в скульптуре излишня и насильственна, потому что в самой светотени скульптуры есть возможность цвета. И итальянский скульптор Россо доказал возможность давать вполне колоритные вещи, не прибегая к окраске мрамора.

Картины Максанса – «Вечерняя песнь», «К идеалу» – ужасно похожи на скульптуры Жерома. Точно это цветные фотографии (с неизвестных посмертных вещей Жерома).

Тщательная заточенность восковых лиц дает им почти стереометрическую выпуклость. Вырисовано все до мельчайших бликов на зубах, до отдельных волосков на ресницах.

Жан-Поль Лоране выставил две картины – «Лютер и его ученики» и «Рудокопы».

Стальной рисунок, стальные лица, стальные тона.

Мастер, нарисовавший за свою жизнь много тысяч безукоризненных манекенов, одевавший их в строго приличные тона и серый колорит академической тоски, решился подойти в «Рудокопах» к той области угля, мускулов, машин и страдания, которая освещается пылающим сердцем Константина Менье.

Только огонь сгорающего сердца может выплавить из черного угля фабрик бриллианты искусства.

«Углекопы» – это позорно-черное пятно во всю стену, с красными крышами фабрик вдали.

Анри Мартэн... Лже-идеализм голых тел, освещенных оранжевыми сумерками, приковал этот громадный талант на всю жизнь к академическому салону. Но он становится велик, когда касается природы и обыденной жизни.

Он весь в дребезжащем воздухе сумерек, в пламенеющих стволах деревьев, в шелестящей вечерней листве, в той меланхолии юга, которая из всех художников доступна только ему и Мэнару.

Он смело взял технику неоимпрессионистов – богатырский меч, попавший в бессильные руки, и закутался в вибрирующие складки ало-заревых покровов. Он не пишет предметов и фигур – он пишет только воздух, струящийся вокруг них.

В этом году он выставил большой триптих, исполненный по заказу сберегательной кассы в Марсели.

«Утро» – дети идут в школу. Фигуры двух девочек на первом плане прекрасны широтой и общностью силуэта.

«Полдень» – рабочие разгружают в порту апельсины. Фоном служит стена мачт и переплеты оранжевых снастей.

«Вечер» – лучшая часть – старые люди идут по берегу порта, облитые золотисто-розовыми лучами.

Триптих Анри Мартэна безусловно самая крупная вещь всего Салона.

Я могу с ней сопоставить только «Домашние добродетели» Клемана Гонтье – полотно мощное и суровое, вносящее необычную серьезность и думу в скучные залы Салона.

Это комната рабов, занятых домашними работами в римском доме. Найден общий силуэт каждой фигуры, обдуманно каждое пятно, все упрощено до самых широких декоративных линий.

Все выдержано в невеселых старых желтых тонах, но они в нескольких местах разбиты глубоко-фиолетовыми пятнами, вносящими потрясающую глубину чувства.

За этими оазисами снова начинаются безнадежные пустыни, зал с приличными пейзажами, голыми женщинами в зелени, Христами, проклинаящими Париж с высот Монмартра, портретами дамских платьев, к которым только для приличия пририсованы человеческие лица, батальными картинами, расцвеченными красными штанами «пью-пью» и бли-

ками на лошадиных крупах, официальными торжествами третьей республики: раздачей наград на всемирной выставке 1900 г., столетием Виктора Гюго в Пантеоне, натюрморты, сиренами, цветами...

Кое-где, как марки полной бездарности и безукоризненной орфографии, билетки с надписями: «Mention», «Médaille»...⁶

Редко бросится в глаза красивая вещь: m-Ile Dufeu с ее живописью, грациозной и женственной, с ее телами, в которых есть свой стиль и свои позы, своя перламутровость кожи, которые текут, как воды ручья, как блики по поверхности реки. В ее отекавших мраморах и струящихся ветках ивы есть тусклая яркость акварели.

Изредка вещь поразит своей карикатурностью, как «Осада Сарагоссы» Берже, где он делает попытку соединить пиротехнику с живописью и пикантное с трагическим, заставив разорваться бомбу под летящей в воздухе испанкой в черном корсаже и развевающимися «dessous»,⁷ вырисованными с точностью Максанса.

В области скульптуры фантазия еще однообразнее. Это ряды Иоанн д'Арк, вакханок, мучениц, поцелуев, нарциссов, купальщиц и портретов-бюстов: людей с мраморными нафабранными усами, в мраморных пиджаках...

Точно проходишь по коридорам генуэзского «Campo

⁶ «Отзыв», «Медаль» (франц.).

⁷ нижними юбками (франц.).

Santo».

В отделе гравюр – это все копии с известных картин, премированные и помещенные в отдельные залы.

Оригинальные произведения изгнаны в коридоры. Но и в них мало утешительного, за исключением офортов Дезбюисона: снежные ночи города и тусклые огни фонарей.

В отделе прикладного искусства, очень бедном по количеству, можно отдохнуть на несколько минут перед цветными стеклами Луксфера и Шильбера. Но они слишком заражены недостатками масляной живописи и переносят их в это старое искусство, независимое и позабытое вместе с готическими соборами.

Из холодных и полутемных подвалов архитектуры посетители выбегают с ужасом. Там всегда пусто и тоскливо, и только шелестящие звуки шагов дрожат в воздухе.

Миниатюры идут рядами, розовенькими и приличными, все одинаковой величины, все в одинаковых рамочках.

Ювелирный отдел спасает Лалик. Драгоценные камни – лучшую грезу человечества – он заставляет расти цветами, порхать насекомыми, виться змеями... Он тклет из серебра лебединые перья и из лебединых перьев сплетает кружева ожерельев, ожерелья он связывает тяжелыми аграфами из седой эмали, выплавленной в форме сухих полупрозрачных лепестков цветка «папская монета».

Это те произведения искусства, на которые не только хочется смотреть, но их хочется ласкать рукой, иметь у себя

на груди.

В них вечная радость растения, вечное напоминание о потерянном рае природы, в них мертвый кристалл, расцветающий живым цветком от прикосновения человеческого духа.

Лалик – один из самых радостных и бессознательных символистов современного искусства.

На этом я отряхну со своих ног прах Салона Елисейских полей.

Осенний салон

Каждый раз, когда погружаешься в эти залы, затканые мозаикой разноцветных холстов, кажется, что смотришь на мир сквозь тысячегранный глаз мухи. Перед каждой картиной на мгновение берешь глаза художника и видишь мир сквозь цветные стекла его колорита. У мухи тысячегранность впечатления соединяется в один образ, но слабый человеческий мозг не приучен вековым опытом поколений к таким синтезам, и потому от картинных выставок остается жуткое ощущение, точно тысячи глаз выросли по всему телу, подобно чудовищной накожной болезни, и каждый из них посылает свой луч в воспаленный мозг.

14 октября 1904 года Молодые взяли штурмом «Большой дворец». «Осенний салон»... Это было триумфальное шествие, крестный ход со всеми старыми иконами и святыми хоругвями нового искусства. На поднятых знаменах было написано: Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар, Тулуз-Лотрек, Пювис де-Шеваннь, Карриер, Россо... Эти имена дрожали как языки св. Духа над головами апостолов. Только немногие из этих имен произносились раньше в этих залах: самые старые и самые ценимые были вынесены в первый раз на эту арену из стеклянных катакомб Монмартра и Монпарнаса.

Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар – ни разу не были приняты ни в один салон за всю свою жизнь. Каждому из них теперь

уже под семьдесят. Это редкие примеры жизни одиноких артистов, ни разу не опороченных популярностью. Наиболее одиноким из них все-таки остается Одилон Рэдон. Он и теперь прошел почти незамеченным со своей почетной залой, в которой были собраны вещи всех эпох его жизни. Ему была принесена только дань маленькой группой учеников, выросших под сенью его слова, но на него не скоро обернется случайный прохожий.

Зато час Сезанна и Ренуара пробил.

Сезанн в настоящее время является художником, имеющим наиболее сильное влияние на молодежь. Этот упорный подвижник работы, с его мучительным и тяжелым усилием всей жизни, сдвинул-таки всю необозримую махину французского искусства.

Как люди XVIII века искали себе идеала «естественного человека», «абстрактного дикаря», так художественная молодежь начала XX века, потерявшая голову от смены теорий и направлений, нашла свой конкретный идеал «естественного художника» в Сезанне, отбросившем путем невероятных усилий все «клише», какими только пользовалась живопись в линии и в краске. «Клод Лантье» оказался признанным, когда ему минуло 66 лет, на него даже создавалась мода.

Ренуар избег этой печальной участи стать таблицами наглядного образования. Он взглянул с этих новых стен таким далеким, точно художник давно умерший, точно эти стены были стенами Лувра. Он покорила свою славу не так, как это

делают художники живущие, такая слава ложится ореолом только вокруг головы антиков, отрытых из-под земли.

Вообще весь осенний Салон был грустным торжеством воздаяния запоздалых воинских почестей. Отдельные залы носили характер посмертных выставок, хотя их авторы были еще живы.

Зала умершего Тулуз-Лотрека, несколько десятков скульптур Россо – до сих пор неизвестного публике предшественника и соперника Родена,⁸ зала Трубецкого, зала Руо⁹ – ученика Гюстава Моро, необычного и фантастического, в своих иссиня-черных картинах, – зала Вюийара и Боннара, которые выставили серии своих картин и литографий с самых ранних периодов...

Из них только Вюийар и Боннар могут с полным правом назваться «молодыми». Все остальные – это уже поколения прошлые.

Вне «стариков» и этой небольшой группы «десяти», к которой принадлежат Вюийар и Боннар, Осенний салон не представлял интереса. Его устроители совершили громадное и прекрасное усилие, дав такие великолепные отдельные выставки мастеров старого поколения; но сами они не создали ничего, что могло бы отличить их лицо от лица других салонов.

Все было принесено в жертву им – и тщательное разме-

⁸ В оригинале: Рэдона. Исправлено по смыслу (Ред.).

⁹ В оригинале: Руэ (Ред.).

щение их полотен, и просторные залы верхнего этажа. Все же «свои» были развешаны без системы, в беспорядке, в тесноте, в нижнем этаже. Этой же участи подверглись и некоторые из художников, которые свободно могли составить центр Салона, если бы они были хорошо повешены. К таким относится Слевинский.

Слевинский

Среди современной живописи, перешедшей сквозь конец XIX века, когда она стала искусством таким обремененным, таким сложным, так органически и неразделимо слившимся с отсветами и перепевами других искусств, когда все художники стали немного литераторами, философами, изобретателями, учеными, проповедниками, чувство необыкновенного успокоения охватывает, когда встречаешь истинного живописца, просто живописца без всякой посторонней примеси, который говорит громко естественным языком палитры и которому даже нечего сказать другого, кроме линий и красок.

Слевинский один из этих немногих, может, даже единственный по абсолютной чистоте своей живописи.

Он по духу принадлежит к тем старым мастерам, которые не выходили из пределов своей мастерской, не изобретали живописных комбинаций и красок, но с которыми самые простые и обыденные предметы, привыкшие жить под их взглядом, начинали говорить проникновенным языком.

Вещи мертвые – это мерило духа художника.

Из широких линий пейзажа, из силуэта дерева, из человеческого лица, из переливов света каждый пьет как из неиссякаемого родника. Но не каждый может ударом жезла высечь воду из скалы, ударом кисти заставить говорить вещи

мертвые и немые от природы.

Что могут сказать два яблока, луковица, бретонская чашка, желтый томик французского романа, гипсовая маска, полочка с книгами? А на *natures mortes* Слевинского каждый из этих предметов говорит голосом глубоким и таинственным, музыкальным, как сумеречная песня, надрывающим, как тоска по родине. У него есть дар заставить звучать грустной жалобой каждую вещь, к которой он прикасается.

Кажется, точно он в сумерки задумчивый ходит по темной мастерской и изредка с нежностью касается концами пальцев вещей, окружающих его, и каждая вещь отвечает ему слабым певучим звоном.

Тайна этого дара лежит в его тонах, темных и ярких, густых и глубоких, тонах сумерек, когда дневной свет уже не заслоняет истинного цвета вещей, а ночь не успела сделать их силуэты расплывчатыми. Его любимые тона – темно-лиловые и темно-синие – тона, захватывающие мистические и загадочные области духа.

Произведения Слевинского распадаются на три отдела: вещи мертвые, люди и море.

В портретах и *nu* Слевинский достигает того мастерства, которое можно назвать абсолютным рисунком.

Европейская портретная живопись, развращенная светотенью за XVI, XVII и XVIII века, потеряла способность давать понятие о формах тела без выпуклости, без обмана глаза. Она привыкла безнаказанно уходить в область скульпту-

ры и давать «лепку» лица вместо его силуэта.

Портреты Слевинского по простоте и монументальности линий можно сопоставить с портретами французской школы XIV и XV века. У него нет ничего, что напоминало бы идеал современного портрета – восковую голову, отделяющуюся от полотна. Конструкцию головы, выпуклости тела он выражает исключительно одними линиями силуэта, что возможно только при совершенстве рисунка. Все его лица написаны плоско, и ни одно из них не дает впечатления плоскости. Количество линий ограничено только самым необходимым и характерным. Ничего случайного, ничего что бы молчало или повторяло уже сказанное.

Его портрет человека в желтой шляпе на синем фоне – один из лучших портретов этих лет. Он совсем темный и в то же время горит красками. В нем нет ни одной точки, которая была бы лишена цвета, была бы черна той чернотой, в которой глаз не различает краски. Эти черноты всегда являются обличителями колоритного бессилия. Нет чернот, происходящих от смешения красок, потому что нет такой черноты, которую нельзя было бы сделать яркой, прозрачной и воздушной, сопоставив ее с другим, дополняющим ее тоном. Те, кто страдает от чернот, обличают только свое неумение найти им равноценные.

В этой области Слевинский непогрешим. Он пишет свои портреты четырьмя, пятью тонами, не больше, и располагает их широкими плоскостями, так что они свободно и власт-

но выделяют один другой. И эти четыре-пять тонов всегда единственно возможные, единственно типичные для лица и данной обстановки. И во всех портретах разлита та спокойная сумеречная грусть, которая никогда не покидает произведений Слевинского.

Его «Nu» – девушка, расчесывающая золотисто-красные волосы, сидя на зеленоватом покрывале кровати, может служить примером для художников, ослепших на рисовании бездушных академий. Ее тело желтовато-матовое наклонено одним лебединым извивом, совершенно простым в своем общем движении. Лицо ее полузакрыто красными волосами, а из маленького зеркала, лежащего на коленях, смотрят один глаз и часть щеки. Рука, поддерживающая волосы, приподнята, продолжая ту же лебединую линию тела.

Моря Слевинского тоже простые и грустные.

У него нет романтического моря, декламирующегося с широкими жестами всеми гекзаметрами и ямбами своих волн. Оно бурно без трагедии и величественно без пафоса. Это угрюмое бретонское море с его разорванными скалами, чернеющими над гребнями пены. Но только в сумеречных бурных морях Слевинский сказывается вполне, всем своим лицом, как в изображении вещей мертвых и в портретах.

Во французской живописи Слевинский стоит рядом с Гогеном. Но Гоген – перуанец, великолепный варвар латинской расы, швыряющий драгоценные камни пригоршнями с неподражаемой смелостью и щедростью, никогда не умел их

заклЮчить в такие таинственные оправы Мечты и Меланхо-
лии, свойственные только польскому духу.

Морис Дени

Что поражает прежде всего на этой небольшой выставке, наполняющей две залы «Galerie Druet», это то, что она совершенно не похожа на обычные выставки этюдов, привозимых из путешествий.

Обыкновенные выставки этюдов – это быстро пойманные впечатления, поразившие глаз, материал, собранный для дальнейшей переработки, листки из записной книжки, испещренные краткими и выразительными иероглифами, впечатления географические, синематограф из окна вагона.

Впечатления Мориса Дени совершенно не похожи на это. Он делал свое путешествие сквозь время, а не сквозь пространство.

В настоящее время расцветает новый род исторической живописи, совершенно не похожий на старую историческую живопись, изображавшую «несчастные случаи в истории», которая старалась проникнуть в прошлое с помощью натурщиков, одетых в старинные костюмы, и бутафорских аксессуаров исторических музеев, историческая живопись, которую можно отнести к разряду *natures mortes*.

Новая историческая живопись старается проникнуть в душу прошлой эпохи сквозь глаза видевших ее. Эти глаза-двери сохранились в картинах старых мастеров, и европейцы, пожелавшие вспомнить себя за четыреста лет назад, снова

пошли к ним.

Боровшиеся с академизмом вернулись к его же первоисточникам, но взяли из них совершенно иное. Академисты искали в живописи прошлого канонов для изображения современности, молодые же ищут в ней реальностей прошлых эпох. Прошлое никогда не остается неизменным. Оно меняется вместе с нами и всегда идет рядом с нами в настоящем. Именно это прошлое, живое в каждый настоящий момент, и нашел Морис Дени. Рама картины – это настоящая дверь, настоящее окно; но оно открывается не для всякого. Нужно иметь ключ понимания в своем сердце, и надо знать таинственный «сезам».

«Comprendre – est le reflet de créer».¹⁰ Если картине чetyреста лет, то сквозь нее можно выйти в другую эпоху. Заразившись глазами старого художника, увидеть видение настоящего сквозь дымку времени.

Морис Дени ушел в Италию примитивов, в золотистую Италию Фра Анджелико, Пьеро де ла Франческо, в святые долины Ассизи и Сиэны. в холмистые области старых монастырей, как слоновая кость пожелтевших от времени городков, ютящихся по вершинам холмов, в тихие области Умбрии и Тосканы, к старым полотнам Флоренции.

Морис Дени не стремится реставрировать жизнь прошлого. Он чаще любит смотреть на современность глазами Бато Анджелико. У него нет скучной серьезности, он любит

¹⁰ Понимать – это соучаствовать в творчестве (*франц.*).

играть своим искусством, что есть признак большого художника.

Он любит взглянуть на современную обстановку, на современное лицо глазами другой эпохи и в то же время подчеркнуть черты современности реальными деталями. В современном лице он ищет лица прошлого и пишет портреты современных женщин с фонами примитивов и в их тонах. Но тона эти он дает в дымке своего собственного колорита, как поэт, переводя с другого языка, одевает чужую мысль в звоны собственного ритма.

Тона Мориса Дени очень светлые, очень прозрачные, точно южные сумерки, пронизанные еще кое-где розовыми поцелуями дня. Он любит делать фигуры светлее и холоднее их фона, что придает им призрачность и прозрачность. Его фигуры девичьи, волнистые и текущие, без резких очертаний, гармоничные в своих плавных линиях и изгибах, в своих широких одеждах, которые кажутся крыльями.

Гробница поэта

I

В Париже образовался комитет для постановки памятника в честь всех поэтов, погибших на войне. Памятник будет называться «Le tombeau du Poète».¹¹ Автор его – Жозе де Шармуа...

Читая в газетах эту заметку, я был глубоко обрадован, потому что знал, что все, что выйдет из-под резца де Шармуа, будет грандиозно и патетично, и совсем не подозревал того, что самого Шармуа уже нет в живых и дело идет о памятнике, законченном им перед самой смертью.

Жозе де Шармуа умер в ноябре 1914 года от чахотки, и за шумом военных событий его смерть прошла незамеченной.

Между тем в лице Шармуа ушел большой мастер, имя которого рядом с именами Родена, Майоля, Бурделя будет воззывать сложное лицо скульптуры нашей эпохи.

Сейчас имя его мало кто знает. Он не любил подымать шуму вокруг себя и, работая над произведениями громоздкими и сложными, далеко не каждый год появлялся в салонах, давая себя забыть большой публике.

¹¹ Гробница поэта (франц.).

Впрочем, одно из его произведений – самое первое, известно очень многим и, вероятно, известнее, чем он сам. Это – памятник Бодлэра на Монпарнасском кладбище. Мне приходилось встречать людей, любящих этот памятник и никогда не слышавших имени автора.

Может, в этом произведении его и есть юношеские недостатки, но все же это один из тех редких памятников нашего времени, за который Парижу не придется краснеть в будущие столетия.

Гиератически застывшее, как мумия, плотно обернутое узкими бантами, тело Бодлэра лежит на низкой, ровной плите. В изголовьи его, опираясь локтями на консоль с плоским барельефом летучей мыши, подперев сжатыми кистями рук острый подбородок, высоко поверх трупя глядит гений.

Как ни выразительна старческая голова мертвого Бодлэра, но смысл памятника скрыт в пронзительной сосредоточенности этого взгляда. В нем художнику, действительно, удалось пластически выявить лик бодлэровского демонизма.

Я узнал Шармуа еще в ту эпоху, когда он работал над памятником Бодлэра. Незадолго до этого он приехал в Париж со своей родины – одного из тропических островов – старых французских колоний – Бурбона или Мориса: оттуда, откуда был родом и Леконт де-Лиль, с которым у Шармуа была какая-то конгениальность, в холодно сдержанной страстности формы и в патетическом пессимизме мысли.

Фигурой (и летами) Шармуа был совсем юноша, почти

мальчик.

Но голова его поражала и останавливала строгой красотой. Очень высокий лоб, темные глаза, стрелчатые брови, тонкий изгиб рта были отмечены печатью гениальности. Его облик напоминал несколько лицо юного, еще безбородого Гюго, но все линии были изящнее, чище, прекраснее.

В его искусстве не было ничего мелкого, случайного, проходящего. Он мечтал только о монументальном и патетическом.

Гробницу Бодлэра мне пришлось видеть во всех стадиях ее работы – и в глине, и в гипсе, и в камне, и в менявшихся вариантах ее. И окончательный ее облик не лучший из ее вариантов.

Труп Бодлэра первоначально был задуман в том стиле, как изображали умерших скульпторы французского Возрождения, еще не отошедшие от средневековых традиций. Шармуа изобразил его обнаженным, таким, как Жан Гужон кинул герцога де Брезе у ног Дианы де Пуатье на гробнице Руанского собора.

Этот Бодлэр был глубже и трагичнее теперешнего. Но по настоянию «комитета», заказавшего памятник, Шармуа пришлось закутать его повязками.

II

Недавно я проходил мимо этого памятника. Я не видал

его много лет. Он потерял за эти годы пряность «нового дерзания», он стал могильным надгробием среди других надгробий и этим вошел органически не только в Монпарнасское кладбище, но и во всю преобладающую французской скульптуры.

Камень покрылся патиной дождя и пыли, плесень зазеленела в складках повязок, лицо гения почернело от влажных подтеков, темный плющ, перебросившись с соседней стены, впился с боков в пористый камень. Было странно вспоминать, что в свое время Шармуа упрекали за то, что лицо Геня слишком портретно похоже на актера де Макса, для него позировавшего. Теперь в этом его никто не упрекнет: глазные впадины камня расширились от черных пятен сырости и глядят взглядом сверхчеловеческим, а живой де Макс постарел за эти годы в другую сторону: его глаза стали тусклыми гляделками, а лицо стало манерно и обрюзгло в своей остроте.

Сейчас памятник в целом не разделим с могилою Бодлэра и кажется вполне достойным ее. А это уже очень много.

Большинство последующих работ Шармуа были уже им намечены тогда же. В одном углу мастерской виднелось скривленное иронической гримасой лицо Сен-Бева, в других подымались колоссальные женские фигуры для гробницы Корнеля.

Лет пять тому назад в Осеннем салоне был выставлен его памятник Бетховену. Он совсем не напоминал клинге-

ровское пресс-папье с Бетховеном из белого мрамора. Это была доисторическая, этрусская гробница, точно высеченная циклопами из целой скалы. В обширной ротонде Большого Дворца искусств среди гипсовых и бронзовых гнусностей она скандализовала невероятной тяжестью, стихийной силой и первобытной простотой линий. Подымались голоса, требовавшие, чтобы она была поставлена на одной из площадей Парижа. Но отцы города, безнадежно влюбленные только в кукольную скульптуру, не могли найти для нее места.

Мысль Шармуа всегда была прикована только к гробницам. Казалось, ничего другого он не видел и не знал в искусстве. Если ему случалось делать отдельные фигуры, головы – они неизменно становились потом аккордами похоронного марша, входили органическими частями в новую патетическую симфонию, означенную именем одного из героев человеческого духа.

Я вспоминаю теперь, что лет десять тому назад Шармуа показывал мне небольшую модель, которую он назвал сперва гробницей Эдгара По.

Но на действительной могиле Эдгара По воздвигнуто прекраснейшее надгробие, которое когда-либо украшало могилу поэта, памятник, воистину вдохновенный и единственный, который мог быть его достоин: вместо плиты его могилу прикрывает большой аэролит. Кусок металла, упавший на землю из межзвездных пространств, осколок разбитой

планеты – не есть ли это единственное равноценное, чем земля могла отметить гроб безумного Эдгара?

Вероятно, зная это, Шармуа не назвал свой новый погребальный марш именем Эдгара По, а дал ему имя «Гробницы поэта».

Над нею он работал последние годы своей жизни и закончил незадолго до смертельной своей болезни.

Это и есть тот памятник, который будет воздвигнут в честь поэтов, павших на великой войне.

Я не видал этого памятника в его окончательном воплощении, но вот каким он остался у меня в памяти по первоначальному эскизу.

Посреди очень широкого и совершенно плоского пространства, навзничь, с головой, запрокинутой назад, брошен обнаженный труп поэта. (Здесь Шармуа вернулся к неосуществленному в «Бодлэре» замыслу – возродить могильную традицию XV века). Кругом него с трех сторон, тремя стенами, развертывая длинные, тяжелые и влажные полотна, встают огромные фигуры гениев.

Пафос композиции лежит в этом контрасте – малого человеческого тела, трагически изваянного резцом Смерти, лежащего посреди широкого, пустого пространства, и этими нечеловечески громадными фигурами, которые издали обступили его.

Не знаю, как осуществил Шармуа этот эскиз, но думается, что это будет достойный Реквием над братской могилой

целого поколения поэтов, сметенных этой войной.

Как во всех истинных символах, смысл его проникает глубже первичного замысла.

Не является ли этот памятник истинным образом человека отходящей эпохи, поверженного на полях старых европейских битв, отданного во власть им самим призванных к бытию демонов и безвыходно обступивших его?

Здесь, как и всегда, искусство было пророчесственным. Шармуа работал над памятником своему поколению, ничего не зная о судьбе, которая ожидает его, и, конечно, многие из погибших теперь видели и восторгались этим памятником, не подозревая, что стоят перед собственной своей гробницей. И теперь из-за гроба он венчает умерших.

Одилон Рэдон

В мастерской Рэдона висит гравюра Дюрера:

Женщина безнадежно и устало опустила голову; шелк платья безнадежно и устало шелестит по каменным плитам. Перед нею неправильное геометрическое тело, как «ледяной кристалл Уныния». Сломанные математические инструменты лежат в беспорядке. Серая радуга... звезда со снопом лучей и через небо длинная лента, на которой написано:

MELANCOLIA.

На высотах познания одиноко и холодно...

Образы Рэдона – это реальность не из земного мира. Только в готическом искусстве французского XIII века можно найти формы, подобные формам Рэдона. Потом источник иссяк. Графические впечатления оборвались.

Видеть последние концы нитей своего искусства на расстоянии семи земных столетий и ничего впереди – это предел одиночества.

Человеческое сознание не может вынести такого одиночества. Поэтому Одилон Рэдон в его земном воплощении только иссохшие уста, через которые Вечность шепчет свои воспоминания.

Его чувства так тонки, что впечатления жизни переходят предел боли, предел ощущаемого – у него нет вкуса к действительности. Он видит сквозь ощущаемую эпидерму при-

роды.

Его рисунок так же груб и неоформлен, как стиль Достоевского. Это то же самое пифическое презрение к слову, презрение к орудию выражения. Но в его каменных лицах и деревянных торсах инкрустированы кусочки живого мяса, пылающие всем внешним воплощением Духа.

В каждом рисунке Рэдона есть ужас живого тела, сросшегося со скалой. Из-под черных фонов его литографий всегда шевелится целый мир невоплощенных форм. С точностью импрессиониста он заносит на свои доски вихри довременного хаоса.

В каждом рисунке Рэдона есть бездонные колодцы, из которых одна за другой выплывают безымянные и бесчисленные формы...

Шевелящийся хаос – это единственная реальность Рэдона.

Бесконечная скорбь Познания – это его лиризм. Тонкая веточка лавра тихо приближается к голому черепу человека-куклы. И голова с грустной покорностью склоняется перед ней. Это – Слава.

Среди шепчущих и тихо мерцающих болот на тонком стебле осоки распускается странный самосветящийся цветок: голова Человека-Пьеро.

Перед гигантским окном в пространство – стоят две маленькие человеческие фигуры. За окном проходит, не уместаясь в нем, каменный профиль. Глаза опущены. Палец в

раздумьи поднят к устам. В углах губ шевелится бесконечная горечь. Сзади вырываются снопы ослепительного света. «Lumière!».¹²

Дьявол уносит Антония за пределы мироздания. Миры в непрерывном течении проходят под их ногами. «Где же цель?» – Нет цели... – отвечает дьявол. И в бледном лице с узким лбом и страдающими глазами бесконечная грусть. «Если б я это создал, то была бы цель...». Никто до Рэдона не видел Дьявола с таким лицом – этого Дьявола чувства, так не похожего на обычного Дьявола разума.

На высотах познания одиноко и холодно... В этих пределах оледенелого времени нет звука. Это царство вечного Молчания.

Каменное лицо с плотно замкнутыми веками выходит из хаоса... Эти глаза еще *никогда* не раскрывались... Если они раскроются, то загорится земной свет и формы лягут в привычные чувствам грани.

В этом мире солнце перестало быть источником света... Здесь светится все, из чего исходит жизнь: книга освещает лицо девушки, лучится одежда пророка, бросая снопы пламени, пролетает комета, мерцают морские звезды в подводных глубинах. Только одно солнце иногда восходит в этом мире – это черное солнце отчаянья – le Soleil noir de la Mélancolie.

¹² Свет! (франц.).

Свет промелькнул перед тьмою
и пред ужасом бежал...

Иногда Рэдон бросает слова к подножью своих рисунков. Но тогда слова, сказанные чужими устами, оживают и светятся новым смыслом.

В пастелях Рэдона хаос разворачивается в своих красочных гармониях. Ужас времени кричит синими голосами; ультрафиолетовые полыньи на черном властно затягивают в глубины мистицизма.

Ультрафиолетовые лучи, помещаясь на границе видимого спектра, служат противоположно-дополнительными желтому цвету дня. Фиолетовый цвет всегда был цветом мистики и веры. Готические vitraux¹³ все основаны на комбинациях фиолетовых. Возрождение и последующие века совершенно не знали лиловых гармоний.

Это любимый цвет Рэдона. В нем успокоенные мерцания Тайны.

Мы на границах Прозрения...
Или Воспоминания...

На высотах Познания одиноко и холодно...

¹³ Витражи (франц.).

Карриер

Самым крупным событием этого художественного сезона была смерть Карриера.

Обычно приходилось видеть его вещи рядом с другими картинами, бестолково перемешанными с яркими красочными пятнами, и только теперь, когдаходишь в его залу, стены которой струятся длинными волокнами осенних дымов, только теперь охватывает бесконечная грусть того сумрачного и смутного мира видений, в котором жил Карриер.

В нем нет ничего законченного, ни одной определенной линии – одни световые волокна, кругообразные вихри, точно звезды туманности, из которых слагаются человеческие лица и фигуры.

Карриер остается в истории человеческого духа как создатель «святого семейства» человечества.

Его «Maternité» создали ту окончательную форму выражения для жеста матери к своему ребенку, которую не может обойти ни один художник, спустившийся в эту область сердца.

«Обесцвеченный Веласкез» назвали его Гонкуры.

Редкое сравнение так освещает художника изнутри.

Обесцвеченные пустыни Эскуриала и дымные вуали Карриера одинаково уединяют и обособливают человеческое лицо.

Парадоксальность судьбы: Карриер, один из величайших колористов, не различал цветов.

Он видел только колебания холодных и теплых тонов.

«Разве природа окрашена?» – говорил он с удивлением своим ученикам, рассматривая их этюды.

От рождения он был слеп к цветам.

«Будь слеп, как Гомер, или глух, как Бетховен...».

В небольших пространствах узкой комнаты взгляд его пронизывал междузвездные пустыни, отделяющие один предмет от другого, соседнее человеческое лицо от глаза художника.

Для Карриера человеческое лицо – это мерцание соседней планеты, недостижимой, неведомой. Это звездная пыль Млечного пути, это вихри еще не уплотнившейся мировой туманности.

Все мы сложными концентрическими кругами движемся один около другого, но никакая сила любви и притяжения не может преодолеть центробежную силу, поддерживающую наши орбиты.

Каждое лицо для Карриера бесконечно близко, желанно, недостижимо, как родное лицо земли, видимое из морозной глубины лунного кратера.

Карриер бессознательно стал поэтом междузвездных пространств, – и его трагедия – трагедия неодолимого пространства.

Из всех человеческих жестов он видел, понял и унес с со-

бою только один жест: жест матери к своему ребенку.

Безнадежный поцелуй матери к ребенку. Безнадежный потому, что в нем уже предчувствуется неизбежность разлуки: это последнее соприкосновение звездной туманности с новообразовавшимся сгустком материи. Еще одно мгновение, и он отправится навсегда и начнет свой одинокий бег в холодных пространствах мира...

Поэтому нет художника в Европе, перед картинами которого охватывало бы такое чувство одиночества и грустной покорности, как перед, полотнами Карриера.

Его портреты – Додэ, Гонкуров, Верлэна, Рошфора – таковы, точно это взгляд в наш век из какого-то далекого будущего века.

Это не лица живых людей, которых мы привыкли видеть в гостиных, в театрах, в кафе...

Это грустные лики привидений.

Одиссей, спустившись в Аид, такими видел тени близких ему пра жизни героев.

Устремления новой французской живописи (Сезанн. Ван-Гог. Гоген)

У всех разнообразных и друг на друга не похожих течений искусства, обобщаемых под именем «Новой живописи», есть одно общее свойство: эти картины никогда не становятся понятны с первого раза и требуют известной привычки глаза.

Мысленно возвращаясь к самым первым своим впечатлениям французской живописи, я совершенно ясно помню ту растерянность, смущение и невольный протест глаза, которые возникли во мне, когда я в первый раз вошел в ту залу Люксамбургского музея, где помещается коллекция Кайебота, обнимающая Клода Моне, Ренуара, Сизлея, Дега и Сезанна. Этот непроизвольный протест перешел бы, наверное, в негодование и издевательство, если бы не тенденциозное сочувствие «новому искусству», которого я еще не знал, но которому приехал учиться.

Спустя некоторое время, растревоженный этим впечатлением глаз стал замечать вокруг себя на парижских улицах больше красок и линий, чем мог видеть раньше, по-новому стал видеть солнечный свет, и тогда, вернувшись к полотнам импрессионистов, я мог сказать им радостно и уверенно «да!».

Чешуя спала с глаз, и я уже удивлялся тому, что не понял и не увидел их с первого раза.

Прозрение это наступило не так, как это бывает относительно картин старых мастеров – благодаря расширению и углублению общего эстетического познания, а лишь через новый опыт, через новое прозрение глаза.

Тогда я стал водить в Люксамбургский музей тех, кто не понимал «новой живописи», и объяснял ее. И выяснилось, что старое искусство можно осветить словом, для понимания же нового необходим личный опыт глаза, и никакие слова объяснений не могут помочь.

Действительно, существуют две живописи, и хотя имена «старая» и «новая» живопись сложились совершенно произвольно, тем не менее под этими именами скрыты вполне реальные понятия.

Различие это таится в основных свойствах нашего глаза.

Свет, прорвавший окна в темном человеческом жилище, точно так же просверлил слепую броню черепа, разбередил спавшие нервы и растравил их боль до неугасимого горения, которое стало зрением.

Это было безумие боли, купель страданий, нестройность расплавленного хаоса красок, которые хлынули в сознание человека.

Тогда сознание, великий уравниватель страданий, призвало на помощь то чувство, которое служит для человека критерием объективного, – осязание.

Осязание, в котором был скоплен весь опыт человека о реальностях вещей, слившись со зрением, стало линией, формой, гранью, перспективой.

Растворившись в отвлеченной геометрии форм, зрение перестало быть болью, а стало знанием.

Так человек снова стал слепым.

Наше зрение, которым мы пользуемся каждую минуту, не есть виденье. Это лишь бессознательная логическая работа, беглое чтение иероглифов привычной обстановки, которые мы различаем по внешним признакам, как слова в книге. Обычно мы не видим глазами, мы лишь собираем материалы, отмечаем и группируем.

Из этих качеств нашего зрения вытекает неизбежность сосуществования двух стихий живописи: одной синтетической, основанной на том опыте, который наш глаз унаследовал от осязания, и другой аналитической, существующей новыми прозрениями глаза.

Если первая нас успокаивает и дает то ощущение гармонии, которое обычно считается необходимым свойством истинной красоты, то другая тревожит и срывает с нашего глаза те покровы знания, под которыми успокоился для нас зрительный мир.

Поэтому, когда мы *впервые* останавливаемся перед картинами новых мастеров, то в наш мозг врываются вихри огня и красок и нам снова приходится переживать страдания слепого существа, которое впервые стало безумно зрением.

Когда эстетическое чувство, жаждущее успокоения и гармонии, протестует, зрячий человек, не подозревающий о том, что он слеп, негодует, поносит новую живопись скверными словами и утверждает, что «в природе так никогда не бывает».

В сущности ни аналитическая, ни синтетическая живопись не могут существовать отдельно одна от другой, они существуют в каждой картине. Но преобладает одна из них соответственно исканиям художника.

Раньше художники искали смысла видимого, в конце же XIX века они начали стремиться увидеть новое. Первых можно сравнить с оратором, произносящим вдохновенную речь, а вторых с поэтом, раскрывающим новые миры в звуке отдельного слова.

Старый художник, рисуя лицо человека, стремился познать его индивидуальность, его личный характер, новый же в том же лице видит лишь поле преломления света и противопоставление красок и, изучая их, прозревает через них мировые законы зрения. Кто из них правее – вопрос праздный. Но если синтетическая живопись понятнее и приятнее для зрителя, то путь художника-аналитика труднее и трагичнее.

Марсель Швоб в одной из своих «Вымышленных жизней» такими словами рассказывает жизнь живописца Паоло Учелло:

«Учелло не заботился о реальности вещей, но лишь об их разнообразии и о бесконечности линий; он рисовал синие

поля и красные города, рыцарей в черных доспехах, на лошадях из черного дерева и с огневеющими ноздрями и копья, подобные лучам солнца, устремленные во все концы неба.

Он составлял круги, делил углы, исследовал все создания во всех их видах, он ходил спрашивать объяснения проблем Эвклида у своего друга математика Джiovанни Маннетти; после он запирался и покрывал листы бумаги точками и дугами. Он постоянно занимался архитектурой, но вовсе не для того, чтобы строить.

Он ограничивался тем, что намечал направление линий от фундамента до верхних карнизов, пересечения прямых линий, схождения сводов к их ключу, ракурсы потолочных балок, которые расширялись веерами, сходились в одну точку в глубине длинных зал. Он изображал всех животных, их движения, людей для того лишь, чтобы свести их к простейшим линиям.

Затем, подобно алхимику, который топит металлы и элементы и в их сплавах ищет золота, Учелло сливал все формы в плавильную печь форм. Он их соединял, комбинировал, плавил, чтобы найти простейшую форму, от которой зависели бы остальные. Он думал, что можно упростить все линии до единой идеальной формы. Он хотел познать мир так, как он отражается в глазу Господа, который видит все фигуры лучающимися из единого сложного центра.

Кругом него жили и творили Гиберти, делла Роббиа, Брунелески, Донателло, каждый гордый своим искусством и

презирая бедного Учелло с его манией перспективы, с его голодным домом, полным пауков. Но Учелло был еще более горд, чем они. С каждой новой комбинацией линий он мечтал, что нашел метод творчества. Своей целью он ставил не подражание природе, но власть свободно создавать вещи. Так он жил, и его тяжело думающая голова была всегда завернута в плащ. Он не замечал того, что он ел и что он был и стал вполне подобен отшельнику. Однажды в поле около старых камней, заросших травой, он встретил девушку в венке из цветов. Она была одета в длинное платье, стянутое у пояса бледной лентой, и движения ее были гибки, как стебли, которые она гнула. Ее звали Сельваджия, и она улыбнулась Учелло. Он отметил изгиб ее улыбки. А когда она посмотрела на него, он увидел все маленькие линии ее ресниц, кружки ее зрачков, и изгиб ее век, и тонкие завитки ее волос, и он представил себе мысленно различные положения венка, который был на ее голове. Но Сельваджия не знала об этом, потому что ей было тринадцать лет. Она взяла Учелло за руку и полюбила его. Учелло увел ее в свой дом.

Целые дни она сидела на корточках перед стеной, на которой Учелло чертил вселенские формы. Никогда она не могла понять, почему он больше любил смотреть на прямые и дугообразные линии, чем на нежное ее лицо, которое тянулось к нему.

Утром она просыпалась раньше Учелло и радовалась, видя себя окруженной нарисованными птицами и зверями.

Учелло нарисовал ее губы, ее глаза, ее волосы, ее руки, отметил все положения ее тела; но он не написал с нее портрета, как делали другие художники, когда любили женщину.

Ибо Учелло не знал радости ограничиваться индивидуальностью. Все формы и движения Сельваджии были брошены в плавильную печь форм вместе с движениями животных, линиями растений и камней, лучами света, извивами дыма и морских волн. И, не думая о Сельваджии, Учелло оставался склоненным над плавильного печью форм.

Между тем в доме Учелло нечего было есть. Сельваджия не посмела об этом сказать ни Донателло, ни другим. Она замолчала и умерла. Учелло зачертил фигуру ее окоченевшего тела и сочетанье ее худеньких ручек и линию ее бедных замкнувшихся глаз. Он не знал, что она умерла: впрочем, он настолько же не знал, что она была жива. Эти новые отмеченные формы он кинул туда же, где были все формы, им собранные.

Учелло стал стар, и никто не понимал его картин. В них видели сплетение кривых линий. В них невозможно было больше различить ни земли, ни растений, ни животных, ни людей. Уже в течение многих лет работал он над своим лучшим творением, которое он укрывал от всех глаз. Оно должно было обнять все его исследования и стать верным ликом его концепции. Учелло кончил свою картину, когда ему было 80 лет. Он позвал Донателло и благоговейно раскрыл ее перед ним. Донателло воскликнул: „О, Паоло, закрой свою

картину!». Учелло стал спрашивать великого скульптора, но тот не прибавил ни слова. Таким образом Учелло узнал, что он сотворил чудо. Но Донателло не видал ничего, кроме бесвязного клубка линий.

Несколько лет спустя Паоло Учелло нашли мертвым от истощения на его одре. Лицо его лучилось морщинами. Глаза остановились на познанной тайне. В плотно сжатой руке он держал клочок бумаги, покрытый переплетеньями, которые шли от центра к окружности и от окружности возвращались к центру».

Эта жизнь глубоко напоминает жизнь Сезанна, как мы знаем ее по Клоду Лантье в романе Зола «L'œuvre», и жизнь Ван-Гога, как она раскрывается из его переписки.

Клод Лантье – Сезанн пишет, точно так же как Учелло, портрет своего умершего ребенка, и толпа на выставке издевается над его вещью. Ван-Гог в своих письмах в каком-то экстазе переименовывает целыми страницами имена красок, которыми он пишет свои этюды.

Паоло Учелло искал смысла линии, Ван-Гог и Сезанн искали смысла красок.

До прекрасного, трогательного и жалкого безумия Сезанна и Ван-Гога живопись дошла через импрессионизм. Это был длинный путь.

Своим предком импрессионисты именуют Делакруа. Делакруа, зачарованный Тицианом и Веронцем, искал лишь большей яркости и полноты красок, ударяя, как литавры,

друг о друга дополнительные тона. Но его сущностью оставались не краски, а романтический пафос композиций.

Эдуард Манэ пошел от испанцев: от Веласкеза и Гойи, и слишком любил и ценил личность. Первое поколение импрессионистов – Кл. Моне, Сизлей, Ренуар – еще не переживало трагедии Учелло. Для них живопись была радостным, простым и наивным искусством.

В тот знаменательный для французского искусства день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне, разворачивая купленный им в лавке кусок сыра, увидел, что он завернут в рисунок, который был первой японской гравюрой, попавшейся ему на глаза, и был так потрясен неожиданным откровением красок, что от радости мог лишь несколько раз воскликнуть «черт побери! черт побери!», в этот день импрессионизм родился и стал существовать.

Правда, японское искусство Гонкуры открыли двадцатилетием раньше и уже в слове создавали то, что впоследствии стало импрессионистским пейзажем, но кто читал Гонкуров в то время – в начале семидесятых годов? И молодые художники, так же как Клод Моне, не только не видали, но и не слышали ничего о японском искусстве. Нужна была лишь эта маленькая гравюра Корена, изображавшая стадо диких коз, измятая и запачканная голландским сыром, чтобы серая плева сошла с глаз европейской живописи. Зарождение импрессионизма было радостно, как ранняя весна Ренессанса.

Первые импрессионисты не строили никаких сложных теорий.

Они вышли на свет из темной комнаты и по-детски радовались свету и краскам и передавали наивно и точно, как примитивы *plein-air'a*, лишь то, что они видели, не заботясь ни о каких обобщениях и углублениях.

Казалось бы, что судьба Учелло суждена была той группе, что пошла за ними и дала научное обоснование их теориям, – неоимпрессионистам: Сейра, Синьяку, Люсу, Рюиссельбергу, но это было не то. Неоимпрессионисты вовсе не искали в самой живописи новых законов света. Они лишь применили готовые научные теории Гельмгольца, Шевреля к живописи, созданной Моне, и стали писать ярко, логично, но холодно и утратили солнечный лиризм первых импрессионистов.

Судьба Учелло была суждена Сезанну и Ван-Гоггу.

Сезанн – это Савонаролла современной живописи. На искупительном костре своего творчества он сжег все внешне красивое, все маскарадные наряды и маски, все чары века сего. Это аскет, подвижник, иконоборец. Его живопись это обнаженная правда. Не правда ослепительного впечатления, как у импрессионистов, а скучная и некрасивая правда упорной работы, от которой начинает мутиться в глазах, фигуры кривятся, краски становятся жестяными и грязными. В нем несокрушимый порыв творческой воли и глубокое отчаянье работы.

В мире линий и красок, точно так же как и в мире слова, существуют «клише»: готовые фразы, употребляющиеся в речи как простые слова. Для понимания речи клише необходимы. В то время как обилие их делает речь плоской и пустой, полное отсутствие их ведет к темноте и непонятности произведения, к мученичеству художника. Таким мучеником был Маллармэ во вторую половину своего творчества, такое же мученичество – картины Сезанна.

Грубая и жестокая живопись Сезанна так же глубоко утончена, как поэзия Маллармэ, как искания Учелло. Сезанна оценили раньше всего, еще со времени первого героического похода Гюисманса, как изобретателя *natures mortes* – синей скатерти, фаянсовых тарелок и красных яблок. Это было самое доступное в нем.

Безотрадные пейзажи его, написанные тяжелыми глыбами, точно, грубая мозаика из потускневшей жести, цинка, съеденного кислотами, и зацветшей меди, уже труднее приемлемы для глаза. Точно так же, как Учелло прозревал свои безотрадные круги, сечения и кривые в полноте расцвета итальянского Ренессанса, точно так же Сезанн свои тусклые жестяные пейзажи, написанные с такой титанической силой, видел под сияющим золотом провансальского солнца.

Сила же, вложенная им в его портреты, почти недоступна пониманию того глаза, который не привык жить распластанным на полотне. В этих портретах страшная правда галлюцинации глаза, пресыщенного работой, ослепшего от внима-

тельного взглядывания. Фигуры их кривы, лица скошены, глаза не поставлены на место; даже внешнюю правильность рисунка, даже соблюдение анатомического скелета Сезанн-подвижник отвергает как непростительную роскошь, пошлое клише знания.

Пустынный Пафнутий в «Таис» Анатоля Франса, после того как он потряс своим обличающим словом душу юной александрийской куртизанки и на костре заставил ее сжечь ее соковища, в течение целого дня волочит за собой по раскаленным пескам ее, измученную и кающуюся, и наконец оборачивается и плюет ей в лицо святым христианским плевком. Портреты Сезанна таят в себе оскорбительность, необузданную грубость, пламенеющую чистоту и святость такого плевка. В них дух всеожжания, пламень великолепного аскетизма. Сезанну можно удивляться; но можно ли его полюбить? А вместе с тем по широте и полноте колорита чувствуется, что, приди Сезанн в другую эпоху, когда надо было не разрушать старые клише, а произносить пышные и красивые речи, он бы говорил не менее звучными октавами, чем Веронез, не менее законченными стансами, чем Тициан.

В этом его отличие от *Ван-Гога*. В какую бы эпоху расцвела Ван-Гог ни пришел на землю, он всегда остался бы тем же Ван-Гогом, эпилептиком красок, тем же человеком с бледно-желтым бескровным лицом, с жалкими бесцветными глазами, в синей шапке с черным мехом и кровавой повязкой вокруг головы, как на его известном автопортрете, где он на-

писал себя с отрезанным ухом.

История этого портрета кажется эпизодом из жизни Учелло. Это было в Арле. Ван-Гог работал до экстаза. Он настойчиво звал к себе Гогена из Бретани. Гоген приехал. Они поселились в одной комнате и работали вместе, рядом, как два слона, регулярно, без отдыха, без передышки, каждый делая по два этюда, ни о чем друг с другом не говоря, ни о чем не думая, кроме красок. В это время Ван-Гог стал тихо сходить с ума. Однажды, когда Гоген ушел на работу, он отрезал себе бритвой правое ухо до самого корня, отнес его в полицейский комиссариат и, вернувшись домой, сел перед зеркалом писать свой портрет, четко отмечая эффект темно-зеленой куртки на бирюзово-зеленом фоне стены, красноватый японский эстамп, желтое деревянное окно и нервные подергиванья боли на своем бескровном лице. Через несколько дней он по собственному побуждению отправился в психиатрическую лечебницу, откуда писал Гогену: «Приезжай сюда. Здесь тебя тоже вылечат».

После он выздоровел и снова писал копченые селедки в бронзовых и синих тонах, пронизанные светом подсолнечники на зелено-голубом фоне. Однажды он вышел на этюды с холстами, но, не дойдя до того места, где обычно садился писать, достал револьвер и выстрелил себе в живот. Он не упал, но дошел до ближайшего кафе, сел на табурет посреди комнаты и попросил сходить за доктором. Тогда только заметили около него лужу крови. «И это не сорвалось?» – спро-

сил он врача. Когда же тот ответил ему, что рана смертельна, Ван-Гог спросил табака, набил трубку и, сидя согнувшись на табурете, долго и тяжело затягивался, пока не упал мертвый, не произнеся больше ни слова.

В лице Сезанна и Ван-Гога аналитическая живопись дошла до последних пределов психологических возможностей. Дух современного человека не мог дольше выдержать язвы на свет разверстого, ничем не защищенного глаза.

Такова судьба всех искателей философского камня в области искусства. Их жизнь всегда тесна, душна и трагична. А пригоршни драгоценностей, ими оставленные (драгоценностей, которые никогда не радовали их самих, потому что не о них они мечтали), они таят в себе роковые чары заклятых ожерелий и перстней, несущих с собою злой рок и жажду смерти. Произведения эти так напитаны горьким хмелем их души, что в том тревожном восторге, который внушают они, невозможно отделить эстетического наслаждения воплощенными формами от острой жалости и удивления к их судьбе. Так, рассматривая старинное здание, нельзя определить, что волнует больше: гармония ли архитектурных линий или исторические воспоминания.

Рядом с этими мучениками новой живописи, с этими «побежденными, чьи сердца переполнены пеплом печали», стоит героическая фигура завоевателя империй – Гогена. Он один из могучего племени легендарных полубогов и героев. Если он не царь современной живописи, то он «царский

сын». (К нему так идет это имя, которое граф Гобино употреблял для обозначения сверхчеловека. Этот блестящий и парадоксальный мыслитель, имевший такое влияние на Ницше, воспитал свой ум в Персии у древнейших горнов восточной мудрости, и это имя, переносящее в страны «тысячи одной ночи», звучало для него проще, человечнее и горделивее, чем отвлеченное понятие «сверхчеловека». Царский сын на самом деле может быть сыном купца или сыном крестьянина, но все же он царский сын, потому что он молод, предприимчив, силен, свободен, жаждет завоевания новых царств).

Гоген был царским сыном.

В жилах Гогена текла кровь, сгустившаяся под перуанским солнцем, и в сердце его вспыхивали древние мечты о золоте и пурпуре. Ему должны были грезиться походы Кортэса, его душе должно было узывно говорить то мгновение, когда Пизарро, дойдя до Тихого океана, по пояс вошел в воду со знаменем в руках и объявил океан под властью святой Марии Пречистой.

Его жажду золота не могли удовлетворить желтые подсолнечники Ван-Гога на бирюзовом фоне, а его тоску по пурпuru и блеску – красные яблоки и фаянсовые тарелки Сезанна на голубой скатерти.

Его кровь задыхалась среди этих импрессионистических мелочей, среди этих искусственных трамплинов света, в которых Ван-Гог и Сезанн искали философского камня живо-

писи.

Гогену не нужно было философского камня. Он любил простое, реальное, конкретное, человеческое. Он любил вещество и его формы, а не идею. Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни. И когда он нашел их, полюбил и понял, тогда он мимоходом создал и новую живопись.

Глубокая истина заключается в том, что искусство в противоположность философскому мышлению изображает лишь индивидуальное в жаждет лишь исключительного. Оно не обобщает явления, оно индивидуализирует их.

На дверях лабиринта предательски перепутаны надписи: те, кто прямо идут на поиски отвлеченных идей, принципов и систем, те попадают в липкие сети маленьких вещей, серых и будничных, тарелок и яблок Сезанна, чертежей Учелло и копченых селедок Ван-Гога; те же, кто, не заботясь об общем, влюбляются в вещи и готовы всем своим бессмертием пожертвовать за преходящие формы этого мира, те находят играя философский камень, превращающий в золото все, к чему ни прикасаются они.

Гоген ушел из Европы в поисках не за живописью, а за новой жизнью. Он нашел ее в Океании, там, где самое старое земное человечество, человечество трижды доисторической Лемурии, сохранило наивную свежесть первой юности Земли.

Он оставил Бретань, где работал вместе с Ван-Гогом, Серюзье и Морисом Дени, и уехал на Таити.

Это было восьмого июня (он отметил этот день, как важное событие в своей жизни), когда он вступил на землю Таити. Оглядевшись, он не мог не заметить, что этот остров лишь вершина горы, затопленной во время последнего всемирного Потопа. Таити переживал тревожные дни: последний король острова был болен, и темные пятна, выступавшие на горе в час заката, предвещали его смерть. Вместе с королем умирали последние скрепы древнего царства. Во время похорон короля Гогена призвали помогать королеве украшать залу, в которой совершалась церемония. По ночам он слушал погребальные песни, которые пел весь народ, и они звучали для него слаще Патетической симфонии. После он ушел из столицы Папеэте, где было слишком много европейцев, в глубину острова и нашел для себя хижину в округе Матаиэа. Хижина стояла на плече горы, а кругом было море.

Прежде всего, поселившись в ней, он познал одиночество и молчание-таитийской ночи, от которой был отделен лишь легким наметом пальмовых листьев. Утром он увидел на море пирогу и в ней нагую женщину.

На пурпурной земле лежали желтые, как бы металлические листья, складывавшиеся в узорные знаки священного письма. И он прочел в них слово *Ātina*, что по-маорийски значит Бог.

Так в первый день были преподаны ему молчание, нагота и имя Божье.

На другой день он почувствовал голод, но увидел, что

здесь ничего нельзя купить за деньги и что, хотя пища висит на деревьях и кишит в море, но он не умеет достать ее. Тогда к хижине его подошла маленькая девочка и поставила перед ним вареные овощи и свежие плоды. А когда он насытился, мимо него прошел человек и спросил «Paia?» (сыт ли ты?).

И Гоген спросил себя в первый раз, кто дикарь: они или он?

Он пытался писать. Но пейзаж с его свободными, дикими красками ослеплял его. Он не решался сказать на полотне то, что видели его глаза.

В его хижину пришла женщина и стала рассматривать фотографии, развешанные на стенах. «Олимпию» Эдуарда Манэ она рассматривала с особым интересом.

– Она нравится тебе?

– Да, она очень красива. Она твоя жена?

И тогда Гоген солгал и признал себя мужем прекрасной Олимпии.

Эта женщина согласилась, чтобы он написал портрет.

Она не была красива согласно европейским канонам красоты. Она была прекрасна; черты ее лица были гармоничны, углы рождались от пересечения изогнутых линий, как на портретах Рафаэля, и рот ее был вылеплен скульптором, который в одну линию сумел вложить всю радость и все страдания одновременно. Он работал страстно и торопливо, читая в чертах ее лица и в глубине ее глаз тысячелетия неведомой ему жизни.

Он начал понимать язык таитян и во всем стал подобен людям, жившим рядом с ним. И они приняли его и стали смотреть как на своего. Один из его новых друзей однажды сказал ему: «Ты не такой, как все. Ты можешь то, чего другие не могут. Ты приносишь *пользу* людям».

Это слово больше всего поразило Гогена. Это был первый человек, из уст которого он услышал, что *художник-полезен*.

Из черного и розового дерева он вырезал фигуры людей и богов, и его стали звать на острове «человеком, который делает людей».

В нем возникло желание найти себе жену. Он сел на лошадь и поехал на другой край острова.

Когда он проезжал через округ Фаонэ, один старик сказал ему с порога своего дома: «Эй, человек, который делает людей, иди есть с нами».

– Я иду искать себе жену, – ответил он на вопрос, куда идет он.

– Хочешь взять мою дочь? Она молода, красива и здорова.

– Приведи ее.

На ней было прозрачное платье из розовой кисеи, чрез которую были видны ее золотистые плечи и грудь, которая была заострена двумя твердыми розовыми сосцами. Ей было тринадцать лет, как Сельваджии. Ее звали Теура.

– Ты не боишься меня? – спросил Гоген.

– Aita! (нет).

– Хочешь всегда жить в моем доме?

– Ена! (да).

Так Теура стала его женой.

Теура была смешлива и грустна одновременно. Она говорила мало. Сперва они внимательно изучали друг друга. Но в то время как через несколько дней он почувствовал, что Теура читает в его душе, как в открытой книге, сам он увидел, что в ее юной и древней душе таятся неразрешимые для европейца тайны. Он полюбил Теуру и сказал ей об этом. Она же засмеялась, потому что уже знала это. И Теура полюбила его, но не говорила об этом. Она помогала его работе и научила многому, чего он не знал.

Однажды, когда, ушед на целый день в город, он вернулся позднею ночью, то застал Теуру в темной комнате, лежащей на груди, с зрачками, безмерно расширенными от ужаса. Она смотрела на него и не узнавала. Страх ее был могуч, передавался ему; когда она пришла в себя, она сказала ему голосом, в котором дрожали рыдания:

– Никогда не оставляй меня одну без огня.

– Мы, французы, ничего не боимся, – сказал Гоген. Но это была ложь, потому что в этот час ему открылось познание великого страха, которым живо человечество.

Теура научила его именам богов страшных и могучих, которые сотворили мир и правят им; она сказала ему имена звезд и планет и спела ему старые легенды. И он чувствовал, что миллионы поколений древнейшего из человечеств говорят с ним ее младенческим лепетом. У него же не было тех

знаний, которыми он мог бы обогатить ее. Он пытался объяснить ей, что земля движется вокруг солнца, но не мог.

В словах же маорийских легенд он нашел семена и прообразы всех идей и научных теорий, которыми гордится европейская наука.

Однажды, когда начался лов рыбы, Гогену посчастливилось вытащить две чудовищных скумбрии. Это заслужило ему большое почтение между островитянами, так как счастье есть величайшая из добродетелей. Но в то же время он уловил за своей спиной легкий смех. Крючок его лесы оба раза впился рыбе в нижнюю челюсть, что указывало на неверность жены во время отсутствия мужа.

– Хорошо ли ты провела этот день со своим любовником? – спросил он у Теуры.

– У меня нет любовника.

– Ты лжешь. Рыба сказала.

Тогда Теура медленно поднялась и пристально поглядела на него. Ее детское лицо вдруг преобразилось таким внутренним светом мистической торжественности, величия и тайны, что Гоген ясно почувствовал, что *«Некто Властный стоит между ними»*, и против воли его пронизал трепет веры.

Теура тихо заперла дверь и, ставши посреди комнаты, громким голосом начала произносить слова молитвы:

Спаси меня! спаси меня!

Вот вечер... это вечер богов!
Боже мой, помилуй меня!
Господи, остереги меня!
От вражьей чары, дурного совета охраняй меня!
От довременной могилы, от злого навета охраняй меня!
От спора и свары охраняй меня!
Мир да царит между нами!
Господи, охраняй меня от диких воителей,
От того, кто бродит в ночи,
От того, кто навевает ужас,
От того, чьи волосы стоят дыбом.
Чтобы я и душа моя были живы,
Господи.

В эту ночь Гоген молился грозным божествам древнего острова, затерянного среди необъятного океана, и, как ребенок, повторял за Теурой слова молитвы.

В этот вечер, когда сокровенная душа мира раскрылась ему в трепете веры и ужаса, он получил последнее посвящение искусства и теперь мог творить, как творили безыменные мастера, создавшие древнее священное искусство.

Во время всемирной выставки в Чикаго были получены в художественном отделе большие свитки полотен. Их развернули, и никто не мог понять их смысла. Это были странные и дикие сочетания ослепительных красок: синей, оранжевой и пурпурно-алой. Члены жюри приняли их сперва за наглую шутку какого-нибудь рапэна, но, когда на пакете про-

чли неизвестное имя отправителя: «Гоген, Таити», то все догадались сразу, что перед ними драгоценные образцы доисторической живописи. И картины Гогена были повешены на почетном месте в отделе Мексиканских древностей.

Еще два раза возвращался Гоген в Европу. Но европейцы не понимали его картин, а прежние его друзья стали ему чужды.

В последний раз он был в Париже постаревший и больной. Когда-то в Бретани в одном порту матросы оскорбили женщину, с которой он шел. Гоген избил десятерых, но одиннадцатый раздробил ему колено ударом тяжелого сабо. Теперь эта нога отказывалась служить.

Он уехал умирать на Таити.

Когда же он умер, миссионеры сожгли оставшиеся после него картины и изображения богов, вырезанные им из дерева.

О возможных путях скульптуры

I

Так вы верите тому, что Роден сам своими руками лепит все статуи, которые обозначаются теперь его именем?.. Он дает последнюю ретушовку и подписывается. Не больше! Я вам предсказываю: вся скульптура нашего поколения будет подписана Роденом. Это судьба искусства во все эпохи. Рынок не любит многих имен. Он отбирает все достойное и просто неплохое и крестит самым громким именем эпохи. Разве под большинством произведений Джорджоне не стоит имени Тициана только потому, что было время, когда имя первого звучало менее трубно, чем имя второго? Через пятьдесят лет, когда поколение современников и учеников Родена уйдет, – все скульптуры, что плесневеют теперь на дворах мастерских и выдерживаются, как вино, в подвалах художественных торговцев, будут пущены на рынок под его именем. Будущим поколениям не мало предстоит изумляться титанической работоспособности Родена. Он будет единственным автором всех скульптурных произведений нашего века. «Вон она – клетка этого королевского тигра», – заключил мой собеседник, указывая через окно вагона на белый павильон на скате Val Fleuri, за которым расстилались сталь-

ные и индиговые планы зимнего Парижа.

Я думаю, что парадоксальный собеседник мой во многом был прав: вся современная скульптура отмечена Роденом, на каждом произведении вы найдете знак его когтя. Когда время перетасует репутации, имена и произведения, а пожары и войны позаботятся об истреблении точных письменных документов и старых выставочных каталогов, то все так именно и случится.

Роден вовсе не революционер в искусстве. Он работает в основных традициях европейской скульптуры. Он их не нарушил и не изменил. Но тому, что уже становилось омертвевшей формулой и каноном, он придал трепет реальности и вдохнул жизнь. Он стал синтезом многих течений и исканий – отсюда его обилие, щедрость и всеобщность его влияния.

В недавно появившейся книге «Разговоров» Родена, записанных Полем Гзеллем, мы находим целый ряд ценных документов по психологии-роденовского творчества, определяющих его метод и историческое место его искусства.

Чтобы наглядно показать своему собеседнику разницу между скульптурными приемами Греции и Ренессанса, Роден слепил перед ним две статуэтки – одну согласно методу Фидия, другую согласно методу Микеланджело.

«Вы видите, сказал он, показывая на первую: моя статуэтка являет, если окинуть ее взглядом с головы до ног, четыре друг другу противопоставленных члена. План грудной клет-

ки наклонен в сторону левого плеча; план таза склонен направо; план колен снова склоняется к левому колену, и, наконец, ступня правой ноги находится сзади левой. Благодаря этим четырем склонениям, через все тело проходит очень мягкая волнистая линия. Посмотрите теперь на нее в профиль. Она выгнута назад. Спина вогнута, а грудная клетка выпукла. Благодаря этому ей свет бьет прямо в лицо и мягко распределяется по торсу и по членам. Переведите этот технический метод на язык символов и вы увидите, что античное искусство говорит о радости бытия, довольстве, грации, равновесии и сознании. Здесь же, продолжал он, указывая на вторую статуэтку, здесь вместо четырех планов только два. Один – для верхней части фигуры, другой, противоположный ему, для нижней. Это дает движению одновременно и силу, и стесненность: отсюда и вытекает поражающий контраст со спокойствием античных статуй... Обратите тоже внимание, что сосредоточенность усилия сжимает обе ноги вместе и руки прижимает к телу и голове. Таким образом, между торсом и членами исчезают промежутки, и мы не видим тех пролетов, которые делают греческую скульптуру такой легкой: микеланджеловское искусство создает статуи из единой глыбы. Он сам говорил, что только те статуи хороши, которые можно скатить с высоты горы, не разбив: все, что отломится, – лишнее. Его произведения, конечно, могут выдержать такое испытание, но также можно утверждать, что ни одна из античных статуй не осталась бы це-

лой... Наконец, очень важная особенность моей статуэтки это то, что она носит характер консоли: колени представляют нижний горб, вдавленная грудная клетка образует вогнутость, наклоненная голова – верхний упор консоли. Таким образом, весь торс представляет дугу, согнутую вперед, тогда как в античных статуях он был выгнут назад. Благодаря этому образуются очень подчеркнутые тени во впадинах груди и меж ногами. Самый мощный гений новых времен славит эпопею теней, тогда как греки создавали симфонии света. Если же мы захотим понять символический смысл микеланджеловских приемов, то увидим, что его искусство выражает горестное погружение существа в самого себя, беспокойную энергию, действительную волю без надежды на успех, одним словом, мученичество существа, которого тревожат недостижимые устремления».

Если мы обратимся к произведениям самого Родена, то мы увидим, что он в своем творчестве совместил оба эти основных движения – античное и средневековое, преображенное Ренессансом. Совместил – не значит слил. Он охватил оба направления, он творил и в том, и в другом, смотря по замыслам: темперамент его влек к Микеланджело, а эстетика привлекала к Фидию. Его историческое значение в том, что он в омертвевшую скульптурную технику XIX века вдохнул жизнь и стал пить от самых ключей творчества.¹⁴

¹⁴ Как глубоко и умно искал Роден живого смысла метода, видно из следующего его рассказа: «Искусство моделирования было мне преподано одним работни-

Он собрал воедино все разрозненные элементы ваяния, разбросанные на всем протяжении греко-латинской традиции, и при помощи их создал свой многоликий трагичный и мятущийся мир. Отовсюду он впитал в себя то, что было *движением*. Все его искусство – это изображение *жеста*, даже если это портрет. Он сам говорит: «Даже в тех моих произведениях, где движение менее выражено, я старался дать некоторое указание на жест; я редко изображал полное спокойствие. Я всегда стремился передать внутреннее чувство движением мускулов. Даже в бюстах я старался дать наклон, поворот, выразительное устремление, чтобы подчеркнуть значение лица. Искусство не существует вне жизни. Ваятель, желающий передать радость, горе, страсть, не сумеет нас захватить, если раньше не заставит жить существа, им

ком декоративной мастерской, где я начал свои занятия искусством. Однажды, глядя, как я лепил из глины капитель, украшенную листьями, он мне сказал: „Роден, ты не так за это берешься: все твои листья лежат плоско; поэтому они не кажутся реальными. Сделай так, чтобы они остриями были обращены к тебе, так, чтобы, взглянув на них, можно было почувствовать глубину“. Я последовал его совету и был изумлен полученным результатом. „Запомни хорошенько, продолжал он: когда ты будешь лепить, то старайся видеть формы не в плоскости, а всегда в глубину. Рассматривай поверхность, как край массы, как острие, более или менее широкое, обращенное к тебе. Так ты постигнешь искусство лепки“. Я применил это правило к фигурам. Вместо того чтобы представлять себе различные части тела как поверхности более или менее плоские, я их представлял себе как выступы внутренних масс. Я старался в каждой выпуклости торса или членов дать почувствовать мускул и кость, которые развиваются в глубь под кожей. Таким образом, правдивость моих фигур не *поверхностна*, она распускается *из глубины наружу*, как сама жизнь. А впоследствии я убедился в том, что древние применяли именно этот метод лепки».

созданные».

Вот – основа, вот главное устремление европейской скульптуры, воплотившейся в настоящее время в Родене. Скульптура есть жизнь тела. Жизнь – это действенность. Нет скульптуры вне действия, вне жеста.

А так как Роден раскопал все истоки и создал исчерпывающий метод жеста, то мой парадоксальный собеседник из Версальского поезда не был вполне неправ, утверждая, что со временем вся скульптура нашего века будет подписана именем Родена...

II

Однако среди современной скульптуры уже встречаются, хотя еще и редко, такие произведения, которые никак нельзя будет приписать Родену, потому что они противоречат самому принципу его искусства – движению и, следовательно, всей европейской традиции. Антитезой Фидиеву методу является метод Микеланджело. Но оба они объединены принципом движения. Антитеза же движения – неподвижность. Антитезой антично-ренессансной скульптуры является скульптура египетская и греко-архаическая. В ней не четыре и не два плана, а *один*. Она дает не окрыленный светом аккорд мускулов, не трагическую кариатиду, а ствол, столб, камень, человеческую колонну, монумент, герм, на котором живет человеческая голова.

Еще недавно европейскому вкусу было совершенно недоступно и непонятно искусство Египта. Глаз видел неумелость там, где искусство достигло одной из своих вершин, мертвый канон, где жила полнота внутренней жизни. Самые проникательные эстеты прошлого века смотрели на египетскую скульптуру как на искусство связанное, условное, с которым нельзя считаться после Фидиева расцвета.

Надо было быть провидцем-поэтом, чтобы воскликнуть в то время:

Je hais le mouvement qui déplace les lignes.¹⁵

Бодлэр требовал от скульптуры молчания. Она представлялась ему в виде фигуры Гарпократа, торжественной, строгой, с пальцем у губ, приглашающим к безмолвию, стоящей у дверей библиотеки, или в виде Меланхолии, которая под сеньями парка отражает свое лицо в водах бассейна, недвижимых, как она сама. Нельзя сказать, чтобы он ненавидел всю скульптуру *движения*. Он глубоко скучал среди нее. Египет он называл всегда рядом с Грецией, но, оценивая современную ему скульптуру, склонен был вообще считать это искусство искусством караибов.

Лишь через полвека Гоген, уехавший в Океанию и действительно научившийся деревянной скульптуре у «караибов», создал искусство, которое удовлетворяет требованию

¹⁵ Я ненавижу движение, которое смещает линии (*франц.*).

Бодлэра. Он дал своей эстетике такую формулировку, облеченную в форму восточного поучения:

«Пусть все дышит тишиной и миром душевным. Поэтому избегайте поз, находящихся в движении. Каждый из ваших персонажей должен быть статичен. Когда *Умра* изобразил казнь *Окраи*, он не поднял сабли палача, не придал Гахану угрожающего жеста, не искажил судорогой матери страдальца Султан сидит на троне с гневной морщиной на лбу; палач стоит и глядит на *Окраи*, как на жертву, внушающую ему жалость, мать, прислонившись к колонне, выражает безнадежную скорбь полным погашением сил душевных и телесных. Можно провести целый час в созерцании этой сцены, трагичной в своем спокойствии; между тем как если бы персонажи ее были изображены в позах, которые невозможно сохранить долго, то после первой же минуты у вас явилась бы улыбка презрения. Влагайте все свое старание в силуэт каждой вещи; четкость контура есть достояние руки, которую не может опреснить никакое колебание воли...». Таким образом европейское искусство сперва устами поэта, потом устами живописца формулировало новое эстетическое требование.

Разумеется, в греческой скульптуре «движение не сдвигает линий». Оно, как *волны* в овальном бассейне, гармонически само проникается и равновесится в самом себе. Но там где в эллинском искусстве есть движение из глубины наружу, в египетском есть обратное движение – снаружи в глубину.

Если первое есть нормальный путь развития жизни, то второе есть нормальное развитие духа.

Такая же разница есть и в самом принципе лепки – египетской и греческой. Греки лепят точные пределы человеческого тела. Это пластично выражено в стихе Анри де Ренье: «Я наполню глиной то пространство, в котором ты стояла нагая» Египтяне же лепят не столько тело, сколько воздух, его облекающий. Греческие статуи нуждаются в солнце Архипелага, в бликах моря, в голубом ветре и наполовину мертвеют в пыльных сумерках северных музеев, между тем как египетские изваяния вносят с собою в эти же залы собственную атмосферу и преобразуют то место, где они стоят, подобно Луксорскому обелиску, кидающему отсвет пустыни на площадь Согласия. Над тремя идущими статуями Лувра ясно различаешь звездное небо, а луч египетского полдня неизменно тяготеет надо лбами сфинксов, стоящих на Неве.

Если мы взглядемся в обобщенные, как бы припухлые фигуры Майоля, то мы заметим, что он уже отходит от традиции фидиевской и ищет форм архаической греческой скульптуры, близкой формам Египта, намечая как бы обратный путь против потока времени.

Майоль не являет, видимо, никакой реакции против роденовского искусства; он как бы исходит от Родена и не мыслит никакого бунта против него, а между тем в его скульптуре намечаются уже явственно признаки того, что поворот от жеста к неподвижности, от слова к безмолвию уже совершает-

ся где-то в сокровенных и подсознательных областях творческого духа.

Майоль не одинок в своих исканиях. Творчество польского скульптора Эдуарда Виттига, которое отчасти и натолкнуло нас на это размышление о путях скульптуры, освещает под иным углом то же стремление, я бы сказал, *вобрать жест внутрь*.

В Салоне прошлого (1912) года обращала на себя внимание его колоссальная фигура «Евы». Это – титаническая женщина, спящая полулежа на глыбе камня, в которой можно различить древесные формы. Ее правая рука, отведенная назад, служит поддержкой для головы, а левая закинута через голову, обрамляя ее, так что одна линия, начинаясь с конца ноги, проходит, не дробясь, через все тело и заканчивается кистью левой руки с подобранными пальцами, слегка завертывающимися внутрь: линия плавная, волнистая, растительная, напоминающая изгиб длинного полного стручка или плод банана. Очертания тела в ней стерты, как бы обволоклись мглой. Это тело кажется непомерно тяжелым. Но это – глубокая, успокоенная тяжесть сна. Так засыпают дети, «тяжелея ото сна». Равновесие разлито по всему телу. Каждая частица его равномерно тяготеет к земле. Поэтому, несмотря на свою видимую тяжесть, эта фигура бесконечно легка. Она похожа на облако, лежащее на хребте горы. Кажется, что она может тихо отделиться всею массой от своего ложа и поплыть в воздухе. В ней погашено всякое напря-

жение мускулов, всякая «звериная» связь между ними. Она существует только животворящими растительными токами, проходящими через нее. Есть органическая разница между человеком, лежащим бодрствуя с закрытыми глазами, и человеком спящим. Спящий причащается довременному сну природы («сосет молоко матери», по образу Клоделя). Но это – не тяжелый сознательный сон, тревожимый зловещими сновидениями микеланджеловой «Ночи», это довременная дрема природы, еще не пронизанная ни единою мыслью, еще не раскрывавшая глаз никогда. Называя свое произведение «Евой», Виттиг, конечно, имел в виду вызвать представление о мировой женской сущности до ее пробуждения, до сознания, до ее призвания к жизни, и, быть может, индусское имя «Муля-Пракрити», выражающее женское начало вселенной до ее проявления в мире явлений, определяло бы точнее замысел ваятеля.

Если мы приложим к «Еве» Виттига роденовские категории планов, то увидим, что она является не только синтезом принципов Фидия и Микеланджело. С одной стороны, она вся состоит из одного куска и безопасно могла бы подвергнуться испытанию «сбрасывания с горы», и хотя в ней намечены лишь два плана, но они не противопоставлены, а сгармонизованы. Эллинская линия вверх (радость) и линия кариаиды (подавленность) в ней слились и образовали третью линию – внутрь себя, т. е. принцип египетской скульптуры, хотя внешне она и не являет никаких ее признаков.

Другая скульптура Виттига «L'aube» выявляет то же самое стремление. Это – фигура женщины, с лицом холодного польского типа, закутанная в платок. В ней чувствуется предутренний холод. Здесь вся фигура сведена к одному плану и представляет единый ствол-столб. Складки платка трактованы одними общими линиями, архитектурно, по-египетски. Единственное уклонение от прямой линии – легкий поворот головы к правому плечу. Никакого движения наружу, никакой игры взаимно уравнивающимися планами. Все собрано внутрь, все замкнуто. Как в первой статуе есть приближение к самой сущности сна, так здесь есть приближение к самой сущности молчания.

III

Может возникнуть вопрос: что заставляет теперь, в эпоху действительного расцвета роденовского искусства, такого полного, патетического и прекрасного, искать слабых признаков новых течений, еще не нашедших себе определенного выражения, а разбросанных кое-где в виде намеков и возможностей? Почему прекрасной эллинско-ренессансной традиции с такой настойчивостью противопоставлять искусство Египта? Что заставило европейцев на пороге XX века, посреди энергичного темпа жизни, вдруг почувствовать красоту недвижимости, замкнутости и молчания в искусстве? Какие реальности *Века Спорости* могут найти себе соответ-

ствия в эстетике Египта?

Безусловно, роденовское искусство прекрасно и отвечает самым глубоким потребностям души. Но несмотря на весь свой принципиальный реализм, оно не имеет никакой исторической связи с реальностями нашего века. Вечные реальности построения человеческого тела и жеста, конечно, в нем находят себе достойное выражение. Но жест, усилие, равно как и нагота, давно исчезли из обращения в европейской живни. Нагота стала лабораторной редкостью живописных мастерских, жест можно наблюдать только в сфере спорта и танца. Последняя область усилия, доступная современной скульптуре, была разработана Константином Менье. Движение было культом европейской культуры, начиная с античного мира вплоть до наших дней. Но энергия, развиваясь все возрастающим темпом, в конце концов, с начала XIX века стала *перерастать* человеческое тело. Разум создал для движения иные мускулы, чем физические: он их преобразил в рычаги, маховые колеса, приводные ремни, турбины, моторы, электрические провода. И если в рычаге или колесе еще не погас символ, посредством внешнего знака вызывающий в нас идею движения, то в проволоке, по которой передается электрическая энергия, его нет совершенно. Машина вобрала в себя всю физическую работу и оставила человеку лишь направляющее движение кисти руки, сосредоточив все напряжение тела во внимательном взгляде шофера или пилота. Переразвитие силы и скорости сделало человеческое тело

неподвижным и лишило его жеста. Оно создало всепроникающую тенденцию *комфорта*, сводящуюся к искусственному бездействию мускульной системы, долженствующему якобы предоставить свободу и простор силе мышления.

Эти новые условия жизни отразились в характере одежды. Европейский мужской костюм XIX века выработал себе негибкие, неподвижные и строго очерченные формы. Он уменьшил число шарниров нашего тела, сделал невозможными все движения вверх, все крутые повороты поясницы, стянул движения шеи. Движения стали исключительно профильными (колени, таз, локти). Жест возможен только перед собою – вперед. Все тело вставлено в узкий футляр, позволяющий только ходить, садиться (но не на землю, а лишь на высокое сиденье) и двигать те предметы, которые находятся прямо перед ним, напрягая мускулы локтя, предплечий, но не плеча. Возникновение этого костюма совпадает с первым появлением паровых машин. Веками выработанный, красивый и удобный для физических движений мужской костюм XVIII века постепенно перерабатывается, принимая в себя формы машины: короткие штаны заменяются длинными раструбами, труба цилиндрической формы увенчивает голову, сюртук старается принять кованные формы парового котла, в цвете платье усваивает себе все оттенки угля, дыма, сажи и копоти.

Послушно и гибко костюм европейца усваивает себе основные линии и тона той среды, в которой протекает жизнь.

Скорость и комфорт сокращают до минимума число мускульных движений тела, а одежда, тесно связывая, торопится атрофировать те мускулы, которые стали ненужными. Скульпторы упорно и напрасно бились над передачей этих новых форм одежды.

Памятники и монументы истекшего и текущего века представляют собою историю борьбы искусства с реальностями жизни, в которой художники терпели одно за другим позорные поражения. Бронзовые брюки и мраморные сюртуки, украшающие площади Парижа и кладбища Италии, несомненно являются самыми постыдными памятниками безвкусыя нашего времени. Ряд критиков (Сизеран, Моклер...) занимались вопросом о передаче современной одежды в скульптуре и приходили к выводу, что от этой задачи следует отказаться, так как современный костюм, неименно пластичности трико, ни логики складок, сам по себе примитивно человекообразен, и что изображать его все равно, что делать портреты деревянных манекенов на выставках модных портних.

«Почему современная одежда так не скульптурна? – спрашивает Сизеран. – Прежде всего потому, что она однообразна, она разворачивает большие пространства, лишённые тени и света. Там, где грудь образует впадины или вздувается, сюртук являет лишь один план. Там, где тело говорит – рельеф, глубина, волнистая линия, сосредоточие тени, сюртук говорит: цилиндр. Портной исправляет бюст человека и

научает природу, как она должна была бы построить ноги: прямолинейно. Современное одеяние не только однообразно – оно искусственно. Оно не только скрывает человеческие формы – оно пародирует их. Когда тога или плащ, гибко моделировавшиеся на плечах атлета или оратора, падают на землю, они теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру на человека – у него есть и ноги, и руки, и шея. Он человекообразен. Не отмечая собой ничего реального, он в то же время дает идеал – идеал портного. Он сам по себе представляет скверное произведение искусства. Портной сам является скульптором современного платья настолько же, насколько ваятель был портным античных драпировок. Ваять современный костюм – все равно что ваять круглую чугунную печку».

Сизеран, конечно, прав во всех своих предпосылках, но только не в том, что скульптура должна отказаться от изображения современных форм. Она не может не изображать их. Но она должна изображать современное платье именно так, как чугунную печь, паровой котел, паровоз, т. е. восходя к тем элементам, от которых оно произошло. Скульпторы старались разрешить задачу о костюме, заставляя более плотно облипать одежду на мускулах тела, простодушные фотографически копировали покрой платья, а более тактичные, как сам Роден, или обнажали героя по старым традициям (Виктор Гюго), или закутывали в широкое одеяние (халат Бальзака).

Ошибка и критиков и художников заключается в том, что они бесплодно и тщетно пытаются подойти со своими историческими традициями и идеалами жеста и движения к изменившимся условиям реальности. Интенсивность и порывистость всего *строая* жизни не дают заметить того, что и жест и движение совершенно исчезли из обыденной жизни отдельных индивидуумов. Никто не восходил к смыслу той связи, которая существует между культурой машин и костюмом, никому не приходило в голову то, что современное платье гиератично, что оно соответствует жреческому и царственному достоинству властителей, которым во всех мелочах жизни служат плененные демоны машин. А между тем эта связь несомненна. Современный костюм имеет всю неподатливость и жесткость риз, надеваемых для торжественных обрядов комфорта.

Эстетический смысл современного костюма лежит в его негибкости, неестественности и стянутости. Круг движений, им дозволяемых, ограничен. Если мы переберем все гиератически восседающие, идущие и стоящие статуи Египта, то мы увидим, что в них исчерпываются и все возможности жеста, допускаемые современным костюмом.

Между тем историческая эволюция одежды уже заранее сосредоточила всю выразительность тела в голове и кистях рук. Таким образом, все указывает на неизбежность приобщения к египетским скульптурным традициям! Создание таких канонических, столбообразных сидящих, стоящих или

идуших фигур с опущенными руками, в которых на каменных глыбах будут жить всей нервной полнотой жизни лишь лица и пясти. Поэтому мы имеем право предполагать, что скульптура, постепенно восходя намечающимися путями Майоля и Виттига к традициям архаической Греции, подойдет, наконец, сознательно и к иератическим формам Египта и в них найдет наконец возможность передачи современного человека в его современной обстановке и современном облачении.

Россия

Индивидуализм в искусстве

Существует ли в действительности то противоречие, которое требует выбирать между индивидуализмом и традицией?

Разве не связаны они оба органическим законом развития, и разве индивидуализм – этот тонкий культурный цветок – может вырасти вне того плодотворного и насыщенного пережня, который называется традицией?

В искусстве, кроме языка демотического, общедоступного, которым пользуются все, есть еще другой, скрытый язык – язык символов, образов, который в сущности и составляет истинный язык искусства независимо от подразделений искусства на речь, на пластику...

Мы все пользуемся этим языком бессознательно. Но у этого языка есть свои законы и уставы, настолько же нерушимые, как законы и уставы грамматической речи.

Этот иероглифический язык искусства развивается медленно, постепенным накоплением и постепенным изменением, и внутреннее чувство художника так же протестует против варваризмов новых символов, как и против варваризмов языка.

Канонические формы искусства в своей сущности сводятся к законам этого гиератического языка образов. И работа их развития идет так же бессознательно, как и работа над развитием языка.

Искусство в настоящее время может говорить только этим двухступенным языком, и признание этого вторичного языка символов и образов есть уже признание канона.

Канон в искусстве ограничивает только выдумку.

Выдумка же, бесспорно принадлежащая к благородным свойствам человеческого мозга, должна быть выведена из области субъективного искусства, которое в существе своем есть исповедь души.

Работа художника не должна сосредоточиваться на выдумке, потому что эта область должна быть предпослана заранее. У каждого произведения индивидуалистического искусства всегда есть корень, лежащий в одной из мировых легенд искусства, потому что именно там лежит ключ к пониманию гиератического языка.

Индивидуализм может создаться только на почве традиции, потому что индивидуалистическое искусство может возникнуть только при вполне развившемся языке символов и образов.

Дух художника должен подчиниться канону, потому что, принимая канон, он этим приобщается к народному творчеству и раскрывает родники своего бессознательного.

Нужна была изначально данная узкая и длинная глыба мра-

мора, чтобы Микеяажданело нашел в ней напряженную тети-ву своего Давида.

Никогда не следует забывать слова Гете о том, что творчество – это самоограничение.

Канон в искусстве не есть нечто мертвое и непреложное. Он постоянно растет и совершенствуется. Противоречие между живым духом и каноном то самое, которое есть между постепенным развитием человеческого организма вообще и постоянным ритмическим возвращением в него беглой искры индивидуального сознания, вспыхивающей между рождением и смертью.

Но канон жив и плодотворен только тогда, когда есть борьба против него, другими словами, когда дух не помещается целиком в своем теле и рамки канона дрожат от напряжения внутренних творческих сил.

Когда нет борьбы против канона, – то нет и искусства.

Канон – это тюрьма.

Но великая мечта о свободе может родиться только в тюрьме и цепях. Символ нашей – европейской – свободы – скованный Прометей.

Цепи на теле – крылья нашего духа.

Цепи – это наше тело.

Мечта должна *воплотиться* в художественном произведении. *Воплотиться*, то есть сознательно связать себя канонически непреложными законами развития живых форм, гранями рождения и смерти, – умалиться для того, чтобы

вырасти.

Мечта должна пройти чрез материю и грехопадение, потому что каждое произведение искусства есть грехопадение мечты.

Гете говорит: «Дух, воплощаясь, должен помрачиться и ограничиться».

Земная смерть есть радость Бога.

Он сходит в мир, чтоб умереть.

В совершенствовании вечный и зрящий дух должен сокращаться до периодического заключения в панцирь пяти отдельных чувств.

Для мечты художественной так же необходима последовательность развития внешней формы, как для воплощения духа вся постепенная смена эволюции от минералов до растений и до животных форм.

Необходимо это долгое, постепенное накопление одной черты на другую, миллионы лет кропотливой работы от поколения к поколению, чтобы создать себе настоящее тело. Необходима та ежедневная тупоумная консервативность, которая только в перспективе тысячелетий оказывается гениальностью.

Иначе формы воплощения не получают необходимой земной устойчивости, не смогут сделаться сознательными пересоздателями земной природы, и художественные мечты

останутся смутными и незаконными обитателями человеческой сферы, подобные легионам невоплотившихся духов, которые бродят и маются в земной области и для случайных выявлений должны на время овладевать телом других созданий, сами имея формы смутные, неопределенные и меняющиеся.

Но, принимая насущную необходимость художественных канонов, в чем же мы найдем оправдание революционного индивидуализма?

То, что было сказано о грехопадении мечты, воплощенной в художественное произведение, относится и к самому человеку.

Потому что и сам человек – воплощенная и ограниченная мечта Величайшего Поэта.

В мире совершается два противоположных течения.

Божественный Дух погружается постепенно в материю, постепенно отказывается от себя для того, чтобы погаснуть совершенно в безднах материи, что выражено в словах Платона о «мировой душе, распятой на кресте мирового тела».

И тогда материя, преображенная и самосознавшая, начинает свое восхождение к вечному Духу.

Именно здесь рождается индивидуальность, потому что сознание индивидуальности – это свойство просветленной материи.

Божество лишено индивидуальности. Поэтому земная

смерть есть радость Бога – он сходит в мир, чтобы умереть.

Самосохранение лежит в основе материи. Поэтому основное свойство индивидуализма – самосохранение.

Но индивидуальность должна преодолеть силу самосохранения и добровольной жертвой, добровольным отказом от своей личности найти свое высшее самоутверждение, точно так же как вечный Дух должен умереть земной смертью, чтобы найти свою индивидуальность.

Нисхождение духа в материю – инволюция духа – совершается ритмическим самоограничением.

Восхождение просветленной материи – эволюция духа – совершается ритмическим самопожертвованием.

Две противоположные силы самосохранения и самопожертвования делают эволюцию трагическим восшествием индивидуальности, соответствующим крестному нисхождению Духа.

Но Дух, самоограничиваясь, жертвует не всего себя: только один луч солнца уходит в материю – не Бог, а сын Божий воплощается на земле, в то же время как человек в своем восхождении должен целиком, безвозвратно отрешиться от самого себя, чтобы подняться на новую ступень. Поэтому жертва человеческая больше, чем жертва Божественная.

Тот, кто отдает свою индивидуальность, снова найдет ее. Тот, кто будет хранить, – потеряет.

Семя, если не умрет, не принесет плода.

Таков закон.

Индивидуализм – это семя.

У семени уже нет прямой физической связи с прошлым. Оно заключено в самом себе и таит возможность возникновения целого мира. То, что в средние века было доступно художественной общине, теперь потенциально заложено в личности. Но эта потенциальность должна быть еще выявлена.

Семя должно истлеть в земле, чтобы стать великим ветвистым деревом.

В основе каждого великого искусства лежит индивидуализм, но индивидуализм не самодовлеющий, а преодолевший самого себя, отказавшийся от себя ради своего плода.

Переходя здесь к вопросу об индивидуализме наших дней, мы замечаем, что наш индивидуализм содержит в себе в высшей степени элемент самосохранения и совершенно чужд идеи самопожертвования, что доказывает только, что наш индивидуализм еще далеко не достиг своих конечных и предельных точек развития.

В средние века и в эпоху Ренессанса искусство пластическое жило в самом сердце народной жизни и творило все вещи, которые окружали человека.

В тяжелый перелом демократического создания Европы, когда новый Демон, имя которому Машина, вступил в человеческую жизнь и стал творить вещи и обстановку человека, художники отступили от жизни и потеряли непосредственную творческую связь с ней. Произошло разделение худож-

ника и ремесленника, неведомое раньше. Художникам, для того чтобы спасти себя в том абстрактном и безвоздушном пространстве, в котором они очутились, надо было для самосохранения замкнуться в свой индивидуализм.

В XIX веке искусство стало перед жизнью, потому что оно перестало быть внутри жизни.

Освободительного движения в искусстве XIX века не было, и нет его и до сих пор; то, что мы называем движением освободительным, на самом деле было движением охранительным: но охранялась здесь не традиция искусства, а обособленное положение художников, стоявших вне жизни. Общее чувство было боязнь запачкаться об эту фабричную и мещанскую жизнь, которая заполонила все формы жизни. Художники отступили перед мещанством и провозгласили индивидуализм как догмат неслияния с жизнью.

Щиты, которыми защищался индивидуализм, были почерк, маска и имя.

В дальнейшем своем развитии индивидуализму предстоит преодолеть свое имя. Это будет той жертвой человеческой, которая подымет его на новую ступень.

Индивидуальность должна перелиться целиком в художественное произведение и умереть в нем.

Великое народное искусство всегда бывает безымянным.

Имя только тогда имеет смысл, когда оно служит знаменем.

Когда идет борьба против окостенелых форм, знамена

необходимы. Душа летит за этими лоскутами, ныряющими в вихрях сражений.

Но когда борьба прошла и наступает время созидательной работы, знамя, развевающееся над мирной мастерской, становится простой торговой рекламой.

В настоящее время художникам не нужно больше знамен. Свободные искания в искусстве завоевали свое существование, но художники продолжают стараться прежде всего создать себе имя – фабричную марку, которая отмечала бы все вышедшее из рук художника.

В моменты высшего развития народного искусства имя всегда исчезает. В готическом искусстве XIII века почти нет имени.

Маска или почерк в своей области равносильны имени.

Самосохранение мешает общей работе, которая возможна только при свободно установившейся иерархии искусства.

В те эпохи, когда каждый стремится создать свою маску и свой почерк, не может возникнуть общего стиля.

В эти эпохи исчезает возможность честного пережевывания уже раз сделанной работы, в котором лежит основа постепенного совершенствования стиля, на котором зиждется несокрушимый фундамент каждого великого здания.

Кроме того, имя создает понятие «плагиата» – явление в высшей степени вредное для искусства – угрозу, висящую над головой каждого современного художника.

То, что теперь называется «плагиатом» в искусстве, есть

основа преемственной связи между художниками.

Есть две стадии понимания идеи.

Идея может быть понята логически и принята умом как истина, но это еще не делает человека ее обладателем.

Но есть момент, когда эта же идея вдруг становится частью его самого, воспринимается органически, и тогда это его идея, она стала зерном и дала росток. И если форма цветка даже до полного тождества совпадет с известной уже в человечестве формой, этот цветок все-таки будет его собственным и не будет плагиатом.

Какому извращенному мещанством уму могли прийти в голову безумные мысли, что идея может принадлежать кому-нибудь? В прошлые века имя плагиата существовало, но оно имело совершенно иное значение, чем теперь.

В XVII в. Пьер Бейль давал такое определение плагиату:

«Совершить плагиат это значит украсть из дому не только мебель и картины, но унести с собой и веник и пыль».

Совершающим плагиат был тот, кто грабил без вкуса и без разбора идейные обиталища.

Тот же, кто брал с выбором только необходимое для своего труда, совершал поступок вполне законный.

Индивидуализм современного искусства, воплощенный в *имени*, создал небывалое по разрушительной силе понятие плагиата.

Кроме этих трех преград современного искусства, Имени, Маски и Плагиата, у живописи есть еще одна форма, кото-

рая служит первопричиной современной небывалой смуты в области изобразительного искусства.

Это то, что вся область искусства, раньше создававшая вещи, теперь перешла в писание картин.

С тех пор как в изобразительных искусствах установилась самодовлеющая форма картины, не связанной ни с каким определенным местом, легко переносимая, заключаемая в любую раму, развитие живописи пошло неизбежно совершенно новым путем.

Картина, существовавшая первоначально как фреска, т. е. вынимавшая всю стену, стала постепенно окном, прорубавшим отверстие в стене.

В этой своей стадии картина находилась в органической связи с архитектурной логикой всего здания.

Размеры, форма и орнамент рамы позволяют нам проследить эту архитектурную зависимость картины.

Но когда в XIX веке началось фабрично-промышленное движение, заставившее художников отступить от жизни, то картина как форма художественного произведения получила самостоятельное значение и совершенно утратила свою связь с комнатой и со стеной.

Картина стала символическим окном души и этим дала громадный простор развитию индивидуалистического искусства.

Но, с другой стороны, для нее не оказалось больше места в человеческом жилище, заполненном современными веща-

ми – этими некрещеными детьми мещанства и машины – Хама и Демона.

Художники, объявившие, что они не согласны с жизнью, стали вежливо и осторожно писать ее портреты, стараясь вульгарность общего выражения физиономии заменить яркими красками, сияющими на ее лице, нездоровым лицам пролетариев придать характер древнего проклятия, а бессмысленным глазам кокоток диaboлический пламень соблазна.

Но все они делали одно и то же, писали картины никому не нужные, которых некуда повесить в европейском жилище, которые совершенно не подходят к характеру современной комнаты, для которых, как для неизлечимых сумасшедших, приходится строить специальные дома и запираать их туда.

Одним словом, благодаря установившейся форме картины, художник перестал быть создателем материальной сферы, окружающей человека, и стал только ее описателем, ее портретистом.

Пластическое искусство только до тех пор может быть велико, пока оно непосредственно интимно связано с материалом – это лежит опять-таки в самой сущности идеи воплощения, которая должна «помрачиться и ограничиться», и тогда грубая глыба материи просияет внутренним светом.

Эволюции формы, как я уже говорил, которая все больше и больше освобождает идею в ее первобытной чистоте, предшествует инволюция – погружение духа в материю – нисхож-

дение идеи в черную бездну материала, в котором она должна претвориться.

Таинство художественной техники в том, что художник приходит к глухонемой и слепой материи и любовным усилием заставляет стать вещей и зрячей.

Не художник говорит, но материя сама свои слова говорит, пробужденная им. Он может только вызвать те слова, которые уже потенциально живут в материале.

Поэтому материал грубый, упорный, не приспособленный к обработке будет говорить слова более глубокие и проникновенные, чем материал гибкий и податливый, потому что свободно рожденный выше культурного раба.

Масляные краски – это именно тот раб, который отравил современное искусство.¹⁶

Приготовленные руками и рецептами того самого хама, которого ненавидит художник, безмолвно покорные, как публичная женщина, каждому его желанию, они затаили в себе свободную легкость пошлости и затягивают на этот путь каждое несознательное движение руки.

В материале грубом есть свое бессознательное творчество, которому художник может без страха отдаться, грубый материал сам направит руку художника в момент его слабости.

¹⁶ Говоря в масляных красках, я говорю только о масляных красках, приготовленных фабрикой, потому что масляные краски, растираемые руками самого художника или его учениками, в существе своем были совершенно иными элементами.

Масляные краски лишили художника великой стихии бессознательного творчества.

Подобно машине, масляные краски являются мощным Демоном на службе человека. Этот Демон подчинен математическому сознанию человека, и если это сознание ослабевает, то Демон становится выше человека, и тогда он уводит его из области искусства в царство хама.

Масляные краски заставили выйти художников из области бессознательных прозрений вдохновения в область волевою и сознательную. Если мы с этой точки зрения взглянем на современное состояние живописи, то многое станет нам ясным.

Эта сознательность работы, необходимая при масляных красках, повела к тому, что живопись вступила на путь опытов и проб.

Вначале я уже говорил о двух степенности языка, которым говорит искусство, о том, что следует различать язык слов от языка символов и образов, язык простого рисунка и краски от языка стиля, от языка сложных художественных приемов.

Первая степень языка основана на напоминании о реальностях мира, в вторая – на напоминании о раньше созданных произведениях искусства.

Первая степень сводится неизбежно к простейшим словам и междометиям, каковые и были главным делом импрессионистов. Они восклицали: «Свет!» «Воздух!» «Небо!» «Полдень!» «Тень!», подобно Сирене в рассказе Жюль Ле-

метра, язык которой ограничивался только именами стихий и простейших явлений стихийной жизни.

Реальная заслуга их великой работы в том, что они дали точное определение слов, отметивши и определивши каждое понятие своей собственной индивидуальностью.

Живописная работа нашего времени сводится к установлению и определению слов и символов.

Это работа создания языка, но современному искусству неизвестна плавная и ритмическая речь старых мастеров. Но для будущего искусства приготовлен нами словарь таких размеров, каким еще никогда не пользовалось ни одно искусство прошлых веков.

Задача искусства лежит не в том, чтобы быть зеркальным отражением своей эпохи, а в том, чтобы в каждый момент преображать, просветлять и творить окружающую природу.

Искусство есть оправдание жизни. То, что отмечено кистью или словом, то оправдано и стало видимо.

Люди не видят те вещи и явления, которые не отмечены восклицательным знаком художника.

А восклицательный знак не есть ли типографический символ языка св. Духа?

Творческий акт – это нисхождение духа в материю. Он мучителен и радостен, потому что он крестное нисхождение Бога в материю. Мечта, воплотившись, потенциально пребывает в теле своем.

Тогда наступает новый акт творчества – восприятие худо-

художественного произведения зрителем или слушателем. Начинается восхождение духа.

«Понимание – это отблеск творчества», – говорил Вилье де Лиль-Адан. Эти слова только предчувствие истины, потому что то, что мы называем восприятием и пониманием, на самом деле есть самоопределение художественного произведения, которое создало само себя в душе зрителя.

Жизнь художественного произведения и его воздействия совершенно независимы от воли и планов его создавшего.

Самосознание произведения искусства в душе народной есть факт более торжественный и важный, чем акт творчества.

Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем и творцом окружающей природы, будь он творцом или ступенью самосознания художественного произведения.

* * *

Итак, вот основные положения этой статьи.

1) Традиция и канон – это не мертвые механические формы, а живой и вечно растущий язык символов и образов. И только на нем может возникнуть индивидуалистическое искусство.

2) Индивидуализм возникает из чувства самосохранения, но только тогда он достигает крайней точки своего развития,

когда добровольным отказом от себя находит свое высшее самоутверждение.

3) Современные художники для того, чтобы достичь этих крайних и высших точек индивидуализма, должны отказаться от своего имени и от своего земного лица, чтобы вся личность целиком перелилась в художественное произведение и угасла в нем так, как Дух угасает в безднах материи.

4) Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем окружающей природы, будь он творцом, помрачившимся и ограничившимся в своем художественном произведении, или ступенью самосознания художественного произведения.

5) Ложное положение пластических искусств в наше время заключается в том, что художник и ремесленник перестали быть одним липом; поэтому творчество вещей, окружающих человека, перешло в руки фабрики, и художники потеряли возможность активного и непосредственного пересоздания окружающей жизни.

6) Ложь современной живописи не в ее приемах и методах, которые в существе своем все и остроумны и истинны, а в том, что она обречена на единственную форму воплощения: картину, написанную масляными красками и заключенную в раму, – картину, которая абсолютно чужда обстановке и архитектуре современного жилища.

7) Масляные краски лишили живопись интимного общения с материалом и стихии бессознательного творчества.

«Осколки святых чудес»

Большое искусство всегда радостно.

Это единственный, быть может, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство от искусства вечного.

Пусть идея, воплощенная в нем, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, – есть великая радость. Радость искусства – это радость воплощения. Это радость найденных форм.

Созерцая четкую линию гор на вечернем небе, мы не думаем ни о трагизме геологических переворотов, выдвинувших этот кряж из глубины земли, ни о безысходности устремлений огненных духов, творящих землю: мы пьем лишь радость примирения законченных форм.

Так же радуемся мы, созерцая мрамор Ниобеи, и уже радостью постигаем трагический пафос, в нем воплощенный.

Наивное ликование души, радость, одна лишь радость может помочь нам разобраться во многоликих, многооких и многоцветных мельканиях современного искусства.

Эта субъективная, столь произвольная, по-видимому, оценка – единственно возможная и непогрешимая по отношению к современности.

Ведь в жизни художественного произведения таинство понимания так же значительно, как и таинство творчества. Эти

два мгновения равносильны, как мужское и женское начало во мгновении зачатия. Переживающий радостно созерцания создает не меньше, чем творящий. Понимание это женская стихия, которая в радостном трепете принимает в себе творческое семя мужественного духа. Произведение же искусства в своем окончательном воплощении рождается уже пониманием.

* * *

Большое искусство может быть самым солнцем и может быть одним лишь из утренних или одним лишь из закатных лучей его; но всегда остается оно большим солнечным искусством, которого никогда нельзя смешать с лучами и светом земных огней.

На выставке «Союза» дух радуется о «Версальях» Бенуа и его эскизах к «Павильону Армиды»; и не знаешь, радость ли это о самом солнце или о закатных лучах его.

Нельзя смотреть на эскизы «Павильона Армиды», мысленно не переживая самого балета. Они лишь напоминание о той пышности, которая доступна художнику, творящему не на бумаге, а играющему живым человеческим телом, тканями и золотом.

В «Павильоне Армиды» Бенуа воскресил ту величавую пышность большого зрелища, которая недоступна и неизвестна нашему времени, великолепие придворных празд-

неств старых королевских дворов, всю полноту оттенков древнего пурпура, сверкание сказочных сокровищ и необузданность геометрических фантазий Пиранези.

Ему ведомы магические слова, имеющие власть воскрешать минувшее, и душа его избыточна светом древних солнц искусства.

Ореолы заходящих солнц всегда пышнее и величавее, более обременены пурпуром и золотом, чем девственные пальцы утренних зорь, расплетающих гирлянды чайных роз.

К кому из крупных художников этих двух выставок (по существу своему нераздельных) мы ни подойдем: к Бенуа ли, к Сомову, к Серову, к Богаевскому, к Головину, к Добужинскому – на всех них лучи заходящих солнц, все они упоены вечерним светом Старой Европы.

Подражают ли они Европе или повторяют ее?

Нет. Это явление в русском искусстве глубже и значительнее – его нельзя замыкать в рамки этих узких понятий: подражания и повторения.

От слов Версилова в «Подростке» поведу я свою мысль.

Версиров говорит:

«Выехав из России, я тоже продолжал служить ей, лишь расширив идею. Но служба так, я служил ей гораздо больше, чем если бы я был всего только русским, подобно тому как француз был тогда всего только французом, а немец немцем. В Европе этого пока еще не поймут. Европа создала благородные типы француза, англичанина, немца, но о будущем

своём человеке она почти ещё ничего не знает. И кажется, пока ещё знать не хочет.

Всякий француз может служить не только своей Франции, но и человечеству под тем лишь условием, что останется наиболее французом, равно – англичанин и немец. Один лишь русский, даже в наше время, т. е. гораздо ещё раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Русскому Европа так же драгоценна, как и Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их – мне милее, чем Россия. О, русским дороги эти старые, чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и это нам дороже, чем им самим».

Если эти слова справедливы вообще для русской культуры, то значение их возрастет во сто крат, если применить их к русскому искусству.

Но почему так: почему русский становится гораздо более русским тогда, когда он принимает старое европейское солнце в свою душу?

Подобно тому как человек, вступая в мир через двери рождения, повторяет «в» себе бессознательно и вкратце всю историю развития вселенной от кольцеобразных туманно-

стей до психических переживаний имен и народов, выявляющихся в его детских играх, так и наше русское искусство в гигантских сокращениях и обобщениях повторяет историю европейского искусства и в этой таинственной игре кует уже свою индивидуальность ж произносит уже свои слова.

Версиров говорит о «высшем культурном типе», который создан в России: «нас может быть всего тысяча человек, может более, может менее, но вся Россия жила покалишь для того, чтобы произвести эту тысячу».

Но если мы станем говорить не о всей культуре, а об искусстве, то цифра эта еще сократится. Тех, кто в России несет в себе древнее солнце искусств, не тысяча и не сотня, а десяток.

Слова Достоевского как бы идут вразрез с очевидностью, с действительностью; русские, которых встречаем теперь в Европе, необразованные и дикие, они не ценят европейской старины, не любят старых камней, не умеют слиться с иными формами жизни, не проникают ни в душу, ни в быт Европы, в оценку исторических явлений вносят поверхностные критерии политического мгновения, а русские художники в их массе отвергают традиции, не ценят школ и вносят жгучесть анархии в ту область, где все строй и цельность и равновесие, и в то же время истина в том, что русская идея, та, о которой говорит Достоевский устами Версирова, сознает себя в десятке, а не в этих миллионах, в том десятке, который целует с трепетом «старые, чужие камни».

Александр Бенуа самый ценный и самый характерный представитель того «десятка» в наши дни, как в своем искусстве, так и в своей критической деятельности. Он в нем то «солнечное сплетение», от которого расходится нервная дрожь.

Поучительно сравнить его с теми из западных живописцев, которые обрекли себя тем же эпохам, что он, – но своим, не чужим эпохам, например с самым проникновенным из художников исторического Версаля – Лобром.

С недостижимой утонченностью письма проникает он во внутреннюю жизнь вещей и передает неуловимый трепет, случайное биение, взмахи пыльных крыл, живущих в старых залах с помутневшими зеркалами.

Здесь вскрывается глубокая разница исторического возраста искусства.

Бенуа никогда не достигает этого глубинного проникновения в жизнь вещей. Он из вещи создает эпоху во всей широте.

Лобр же не ищет передачи эпохи, он уходит в самую вещь, замыкается в вещи, и изнутри таинственный мир, затаившийся в ней, просветляет ее. Это культура, замкнувшаяся в формы. Форма здесь уже целиком облекла дух и сделалась его полным бесконечно пластическим выражением. Все стало клавишем, нотой, знаком, буквой, символом. Все сузилось и этим стало глубже, проникновеннее, утонченнее!

Бенуа дитя совсем иной эпохи уже по самой манере пись-

ма – широкой, гибкой и резкой. В то время как Лобр целые столетия прошлого вписывает в тонкие детали каких-нибудь бронзовых орнаментов, украшающих ножку стола, Бенуа из каждого перекрестка Версальского парка создает широкую историческую панораму.

Еще характернее будет сопоставление Александра Бенуа с Анри де Ренье. Лобр может казаться слишком исключительным в своем пристрастии к залам Версаля и в своем таланте ясновидца вещей.

Но вот самый латинский по духу из всех современных французских поэтов, самый законченный по форме и зачарованный тою же эпохой, как и Бенуа, – итальянским и французским XVIII веком. XVIII век сквозит в каждом из романов А. де Ренье.

Когда читаешь его, то кажется, что смотришь на зеркальную прозрачность струистого ручья; на поверхности его текущих зеркал отражаются вершины деревьев, облака и небо, а сквозь них сквозит дно, камни и трава.

Так сквозь современность сквозит у Анри де Ренье старая Франция, и оба миража сливаются в легком, двойственном, текучем видении. И прошлое непрестанно сквозит через настоящее, улегчая и опрозрачивая его... В нашем искусстве этого еще почти не может быть. В нашей жизни еще нет магических зеркал, сквозь которые непрестанно и естественно сквозила бы старина. Когда Бенуа понадобилось в «Павильоне Армиды» дать эту двойственную прозрачность сна и

действительности, то ему пришлось взять 30-е годы и уже их опрозрачить XVII веком. Между тем как для Анри де Ренье всегда есть выход в XVIII век из настоящей минуты.

Как дети в мудром таинстве игры бессознательно переживают тысячелетия человеческой истории, так русские художники невольно и почти бессознательно, одним творческим инстинктом увлекаемые к игре стилями и формами прошлых веков, обобщают и резюмируют столетие европейского искусства в широко охватывающих исторических панорамах.

Национальная русская способность «перевоплощения» сводится именно к этому таланту широких исторических обобщений, скорее даже сокращений. Обобщение, которое представляет для европейского ума один из наиболее трудных и ответственных актов, для нас является естественным, инстинктивным движением мысли, которое мы совершаем ежеминутно со всей дерзновенностью детского неведения.

Конечно, мы еще дети по отношению к той исторической задаче, которая возложена на нас. И в нашем искусстве вся переимчивость и вся самобытная гениальность детской игры.

Игра – это органическое переживание духа, поэтому, несмотря на всю эклектическую внешность его, наше искусство никогда не было эклектично.

Мы органически переживаем стиль начала XIX века в искусстве Сомова, Людовика XIV – в Бенуа, русские лубочные

картинки – в Добужинском, архаическую Грецию – в Баксте, который, быть может, даже полнее и бездумнее других умеет отдаваться мудрой игре.

Законченный образец органического переживания целого исторического цикла национального искусства дает зала Головина (на выставке «Нового общества»), в которой собраны все его эскизы и рисунки для постановки «Кармен».

Каждый из этих беглых и ярких рисунков резюмирует в себе страницы испанской истории. В Испании искусство всегда имело дело с человеком во весь рост, уединенным, как колючий кактус среди серой пустыни. От Веласкеза до Зулоаги – всюду эта изолированность темной человеческой фигуры и темная полнота тонов, иногда разорванная обезумевшей яркостью тканей.

То, чего достиг Головин в своих быстро начерченных фигурах и тонах костюмов, не могло быть достигнуто сознательным усилием – это слишком широко, органично и обильно, чтобы быть сознательным. Он играл в мудрую, декоративную игру, и под его кистью прошли все основные психологические моменты испанской живописи.

Да, русский художник тем больше становится русским художником, чем больше сокровищ Запада несет он в своей душе, чем больше воплощается он во француза XVIII века, испанца XVI века или в итальянца – XV-го.

На каких россыпях Врубель – величайший из великих, не собрал своих сокровищ, и с какой демонической обольсти-

тельной щедростью сеял он их и раскидывал в своей гениальной игре. Даже в этих четырех холстах, извлеченных из пыльного хлама забытой мастерской, что висят на выставке нового искусства, сколько тысячелетий искусства можно прочесть в них.

Необъятно широк, громаден и разнообразен тот фундамент, на котором строится русское искусство. Он сложен из громадных монолитов самых драгоценных горных пород, из кристаллов, которые целые вечности росли в глубинах человеческих пещер.

Не потому ли так скучны, сухи и ограничены, так «безрадостны» те живописцы, которые хотят быть русскими, не становясь европейцами. Какое уныние царствует во втором этаже «Союза», где висят А. Васнецов, Малютин, Кустодиев, Переплетчиков, Виноградов и др.

Они скучны и неинтересны, как дети, которые, позабыв «святые игрушки», начнут говорить о жизни и о реальностях ее. Пальма первенства в этой области принадлежит бесспорно Кустодиеву, с его «веселящимися пейзажами», «сознательными священниками», «купеческой инфантой» и хитреньким Городецким.

А стоит художнику, например такому скромному и уединенному художнику, как Яремич, подойти к «старым чужим камням» Версаля, и его краски, его рисунок приобретают глубокий, строгий тон и подобающую величавость стиля.

Этой яркой юности русского духа хочется противопоста-

вить другой возраст искусства.

В «Новом обществе» среди нескольких портретистов-поляков выставлен автопортрет Слевинского: один из тех портретов, которые остаются в истории искусства и служат после смерти их авторов украшением Лувров и Эрмитажей. Этот портрет висит там как бы для того, чтобы оттенить истинный характер русского искусства.

Мы переживаем европейскую историю всю буйностью нашего непочатого будущего, и потому в прошлом мы улавливаем то изобилие, полноту и насыщенность, которая так бросается в глаза при сравнении Бенуа с Лобром. Совершенно иное чувствуется в польском искусстве. Здесь важно не столько различие национального духа, сколько иной исторический возраст.

Слевинский впитал в себя европейскую культуру не меньше, чем Бенуа или Сомов, но претворил ее не будущим, а всем скорбным прошлым своей национальной истории.

Как законченный кристалл, до краев полный темной мерцающей влагой скорби, этот портрет человека в желтой шляпе, на черно-синем фоне, написанный тремя-четырьмя до конца примиренными тонами. Он никогда не покинет нашего глаза и неотвратимо вспомнится в минуты самых грустных раздумий.

И радость о воплощенном осенит дух при этом воспоминании.

Выставка детских рисунков

Детям ли учиться у взрослых или взрослым у детей?

Тысячелетняя практика воспитания показывает, что взрослые не умеют толком ответить ни на один вопрос из тех, что задают им дети. Им нечему научить детей до тех пор, пока те сами не вырастут, то есть поглупеют до уровня взрослых.

Тогда и взрослые могут быть им полезны.

Взрослым же есть чему научиться от детей. Марсель Швоб глубоко верил, что взрослые придут наконец учиться к детям, придут *учиться играть*.

Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра. Художники ведь это только дети, которые не разучились играть. Гении – это те, которые сумели не вырасти.

Все, что не игра, – то не искусство.

Почти в каждом произведении искусства золото игры смешано с оловянными и свинцовыми сплавами бездарных умствований взрослого человека.

На выставке детских рисунков – все чистое золото искусства.

Первое впечатление, когдаходишь в эту комнату детских рисунков: прозрачные, светло-золотистые тона, какие-то бледные весенние стебельки, весеннее, жидкое солнце, полевые травы и цветочки.

Есть таинственная связь примитивов с весной. Все цветочные орнаменты; все растительные украшения соборов XIII века, и предметов, и картин того времени, все они составлены лишь из ранних – апрельских цветов и трав.

Позже, в XIV и XV веках, появляются в орнаментах летние растения. А Ренессанс – это уже тяжелая и обильная осень с гирляндами плодов и виноградных гроздий, с золотом созревших яблок, с пурпуром увядающих листьев.

Дети все видят в светлых тонах, не будучи импрессионистами.

Каждая деталь в их рисунке – символ. Все имеет значение. Правда, что мы не понимаем всего. Но ведь мы тупы, как все взрослые.

В. Э. Борисов-Мусатов

Есть художники, которые всю свою жизнь влюблены в одно лицо. Даже не в лицо, а в определенное выражение лица, которое волнует и тревожит их неотвратимо.

Этого выражения, этой черты, этого «изгиба пальца» (кажется, так говорит Дмитрий Карамазов) они ищут в разных лицах и безнадежно стремятся воплотить в своем искусстве.

Их волнует отнюдь не красота, т. е. не то, что всеми считается красотой, а особая некрасивость. Этой некрасивости посвящают они все свое творчество, украшают ее всеми сокровищами своего таланта, опрозрачивают, возводят ее на престол и силой своей любви создают из «некрасивости» новую Красоту.

В искусстве таких художников чувствуется особый волнующий трепет жизни. Так волнует только неистомный страстный порыв к осуществлению при полной безысходности устремлений, при полной невозможности окончательного воплощения чувства.

На циничном и тупом языке психиатров, милом полуобразованным интеллигентам, это явление называется «фетишизмом».

Боттичелли – классический пример такого художника, возведшего «некрасивость», его волновавшую, на престол мировой красоты.

Это есть и у Ван-Эйка, и у многих немецких, французских и итальянских примитивов.

Борисова-Мусатова я отношу к этой же группе чувственных, сентиментальных и волнующих художников.

Мусатов нашел свою «некрасивость» и был достаточно убедителен и талантлив, чтобы ему поверили. Он нашел свое лицо: и просветил, он освятил его.

В жизни он не нашел окончательного воплощения своего лица. Оно у него всегда раздваивается между двумя женскими лицами в жизни друг на друга не похожими, но почти сливающимися в одно лицо в его картинах. Все черты в них иные, но они – одно. Раздвоение это еще более усиливает грустную безысходность его искусства.

Все, что он ни творил, – все было лишь для прославления «некрасивости», его пронзившей. Это была очень русская, очень национальная некрасивость, и он украшал ее всем, чем мог, всем, что было ей к лицу, т. е. тем, что выделяло характер ее лица.

Конечно, он хорош как пейзажист. Но кто выделил бы его из тысяч хороших импрессионистов, если бы его пейзаж весь не был проникнут присутствием, близостью любимой им женщины, не был бы фоном для ее фигуры. Как бы ни казались иногда случайны фигуры на его пейзажах, – всегда пейзаж написан для них, а не они для пейзажа.

И помещичьи усадьбы, и запущенные сады, и беседки, и платья восемнадцатого века, и розовые облака – все это он

писал лишь потому, что они украшали и определяли любимое им выражение лица, волновавшую его «некрасивость».

Потому-то в нем так много лиризма и единства. Потому-то в нем так много того, что есть в хороших, немного устарелых, очень сентиментальных и грустных романсах, которые с таким чувством поются в глухой русской провинции. Ведь он очень провинциален, и, быть может, это дает ему власть так наивно и смело подходить к нашему сердцу.

Врубель

Нечто общее есть между безумием Ницше и безумием Врубеля, в этом пребывании тела здесь на земле в то время, как гениальный дух уже покинул его, в этой страшной полусмерти, которая отмечает избранных. Точно дух переступил запретную грань и уже не мог вернуться в темницу тела.

Перед этими пятью незаконченными полотнами Врубеля, что висят на выставке «Нового общества», перед этими драгоценными холстами, извлеченными из сора мастерской, несколько раз приходилось слышать смех, гоготание и негодование на то, что «такую гадость принимают на выставку». Смеялись и негодовали каждый раз элегантно одетые госпожа и светские дамы. Неужели же невежество петербургской публики простирается до того, что она ничего не знает о безумии и слепоте Врубеля, о трагедии, постигшей русское искусство? Разве не подобает перед этими полотнами такое же молчание, как в той комнате, где умер Пушкин?

* * *

У Врубеля есть глубокое, органическое сродство духа с Лермонтовым. Его иллюстрации к Лермонтову не повторяют, а продолжают мысль поэта. Он шел по той дороге, которая на полпути оборвалась под ногами Лермонтова. Но и он

не дошел по ней до конца. Его средство с Лермонтовым в том выражении глаз, которое он ищет в лице «Демона», и в горьких, запекшихся губах. Врубель живописец одно-взгляда. Это страшно чувствуется на большом, незаконченном эскизе «Демона» на выставке «Нового общества», где закончены лишь одни глаза.

Врубель, как и Лермонтов, действительно понимал горы. В России Врубель единственный живописец гор. Я старался вспомнить, кто в живописи понял и воплотил горы. Не холмистую местность в характере Богаевского или Мэнара, а горы – вечные кристаллы земли.

И всплыло лишь два имени: Леонардо и Врубель.

У Леонардо на его фонах – эти иссиня-голубоватые полупрозрачные сталактиты скал, омытых потоком. Они раз облачают какие-то тайны земли и рождают смутные грезы о том прозрачном синем камне, из которого были построены города Атлантиды.

Горам Врубеля – лермонтовский стих: «Под ним Казбек, как грань алмаза, снегами вечными сиял».

Его горы везде, как «грань алмаза», как кристаллы драгоценных камней.

Врубель всегда и во всем видел кристаллическое строение вещества: его ткани, его деревья, его лица, его фигуры – все кристаллично, все подчинено каким-то скрытым геометрическим законам, образующим и строящим материю.

Когда он пишет горы, он как бы снимает поверхностные

покровы и обнажает сокровенную, сверкающую сущность земли.

Современные портретисты

Художественный сезон зимы 1910–1911 года выдвинул целый ряд интересных портретов. Пять портретов Сомова, семь портретов Серова, портреты Головина, Ульянова, Глаголевой, Малявина, Кустодиева, Сарьяна, Кончаловекого и Машкова – все интересные, характерные или поучительные – это очень много для итогов одного художественного сезона при общей бедности современной портретной живописи.

Органические пороки импрессионизма больше всего сказались в свое время на портретной живописи. Человеческое лицо импрессионистами понималось не изнутри, не с точки зрения личности, а трактовалось как «nature morte»: оно было предлогом для сложных цветных задач. Портреты Ван-Гога и Сезанна больше говорили о личных трагедиях художников, чем о людях, ими нарисованных. Этим удовлетвориться было нельзя, и душа тосковала по остроте характеристик Фуке, Клуэ и Гольбейна. Надо, чтобы портрет жил в себе отдельной, самостоятельной жизнью, чтобы художник, вложивший в него пафос своего понимания, исчез и не стоял бы между зрителем и лицом, живущим на полотне. Таких портретов в настоящее время нет в России. Но два художника приближаются к такому пониманию лица: Сомов и Головин. Портреты Сомова, действительно, живут собственной,

внутреннюю жизнь. Законченность их – внешняя безукоризненность техники, создающая иллюзию как бы «из ничего», достигает того, что пуповина, связывающая изображенное лицо с художником, порывается. Художник стоит не между зрителем и картиной, а за портретом. В акварелях Сомова сохраняются для потомков документы о характерах нашей эпохи: о лице петербургского типа и петербургской культуры. В Петербурге, единственном из русских городов, уже начался процесс образования человеческих масок, являющихся самозащитой личности в тесном и устоявшемся общественном строе. В Москве лица еще остаются обнаженными: если кое-где и начинаются эти образования, то они в самом начале: более крупные индивидуальности подчеркивают и группируют черты своего настоящего-лица, ища скорее выявляющего, чем прикрывающего личность. Лицо же петербуржца всегда прикрыто маской, не настолько податливой и гибкой, как маска парижанина, дающая иллюзию живого и почти наивного лица, но более холодной, неподвижной, официальной, а иногда причудливой. Сомов глубоко и верно чувствует петербургские маски. Но за маской на его портретах глядят острые глаза живого человека. Маску он не принимает за живое лицо, но настоящие лица живут для него под масками. Его убедительность и красота – в этом противополжении внешнего и внутреннего лика, слитых в портрете. Поэтому не все лица доступны Сомову. Теперь на «Мире искусства» нет ни одного неудачного портрета. Но я вспо-

минаю портреты Вячеслава Иванова и Александра Блока, сделанные Сомовым для «Золотого руна». В них он натолкнулся на лица более сложного типа, лишь случайно принявшие налет Петербурга, и получилось несоответствие между их подлинным ликом и сомовскими портретами, лишаящее последние исторической ценности, которую имеют без исключения все портреты этого года. Любезная и успокоенная маска несколько близорукого, несколько слащавого человека, с профессорскими маститыми кудрями и с пенсне в руке, которую он понял как лицо Вяч. Иванова, действительно, есть у последнего в некоторые моменты общественных отношений, но эта маска случайна и вовсе не срослась с лицом. Пронзительную же остроту и змеиную оболстительность, которые составляют истинные черты этого лица, Сомов или не заметил, или не захотел увидеть: оно за пределами петербургской культурной маски. То же повторилось, хотя не так резко, в портрете Ал. Блока. Лицо Блока само по себе – маска греческого бога. (Маска гипсовая, но не мраморная: здесь вся разница в материале, а не в чертах и пропорциях). Но это маска не культурная, а наложенная на его лицо от природы. Только глаза своею усталою тусклостью отражают Петербург. Этого характера противоречий Сомов, на мой взгляд, тоже не уловил. Зато лица Добужинского, Кузмина, Сологуба поняты им идеально. Здесь все ясно и точно разложено до самой глубины: плоть лица – это маска, принявшая в себя черты внешних обстоятельств их жизни,

а глаза – взгляд – пламя внутреннего творческого «Я». Из-за холодно красивой и замкнутой маски глаза Добужинского глядят пристально и остро; за презрительной и импонирующей маской Сологуба пресыщенный, недобрый и анализирующий взгляд; за изысканно-культурной, тысячелетней маской Кузмина взгляд таинственно утомленный. Рядом с этими документами о культуре нашего времени большой портрет масляными красками Е. П. Носовой (последняя работа Сомова) является законченным типом заказного, официального портрета. Здесь другие задачи: художник не сам выбирает лицо для него интересное и понятное, а случайностью заказа должен остановиться на лице ему предложенном и в нем найти элементы своего искусства. Способность художественно выполнить заказ всегда является показателем художественного самообладания и строгой дисциплины в работе. Выполнить заказ может только мастер. Тот, кто не дошел до сознательного мастерства, неизбежно сорвется, потому что для него заказ – принуждение. Для мастера же в заказе нет принуждения, а только возможность выявить в себе те возможности, которые без этого могли бы остаться невыявленными. Портрет Е. П. Носовой – образец заказного портрета: я говорю не о деталях его – ни о платье, ни о кружевах, ни о руках, ни о шелковой подушке с синими полосами, которые выписаны с мастерской безразличностью, но о той внутренней жизни, которой одухотворен портрет, о выражении лица, неопределимом и непонятно точном. Сомов достиг того,

чего мог только в глубине души пожелать заказчик, он отметил в этом портрете не человеческий тип, а ту индивидуальную красоту, которая затаена в его модели. В этом смысле «Портрет Е. П. Носовой» – одно из труднейших преодолений Сомова.

Портреты Серова представляют течение, обратное выраженному Сомовым. В то время как лица, изображенные Сомовым, живут в глубине самих себя, по ту сторону своего лица, собственную, сокровенную жизнь, персонажи Серова живут на поверхности своего лица и в движении своего жеста. Люди, написанные Серовым, характерны, и жесты их характерны, но они беспокойны. У Сомова жизнь неслышно горит в глубокой тишине души, а у Серова она выражается в действии. Серов ищет выразительного и трудного жеста для своего портрета: г-н Гиршман – вынимает карандаш из кармана, г-жа Гиршман – стоит перед своим туалетом, кн. Голицын держит себя за ус, С. А. Муромцев, взявшись рукой за край пюпитра, готовится начать речь, Бальмонт с цветком в петлице сюртука выгибается как геральдический ликорн: все они позируют перед зрителем. В то время как Сомов ищет тишину для своей модели, Серову необходимо дать ей беспокойную позу, в которой выявились бы черты личности. Для Сомова главное в человеке за его маской, Серов не знает различия между маской и лицом. Впрочем, последнее зависит и от того, что он пишет людей иного душевного склада, чем сомовские петербуржцы, людей с голыми лицами, психоло-

гически просто отражающими их душевный мир. Характерный жест может передать Гиршмана, кн. Голицына, Стасова, – но его нельзя найти ни для Кузмина, ни для Сологуба, ни для Добужинского. В этом оправдание Серова. Но все же портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства, как портреты Сомова.

Документальность же составляет главное достоинство портретов А. Я. Головина. К сожалению, в этом году в Москве был выставлен (в «Союзе») только один портрет его, мастерской и интересный в смысле техники, но мало психологический. Весь интерес его был сосредоточен на великолепно выписанном букете лиловых цветов, шелковой лиловой кофте, рефлексах сада в окне, а не в лице той дамы, которая на нем изображена. Головин, вечно занятый работами над оперными и балетными декорациями Мариинского театра, вынужденный постоянно творить в формах фантастических и декоративных, ищет в портретах своих отдыха от этих синтетических и отвлеченных форм искусства, ищет обновления и силы в самом наивном и четком реализме. Он требует от своих портретов ни декоративности, ни позы, а только сходства. Такого сходства, «чтобы казалось, что не один человек сидит, а два, и который из них нарисован, нельзя отличить». Когда он начинает портрет, то иногда он пишет сначала пиджак, воротничок, галстук, оставляя пустым место лица: «пиджак или воротничок труднее написать похожими, несущими в себе печать индивидуальности, чем лицо

или руки». Иногда, написавши все лицо, он оставляет пустое место для глаз и заканчивает последними. Это те трудности, которые может себе позволить только виртуоз рисунка. Сознательная наивность и простота отношения к своей работе создают то, что в результате его портреты являются не менее ценными человеческими документами, чем портреты Сомова. Можно сказать так: Сомов продолжает и художественно заканчивает ту маску, которую выбрал себе человек, Головин же реалистичнее и с большей зречестью подходит к лицу существующему; но и у того, и у другого настоящий человек смотрит из глубины. У Серова же нет этого разделения, и человек слит со своим лицом вполне, в его портретах не отмечено никаких психологических противоречий. Противоречий не отмечено и в портретах Кустодиева. Но Кустодиев стоит уже большою ступенью ниже. Его губит собственное мастерство. Он с одинаковой легкостью и внешней виртуозностью пишет кого угодно и в каких угодно манерах: человеческое лицо и вещь, ткань и цветы, пейзаж и жанр трактуются одинаково искусно и однообразно, при всем разнообразии доступных ему стилей. Это как бы роднит его с Бакстом – самым очаровательным хамелеоном русской живописи. Но Бакста можно поймать в те моменты, когда он становится сам собою и никем больше: это тогда, когда он создает балетные костюмы. Здесь он подымается до высочайших степеней индивидуальности. Кустодиев же, по-видимому, становится сам собою лишь тогда, когда пишет ситцы, кумачи, ярмар-

ки – тканую пестроту русского мещанства. Этим отличается его хамелеонство от хамелеонства Бакста.

«Семейный портрет» Малявина, выставленный в «Союзе», заставил говорить о себе, может быть, больше всех картин этого года. Это было впечатление громадной художественной катастрофы. Малявин, будучи по природе импровизатором, решил замкнуться на три года в работе над одной вещью. Конечно, у него не хватило ни выдержки, ни метода (которых так много, например, у Сомова или у Головина). Вместо системы у него оказались сомнительные художественные теории, и в результате получился срыв, пропорциональный величине его таланта, т. е. колоссальный. Трудно себе представить большую запутанность, чем этот «Семейный портрет». Поверхность холста представляется бесконечно сложным лабиринтом, в извилинах своих сохранившим все следы и все пути, по которым блуждал художник в течение трех лет. Всматриваясь в хаос различных манер, кажется, что он ничего не уничтожал, ни разу не переписывал раз написанного места, но писал новое рядом, каждый день менял свои теории и цели и ни одного дня не проводил без работы. Эта картина – целый музей дурных вкусов и плохих стилей рядом с отдельными кусками, написанными настоящим Малявиным. Кажется, что художник каждый миллиметр этого громадного холста писал отдельно, иногда на целые недели слеп, но продолжал писать, а потом его зрение вновь пробуждалось со страшной остротой, почти невы-

носимой для зрителя. Три с половиной года работы над одним и тем же холстом может вынести только талант очень дисциплинированный, культурный и сознательный; для этого нужна строгая методичность, планомерность работы, т. е. то, чего недоставало даже величайшему из русских художников – Иванову... Можно ли удивляться, что у Малявина не хватило этой выдержки? Ведь в лучших своих картинах Малявин был прежде всего увлекательным импровизатором. Подкупала нас его дикая, откровенная любовь к цвету. Не к тону, не к сочетаниям, а к интенсивности цвета, доходящей до крика. Такое цельное и примитивное обожание цвета может быть только у человека, в первый раз держащего в руках кисти. Малявин побеждал все протесты критического чувства одним своим темпераментом. Заранее можно было предсказать, что у него не хватит метода для долгой работы. Но случилось хуже. Вместо метода у него оказались теории, и не одна, по-видимому, а много, и он все их вложил в свой новый холст. Работа трех лет здесь – вся налицо, нельзя сомневаться в том, что она была. Ни один квадратный вершок картины не написан одинаковой манерой. На саженном полотне соединены десятки приемов, ничем друг с другом не связанных. Здесь есть части, напоминающие плохого Максанса, есть К. Маковский последнего периода, есть судорожность Больдини, и полуослепший Каролюс-Дюран, и десятки реминисценций каких-то совсем неведомых портретистов, которыми кишит салон «Champs Elisées», и в этом ха-

осе – кое-где настоящий малявинский мазок, прекрасный и острый рисунок руки, движение живых пальцев, заканчивающих деревянный, «по Бонна», сажею написанный локоть. В картине нет никакого сосредоточия, никакого фокуса – все летит в разные стороны. Рядом с детально выписанными до последней ниточки, до последней блестки кружевами – пространства, в которых ничего нет, совсем ничего – точно случайно вытертые краски на палитре. Есть, например, такое «никакое пятно» посреди платья центральной женской фигуры, и приходится оно как раз в самой середине холста, что указывает на то, что оно не случайно, а так задумано и является не следствием недоделанности, а следствием какой-то ложной теории.

Производит такое впечатление, точно здесь разорвалась бомба и часть картины превратилась в жуткую и отвратительную кашу, между тем как повсюду сохранились куски предметов и фигур, отчетливые до боли в глазах, точно смотришь через очень сильные очки. Все в композиции обнаруживает дурной вкус: и светски-роскошное платье дамы, в ее голубая вуаль, которая вьется через всю картину, застилая роскошно-пошлую гостиную, и безделушки на камине, и ужасный ковер, и желтые гетры на ногах у девочки. Та же неровность отличает и лица: лицо девочки раскрашено как у куклы, лицо дамы запачкано и расплывчато, а лицо самого художника написано прекрасно, со сдержанной энергией. И вообще – всюду рядом с самыми недопустимыми деталя-

ми чувствуется большое мастерство и талант. Эта картина могла бы показаться смешной, если бы в ней не обнаруживалось такой трагической борьбы таланта, заблудившегося на неверных путях. Говорить как о портрете об этой картине Малявина нельзя, но ее нельзя и обойти молчанием, потому что катастрофа, его постигшая, носит слишком резкий национальный характер и типична для русских самобытных талантов во всех областях искусства. Она аналогична слишком частым катастрофам с Леонидом Андреевым и с Горьким.

Прежде чем перейти к портретной живописи «Валетов», мне хочется сказать несколько слов о портретах Ульянова и Глаголевой, стоящих несколько особняком в текущей живописи. Они далеки от человеческих характеристик Сомова и Головина, и от характерно-эффектных поз Серова, и от развратной ловкости Кустодиева. По стилю и настроению они настолько близки друг другу, что кажутся творчеством одного художника. Только у Глаголевой (я говорю о ее «Двойном портрете») больше психологической остроты и внутренней фантастичности, чем у Ульянова. Такие портреты возможно писать с людей очень близких, которыми любишься, в которых любишь лишь какое-то одно неповторимое выражение, черту, и хочешь разгадать эту черту до конца, и стараешься ее выявить то подбором тканей платья или фона, то игрою двойного света, то найти для нее соответствующую позу, то создать целую декорацию несуществующей жизни, куда бы это лицо вошло, как в свой собственный мир. Порт-

реты Ульянова и Глаголевой могут служить образцом такой интимно-фантастической и в то же время глубоко психологической портретной лирики.

Разумеется, в области портрета «Валеты» занимают такую же крайнюю левую позицию, как и в остальных областях. Им свойственно как последовательным нео-реалистам, принявшим импрессионизм с поправками Сезанна, Ван-Гога и Матисса, трактовать человека как «nature morte», только несколько более сложный. Они стараются обобщить и упростить в основных плоскостях и очертаниях человеческое лицо совершенно таким же образом, как они упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб. Они доводят до наиболее интенсивного горения основной цвет плоскости: бритый подбородок сияет чистой прусской лазурью, обветренные щеки горят чистым краплагом, руки они пишут жженой сиеной с лиловым лаком. Это придает их портретам с первого взгляда вид чудовищный и ужасающий. Но потом глаз привыкает. И так как они и человеческое лицо понимают лишь как самодовлеющую вещь, существующую в себе и для себя, так как они умеют передать в преувеличении все характерные черты этой вещи, то в каждом портрете получается громадное карикатурное сходство. В этом смысле характерны «Портрет поэта С. Л. Рубановича» И. Машкова и «Портрет Якулова» П. Кончаловского. По приемам это вполне напоминает те шуточные портреты-карикатуры, которыми украшены стены парижских академий. Но трактованные серьезно и последо-

вательно эти карикатуры становятся художественно интересными. Упомянутые портреты Машкова и Кончаловского были любопытны четкостью и законченностью своих карикатурных преувеличений. Но это, конечно, не последнее слово на этом пути. «Портрет И. С. Щукина» работы Сарьяна указывает на дальнейшие ступени его, когда характер карикатурности отпадет сам собою. По этому новому пути, думаю мне, возможен очень художественный и близкий подход к человеческому лицу.

Сапунов

Когда смерть внезапно обрывает жизнь талантливого человека в самом ее расцвете, не дав выявиться силам и возможностям, в нем затаенным, ум невольно начинает искать смысла, обобщения, причины. Нельзя подавить в себе убеждения, что смерть не может быть случайна; что удары ее, как бы ни были прихотливы, вызываются неким, скрытым от нашего сознания, законом; что смерть наступает только тогда, когда дух дает внутреннее, тайное согласие на прекращение своих земных действенных проявлений... Поэтому каждая неожиданная смерть вызывает потребность произвести Суд над умершим, следствие о его жизни, найти оправдание Смерти. Но Смерть не нуждается в оправданиях, а причины ее таятся в тех извилах человеческой души, в тех складках тайных помыслов, желаний и намерений, которые недоступны посмертному исследованию. Лишь очень редко приходится иметь дело с такими пронизательными исследованиями смысла судьбы, как, например, статья Владимира Соловьева о смерти Пушкина. Но здесь мы имеем дело с судом над жизнью человека, который был средоточием всего национального самосознания России и жизнь которого исследована и выявлена с большой полнотой. Но что мы можем знать о сокровенной жизни юноши-художника, который случайно утонул полтора года назад в Финском заливе, катаясь

на лодке в беззаботной компании молодежи? Кто-то шутил, качая лодку. Лодка опрокинулась. Многие не умели плавать, но спаслись. Никто не утонул, кроме Сапунова. Вода избрала его одного.

Выбор воды всегда загадочен и странен. Она безошибочно умеет выбирать самых молодых, наиболее кипящих жизнью и творческими возможностями. Память сейчас же напоминает нам Шелли, Коневского, Писарева, Эннекена... Все они погибли, купаясь или катаясь на лодке, в минуты чувственного растворения во влажных недрах праматери жизни – Моря или в часы тихого полуденного созерцания.

Сперва является вопрос: что же общего между Шелли и Писаревым, критиком Эннекеном и поэтом Коневским? Но попробуем вспомнить другую группу безвременно погибших не от воды, а от оружия: Пушкин, Лермонтов, Лассаль, Арман Каррель... Единство первой группы сразу определяется: первые – юноши, стоящие на пороге своих осуществлений, вторые – мужи, пораженные в полдень своего творчества; даже Шелли внутренне гораздо больше юноша, чем Лермонтов. Первых – смерть уязвила в их мечте. Уязвимое место вторых – их любовь, страсть, воля; отбор их логически яснее – все они убиты на дуэли, сознательно взирающие в глаза возможной смерти. Мы можем продолжить их ряд теми, кто погиб смертью насильственной, не на поединке: Грибоедов, Поль-Луи Курье, Теодор Кернер, Реньо... Здесь определяется еще новая черта – это люди или перешагнув-

шие за полдень, или связанные с жизнью иным делом, чем их искусство. Режущая холодная ирония Поль-Луи Курье и Грибоедова как бы отточила ножи их убийц; Кернер, Реньо не играли со смертью на дуэли, но дело привлекло их в смертоносную сферу войны.

Сопоставление это еще ярче определяет отбор воды, которая всегда посягает на юность, остановившуюся на пороге, с влагой мечты, с неосуществленными, предвосхищенными возможностями. В ее выборе нет ничего насильственного, а скорее вкрадчивая, завлекающая мягкость, чара, вызывающая представление об ундинах и русалках, похищающих юношей в тихие омуты. Загадочный, но не случайный выбор. Напротив, он необычайно точен. Кажется, что именно тяжесть жизненных возможностей, насыщенность творчеством и талантом влечет ко дну...

У Сапунова были предчувствия. Незадолго до гибели ему была предсказана смерть от воды. Когда за несколько недель до катастрофы он с теми же самыми друзьями катался на лодке и кто-то точно так же стал раскачивать ее, он был перепуган и умолял перестать.

Кажется, что повторяются греческие мифы о юношах, которых привозили каждый год в Лабиринт Минотавру, и об Андромеде, отданной морскому чудовищу. Ундины не умерли и так же завлекают в свои омуты, как и прежде. Магия учит, что они обладают природой изменчивой, чувственной, мягкой, холодной, восприимчивой к образам и тво-

рящей призрачные формы... Натуры богатые, гибкие, слабые невольно тяготеют к водам. Бессознательное творчество юности дробится водными радугами в лучах солнца, она отдается безвольно плодотворящим ливням и не имеет еще воли преодолеть влажную стихию в ее силе и не поддаться? И в ее слабости. В ундинах смертельное очарование сочетается с ангельским ликом. «Ангел с мертвыми глазами», заклинают Духа Вод старые гримуары...

«Да будет твердь посреди вод, и да отделятся воды от вод; что вверху, то и внизу, что внизу, то и вверху, да исполнится воля единой сущности. Солнце их отец, мать – земля, и ветер носил их во чреве своем. Да подымутся они к небу от земли и с неба на землю низойдут. Заклинаю тебя, Дух Вод: будь мне зеркалом Бога живого в делах его, источником жизни и очищением от грехов». Это старое заклинание, составленное из образов «Изумрудной скрижали», может быть молитвой каждого художника, обращенной к своей собственной влажной стихии души.

«Ангел с мертвыми глазами» безошибочно избрал Сапунова из круга современных художников. Среди них нет другого, который был бы более погружен в радужную влагу чувственного осязания цвета и более тяжел художественными возможностями.

При имени его сейчас же вспоминается дымная насыщенность тусклого воздуха; глубокие, линиялые и лоснящиеся пятна цвета; высокие вазы строгого стекла, пышные букеты

тяжелых цветов, отливы синих и сверкания желтых тонов, являющихся музыкальным ключом его колорита...

И теперь, после его смерти, что-то выявилось в его картинах. Стала понятна подводность их красок. Это не сумеречный воздух, это зеленоватый кристалл водной глубины дает такую расплывчатость их линиям, влажность их тону; эти синие текучие отливы, в глубине которых светит охлажденное золото высокого земного дня, говорят о призрачном подводном царстве, где давно жила его душа...

Чему учат иконы?

Лучшей охраной художественных произведений во все времена были могила и варварство. Весь Египет встал из гробниц; статуэтки Танагры и Миррины были выкопаны из могил. Микенские гробницы, римские катакомбы, керченские курганы, засыпанная Помпея, разрушенная землетрясением Олимпия – вот сокровищницы древнего искусства. С другой же стороны, пожар Кнососа, щелби Гиссарлика, Campo Vaccino на месте Форума, война, разрушение, пренебрежение, забвение – вот силы, сохранившие нам драгоценнейшие документы прошлого. Имя Константина, по ошибке данное конной статуе Марка Аврелия, имя Богоматери, данное изображениям Изиды («Les Vierges noires»¹⁷ – французских соборов), – вот что охраняло эти произведения и дало им возможность дойти сохранными до наших дней...

Смерть охраняет. Жизнь разрушает. До самого начала Ренессанса обломки античного мира лежали нетронутыми, как их оставили варвары. Возрождение, воскресшая любовь к древности разрушили гораздо больше произведений искусства в одно столетие, чем все варварство в тысячу лет. Жирардон, ретушевавший Венеру Арльскую, не исключение в истории искусства. Так поступали со всеми античными статуями: стоит только сравнить Ватиканский музей с музеем

¹⁷ «Черные девы» (франц.).

Терм или Афинским музеем. Любовь к искусству всегда разрушительнее забвения.

Варварство русских людей сохранило для нас дивное откровение русского национального искусства. Благочестивые варвары, ничего не понимавшие в красоте тона и колорита, каждый год промазывали иконы слоем олифы. Олифа, затвердевая, образовывала толстую стекловидную поверхность, из-под которой еле сквозили очертания ликов. Но под этим слоем сохранились нетронутыми первоначальные яичные краски, которые теперь возникают перед нами во всем своем горении. Олифа была той могилой, которая сохранила и донесла нетронутым старое искусство до наших дней. Реставраторам икон приходилось делать настоящие раскопки, снимая с доски две-три, иногда даже четыре позднейших росписи, прежде чем добраться до древнейшего и подлинного произведения. Точно так же и Шлиман должен был снять пять слоев неизвестных развалин, прежде чем достичь развалин гомеровской Трои...

Кто знает, не повлечет ли за собою это обнажение от олифы очищенных икон их окончательную гибель впоследствии? Но теперь, на мгновение, как античный мир для людей Ренессанса, древнее русское искусство встало во всей полноте и яркости перед нашими глазами. Оно кажется сейчас так ярко, так современно, дает столько ясных и непосредственных ответов на современные задачи живописи, что не только разрешает, но и требует подойти к нему не археоло-

гически, а эстетически, непосредственно.

Новизна открытия лежит прежде всего и главным образом в тоне и цвете икон. Никогда нельзя было предположить, что в коричневой могиле олифы скрыты эти сияющие, светлые, земные тона. Господствующими тонами иконной живописи являются красный и зеленый: все построено на их противоположениях, на гармониях алой киновари с зеленоватыми и бледно-оливковыми, при полном отсутствии синих и темно-лиловых. О чем это говорит?

У красок есть свой определенный символизм, покоящийся на вполне реальных основах. Возьмем три основных тона: желтый, красный и синий. Из них образуется для нас все видимое: красный соответствует цвету земли, синий – воздуха, желтый – солнечному свету. Переведем это в символы. Красный будет обозначать глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть. Синий воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Желтый – солнце, свет, волю, самосознание, царственность. Дальше символизм следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному – это смешение желтого с синим, света с воздухом – зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого – животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды. Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву. Лиловый, цвет молитвы, противопоставляется желтому – цвету царственного самосознания

и самоутверждения. Оранжевый, дополнительный к синему, является слиянием желтого с красным. Самосознание в соединении со страстью образует *гордость*. Гордость символически противопоставляется чистой мысли, чувству тайны. Если мы с этими данными подойдем к живописным памятникам различных народов, то увидим, как основные тона колорита характеризуют устремление их духа. Лиловый и желтый характерны для европейского средневековья: цветные стекла готических соборов строятся на этих тонах. Оранжевый и синий характерны для восточных тканей и ковров. Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное и мистическое чувство. Почти полное отсутствие именно этих двух красок в русской иконописи – знаменательно! Оно говорит о том, что мы имеем дело с очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма.

Невольно вспоминаются указания Гладстона, что греки времен Гомера не знали синего цвета и не имели в языке слова для его обозначения. В греческой живописи было то же самое: во времена Полигнота живописная гамма ограничивалась черным, белым, желтым и красным цветами. Синяя же краска, давно известная египтянам и употреблявшаяся греками при раскраске погребальных статуй, не проникала в живопись. Ее впервые начинает употреблять Апеллес. Зеленая краска была известна греческой живописи только как смешение черной и желтой, т. е. в своих притуплённых, се-

роватых тонах. Символически эта гамма красно-желто-черного цвета говорит о творчестве земном, реалистическом, каковым мы и знаем греческое искусство, но – на фоне глубокого пессимизма. Если бы у нас было больше данных, мы бы могли попытаться наметить эволюцию развития религиозного чувства греков, проследив, как в византийской живописи желтый цвет становится золотом – т. е. еще больше приближается к солнечной славе, а красный становится пурпуром – лиловым цветом молитвы...

Совпадая с греческой гаммой в желтом и красном, славянская гамма заменяет черную – зеленой. Зеленую же она подставляет всюду на место синей. Русская иконопись видит воздух зеленым, зелеными разбелками дает дневные рефлексы. Таким образом, на место основного пессимизма греков подставляется цвет надежды, радость бытия. С византийской же гаммой нет никакого соотношения.

Эти черты находятся в полном противоречии со всем тем, что мы привыкли видеть в старых иконах, и с тем, о чем говорят рисунок и композиция икон.

А они так внятно и убедительно говорят о постничестве, аскетизме, умерщвлении плоти, ожидании Страшного суда, иступленных молитвах и покаяниях, о мистическом трепете и ужасе. Глядишь издали, как на красочные пятна – видишь радость, полноту земной жизни, утверждения бытия. Рассматриваешь вблизи: все говорит о Смерти и Суде.

Этому противоречию может быть одно объяснение. Рус-

ская иконопись развилась как искусство каноническое. Но канон касался главным образом рисунка и композиции. Они шли от Византии и изменялись медленно в деталях, на протяжении целых поколений. Но рядом с этой строгой канонической формой текла широкая и свободная струя народного творчества. В расцветке икон сказывалась вся полнота жизни, весь радостный избыток юного славянства, который мы знаем по цветам вышивок и кустарных работ. Строгое академическое творчество, стесненное установленными подлинниками, позволявшими лишь комбинации выработанных форм, открывало пути прихотливому индивидуальному пониманию цветов. Древняя, тяжелая, строгая священная чаша жесткого чекана, а в нее налито сладкое, легкое, пенное, молодое вино. Какое единственное и счастливое сочетание!

Не то же ли самое делает поэт, когда берет строго определенную поэтическую форму, например сонет, и вливает в этот заранее данный и выработанный ритмический и логический рисунок лирическое состояние своей души? В глубоких и органических проявлениях искусства всегда можно рассмотреть канонический ствол растения и свободное цветение индивидуального творчества на его ветвях.

Когда ближе присматриваешься к самой технике икононого письма, то испытываешь глубокую художественную радость от простоты и наглядности технических приемов. Подкупает последовательность работы, метод, которого так не

хватает живописи в наши дни. Хочется представить себе, какие результаты дал бы иконописный подход к человеческому лицу, если применить его к современному портрету.

Есть одно требование, которое никогда не удовлетворяется современным искусством: хочется, чтобы художественная работа была так последовательно распределена, чтобы в любой стадии своего развития она давала законченное впечатление. Башни Парижской Notre Dame могли бы еще продолжаться вверх суживающимися осьмигранниками, между тем они вполне закончены в том виде, как они есть. Точно так же и любой недостроенный готический собор.

Эта возможность остановить работу в любой момент есть и у иконописного метода. Когда иконописец прежде всего намечает общую линию фигуры и заливает ее одним санкирным тоном – он сразу выявляет характерный силуэт, существующий уже сам в себе. Намечая черты лица, он как бы приближает эту далекую тень на один шаг к зрителю. Начинается процесс разбелки. Яичный желток дает прозрачность даже белилам. Пробеляя санкирный тон прозрачным слоем белил там, где падает свет, иконописец как бы погашает дневным светом внутреннее горение вещества плоти... Во время этих последовательных пробелок, лежащих одна на другую, лик постепенно выделяется из мглы и шаг за шагом приближается к зрителю. От художника вполне зависит остановить его на той степени приближения, которая ему нужна. Он может с математической точностью довести его из глуби-

ны вплоть до поверхности иконы, может, если надо, вывести вперед за раму, может оставить отодвинутым далеко в глубине. Здесь падают все вопросы о законченности или незаконченности: все сводится к степени удаления или приближения. Фигура с самого начала работы постепенно «идет» на художника, и он должен только знать, на какое расстояние ему надо «подпустить» ее.

Могилы не разверзаются случайно. Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской.

А. С. Голубкина

Когда не умеющий рисовать пробует изобразить человеческое лицо – он почти всегда делает его похожим на самого себя. В этом не сказывается ли наглядно тесная и таинственная связь, существующая между наружностью художника, «ликом» его, и формами его творчества?

В творениях великих мастеров как будто выявляется та же самая воля, что работала над созданием их собственного тела. Поэтому их лица кажутся как бы собственными их произведениями... Голова Родена, с крутыми поворотами костей, стремнинами лба и каскадами бороды, не носит ли явные знаки его резца? Старческая голова Винчи – не таит ли в себе мистические утонченности его искусства? Маски Микеланджело и Рафаэля, вне всякого сомнения, кажутся синтезом их творчества. Не явно ли, что те же самые пластические силы, которые творили формы, ими мыслимые, образовали и лики их? И чем крупнее мастер, чем глубже его творчество, – тем более выражено это загадочное средство, как бы в подтверждение того, что всякое искусство есть лишь воплощение нашего темного, подсознательного Я...

Таинственный ключ к произведениям художника надо искать в чертах его живого лица; характерный очерк головы, любимый жест, взгляд – часто могут направить понимание его произведений по более верным и прямым путям.

Если бы Микеланджелова «Ночь» встала со своей мраморной гробницы в Капелле Медичисов и ожила, она была бы чудовищной... Ее члены, привыкшие к сложному и тяжелому жесту вечного созерцания, жесту невыносимому для обычного смертного тела, казались бы неуклюжи и сверхмерны в условиях обычной человеческой жизни. И дети ее были бы подобны ей. Они были бы детьми ночи, рожденными в камне и мраморе, с лицами вечно обращенными к матери – к ночи, со зрачками расширенными от тьмы или утомленными от дневного света, полными вещей дремоты...

Таковы именно все лица, изваянные Голубкиной. И она сама посреди своих произведений кажется родной сестрой Микеланджеловой «Ночи» или одной из Сивилл, сошедшей с потолка Сикстинской капеллы. Та же мощная фигура, та же низко и угрюмо опущенная голова, то же пророчесственное оцепенение членов, та же неприветливость и отъединенность от мира, та же тяжесть и неуклюжесть жеста, как бы от трудной духовной беременности: чудовищность и красота, первобытная мощь тела, пластически выражающая стихийность духа, и детская беспомощность в жизненных отношениях, грубость и нежность. Все в ней обличает Титаниду, от земли рожденную; – и ее взгляд, испытующий и пронзительный, в котором сочетаются и подозрительность, и доверчивость, и ее речь, неуклюжая, крестьянская, но отмечающая все оттенки ее мысли, изумляющей точностью художественных представлений, и соединение в ее лице демонизма

с трогательной детскостью, о которой она сама, кажется, не подозревает.

В своем искусстве А. С. Голубкина ищет передать, прежде всего и почти исключительно, *лицо*: то есть то особенное, неповторяемое, что отмечает своею печатью индивидуальность. Это ведет ее, конечно, к портрету. Но портреты Голубкиной в большинстве случаев отходят от внешнего сходства с оригиналом. Это естественно: в каждом человеке мы замечаем и понимаем лишь то, что нам родственно в нем, лишь то, что в нас самих, хотя бы только потенциально, присутствует. Ясно, что микеланджеловская Сивилла, вперяя свой взор в смертного человека, может увидеть только те стороны его духа, где скрыта его гениальность. Ей недоступно все будничное и обыденное в человеке, именно то, что обычно кидается в глаза и составляет внешнее сходство. Это именно делает справедливым парадоксальное утверждение, что «хороший портрет никогда не бывает похож».

Если попытаться классифицировать произведения А. С. Голубкиной, то в основу классификации надо положить ее отношение к человеческому лицу. Тогда первой, самой обширной и самой интересной группой явятся те ее произведения, которые представляют анализ лиц, ею самой выбранных. В этих работах она, конечно, дальше всего отходит от обычной портретности и яснее всего передает свое отношение к основным силам, стихийно образующим челове-

ское лицо. Произведения этой группы носят в то же время и наиболее законченный характер: почти все они сделаны в мраморе, в дереве или в бронзе.

Ко второй группе относятся произведения синтетического и отчасти декоративного характера: большинство их – лишь эскизы и находятся пока в гипсе.

К третьей группе принадлежат портреты-бюсты, сделанные на заказ. Существенное отличие этой группы от первой в том, что здесь художница связана определенным лицом, иногда внутренне ей чуждым. Выражая лишь гибкость своего понимания в этих чуждых лицах, она не говорит непосредственно о себе. К этой группе я отношу и портреты исторических лиц: Александра II, Гоголя, Муромцева и Захарьина. Попытаемся рассмотреть произведения А. С. Голубкиной именно в этом порядке.

Среди лиц, особенно волновавших Голубкину, надо отметить прежде всего одно лицо, часто повторяющееся в ее произведениях первого периода в разных сочетаниях, группировках и материалах. Это – голова девушки с очень тонкими и нервными чертами лица. Ее можно узнать по вытянутой вперед шее, по усталым и внимательным глазам, по полуоткрытым векам, по выражению лица – девически чистому и благоговейному. Она всегда смотрит вниз. Тонкий подбородок, нервный, чуть полуоткрытый рот, волосы не прямые, но с очень плавной и длинной волной, открывающие большой, чистый лоб, придают ее лицу характер волнующей хрупко-

сти. В мраморе эта голова становится прозрачной и тонкой, как видение. Это лицо Голубкина лепит каждый раз с особой осторожной нежностью, и почти невозможно представить себе, чтобы та самая рука, которой повинуются обычно такие мощные, почти жестокие формы, была способна на эти ласковые прикосновения.

На одной из мраморных групп Голубкиной этой голове противопоставлена голова другого типа – звериного и острого, тоже девичья, но напоминающая копчика или иную хищную птицу. В деревянном портретном бюсте голова того же хищного типа – еще более характерна (дерево лучше выражает ее плоть, земную, движимую острыми толчками инстинкта). В упомянутой группе обе эти головы противопоставлены одна другой, как контрасты. Но в подобных сочетаниях у Голубкиной не следует искать декоративного замысла: сознательно она ищет моральных контрастов, декоративность форм является лишь следствием ее огромного художнического инстинкта.

Вообще глубоко русским талантам, к типу которых относится А. С. Голубкина, чужда самая идея декоративности, так как – чужда им игра формами и их комбинациями. Ни у Достоевского, ни у Толстого вы не найдете тех элементов «выдумки», которым соответствует понятие «декоративности» в искусствах пластических. Русский гений – это огонь совести, а не огонь фантазии. Он исключительно морален. Отсюда истекает тот особый русский реализм, который не

похож на реализм других народов. Отсюда – та нелюбовь к риторике и к пафосу, которой отличается русское искусство. Что, впрочем, нисколько не мешает им проявляться, но только в случаях глубокой необходимости.

У Голубкиной вовсе нет вкуса в декоративности, но это вовсе не значит, чтобы декоративность в ее скульптуре отсутствовала. Напротив, там, где она есть, она проявляется как естественное следствие внутреннего единства, что придает ей особую ценность и значение. Пример – эскизы деревянного украшения камина, о которых будет сказано ниже. Точно так же и мраморная группа, о которой идет речь, создана лишь на основании контраста морального; но инстинктивное чувство скульптурной линии и массы подсказало Голубкиной то сочетание, тот поворот этих двух голов, который придает единство всему мрамору.

Как характерный пример отсутствия прямых декоративных задач в творчестве Голубкиной можно привести другую мраморную группу – «Мать и дети» (выставка Московского Товарищества 1908 г.). Декоративно они не соединены ничем; ясно, что художница была связана формой мраморного куска, но вовсе не искала внешнего единства. Просто надо было включить в один кусок мрамора (а другого куска под руками не было) три головы с тремя выражениями скорбного предчувствия, детскую, отроческую и взрослую – мать с двумя детьми. Декоративно и эти три головы между собою не связаны, но внутреннее единство, единство духов-

ного порядка сливает их в одно целое. Необходима глубокая и неподкупная искренность, чтобы путями столь скрытыми дойти в области пластических, формальных достижений до тех же результатов. В этом произведении чувствуется отсутствие ловкости, что при нашей привычке к виртуозности европейской современной пластики (именно в разрешении комбинативных задач) кажется на первый взгляд наивностью; но, всмотревшись, мы убеждаемся, что в данном случае высота искусства именно в этой наивности, порожденной не неведением, а искренностью.

Возвращаясь к разбору тех «лиц», которыми определяются тайные симпатии и интересы Голубкиной, мы не можем не остановиться на мраморе, воспроизведенном фототипией в начале этой статьи. Перед нами – одно из самых странных девических лиц, отмеченных А. С. Голубкиной. Устремленная вперед, пристально глядящая голова кажется антично строгой. Ее можно принять за «Нику» или за голову девушки в нише греческого надгробия. Но лицо это – современное, с современными странностями и неправильностями. Искание сходства с античным ваянием не входило в планы художницы – ее привели к нему характер лица и материал. Странность этого узкого лица в том, что удлиненные глаза, подходящие к вискам, расположены почти в профиль, почти по-рыбы. Разрез рта велик. Тонкие губы сжаты. Простая, несимметричная линия, отмечающая на темени современную прическу, дает всей голове крылатое движение впе-

ред.

Как здесь, так и в той девичьей голове с тонкими чертами, с которой мы начали наш разбор, сказывается нагляднее всего идеализм Голубкиной. Но по своему душевному складу она склонна к исканию: для ее творчества характернее то, что она находит с трудом, с усилиями, выявляя горение духа, тлеющего в мертвом веществе. Уже в деревянном портретном бюсте (который художница называет «Лисичкой») мы могли заметить остроту хищной птицы или зверька. В голове деревенской девушки с волосами, зачесанными назад, еще трепетнее выражено то «нечто», что жалит, жжет и колет ее изнутри, – ее нерасцветшая женскость. В целом ряде детских голов, созданных Голубкиной, можно проследить одну и ту же черту: когда на них смотришь – это то же, как если вглядываешься в завязь цветка, чувствуя и прозревая те силы, которые работают в нем, и те формы, которые должны в нем развиваться.

Но в работах самых последних лет А. С. Голубкина покидает девушек и детей и начинает вглядываться в лица взрослые, зрелые, где пламя духа не переливается жемчужными отливами, как в лицах ее девушек, а тлеет притушенной искрой в глубине глухонемой плоти. Чтобы понять это, надо сопоставить лица двух «рабов» ее – две головы, одна из дерева, другая из бронзы.

Первая (названная художницей «Ломовик») – это огромная масса тела и мускулов. Голова маленькая на богатырских

плечах, лицо грубыми ударами высечено из дерева, глаза маленькие под тяжелыми надбровными глыбами, тяжелые щеки, тяжелый грубый рот, тяжелый подбородок. Этого «Ломовика» только что чем-то пришибло, и вся неподвижная глыба плоти дрогнула, и толстые губы размякли и опустились... Если «Ломовик» первая ступень, то бронзовый «Человек» – последняя того же пути неугасимого горения боли, насквозь прокалившей вещество. «Человек» прошел свой первый страстной путь. Таким могло быть лицо раба-христианина первых веков. У него больше ничего нет: все погибло, все сожжено, сам он – как еще тлеющая головня, обожженная и покрытая пеплом. Точно кактус, выросший на вулканических шлаках. Но в глазах его светится та сила, которая заставляет стебель растения вставать из земли – могилы зерна. Что он раб, это видно по его челюсти, почти обезьяньей, по огромному рту, по ушам и скулам. Но плоть на его костях как бы истощилась муками. Вся его темная, еще вчера звериная душа озарилась смирением и восторгом покорности. Эта бронзовая голова – памятник глубоко христианского искусства, это, быть может, самое глубокое по чувству *упования* произведение нашего времени. Разве не с такими лицами будут люди воскресать из мертвых? Есть в этой скульптуре нечто, что напоминает ту трогательную надгробную группу мужа и жены первых времен христианства, которую Нибур завещал поставить над своей могилой.

Нисколько не ниже «Человека» и «Ломовика» мраморная

«Голова старухи». Она может служить образцом той силы и законченности *характеристики*, которой обладает А. С. Голубкина. В чисто скульптурном отношении интересно то обрамление головы прямыми складками платка, которым она придала ей такой строго египетский характер, не отступая от русской реальности.

Переход от таких произведений чисто психологического характера, как «Человек» и «Старуха», к тому отделу произведений Голубкиной, который мы назвали синтетическим и декоративным, вполне естественен, так как ее скульптурные фантазии возникают тоже исключительно на психологической почве. Как мы уже говорили, у Голубкиной нет декоративного таланта. Ее горельеф над входом в Московский Художественный театр совсем неудачен как декоративное произведение. Но зато, когда она ищет форм для идеи, волнующей ее до глубины души, – скульптурный инстинкт и чувство массы никогда не изменяют ей. Ее кариатиды для камина (гипсовые эскизы были выставлены в 1911 г. в «Московском Товариществе») – великолепны и в декоративном отношении. Чувство пропорции, массы, чувство единого куска, в который включены их напряженно-спокойные фигуры, – поразительно. Это опять – звере-люди, но гораздо более древних эпох, чем «Ломовик» или «Человек». Они звери телом, люди – взглядом. В их жестах бессознательная и уверенная животная грация. Пясти рук и ног развиты непропорционально

с телом и головой. Но это люди, уже познавшие огонь, стражами которого они стоят, по обе стороны камина. Бог Агни обжег их душу и разбудил дремавшую искру сознания. У них обоих, у этих Адама и Евы каменного века, уже светится в глазах та сила, которая неволит стебель прорасти из зерна, та сила, которую Голубкина одну только и чувствует во всем многообразии земных ликов. Про них хочется сказать: «И бесы веруют и трепещут».

Отношение огня и человека всегда было близко Голубкиной, и как аналогия духа и огня, и как чисто пластический эффект человеческой фигуры, освещаемой беспокойными бликами. Еще раньше своих кариатид она сделала, две сидящие у огня фигуры, которые должны были силуэтно освещаться пламенем камина. В них еще более подчеркнута их звери-ность, может быть тем, что они так, сжавшись, греются у очага... Обе каминные группы задуманы монументально и представляют как бы естественное продолжение того аналитического пути, который мы проследили раньше.

В мир фантастический нас вводят небольшие эскизные группы, которые были выставлены на Акварельной выставке Московского Товарищества осенью 1910 года: «Лужица», «Задумчивость», «Дети», «Полет». Это лишь замыслы, не больше чем программы, но для понимания души Голубкиной и того, *как* она видит природу, – они крайне важны.

«Лужица» – два маленьких существа: одно, с козлиной мордой и с копытами, сидит по-человечески подпершись на

корточках, а у его ног – не то рыбка, не то болотный тритон с женским туловищем и овечьим лицом. «Задумчивость», или «Кустики», – это маленький козлоногий фавн с мальчишеским лицом, а над ним дриада или фавнесса, тоже козлоногая, постарше, но еще девочка. И у всех у них, и в той и другой группе, – тоскующие человечески глаза: тоска долгая, тяжелая, тоска ожидания. И чувствуется, что это та же самая тоска-задумчивость, которую тоскуют сивиллы и пророки в Сикстинской капелле в ожидании Спасителя, только здесь она засветилась в маленьких пылинках вещества, одухотворенных жизнью. А за этими дриадами и рыбками с овечьим лицом чувствуется русский скудный пейзаж: на месте вырубленного леса – по полю жидкие кустики, а на месте осушенного озера – *лужища...*

Переходя к третьей группе произведений Голубкиной – к ее портретам, сделанным на заказ, мы должны оговориться, что это деление очень условно. Я хотел им только определить ту группу работ, в которых Голубкина не сама выбирала лицо или выражение лица, близкое ее душе, в ней как бы изначально жившее, а была связана тем или иным человеком и хотела или объективно проанализировать его сущность, или воссоздать определенный исторический лик. Так, к этой группе я бы отнес бюсты Ремизова и Алексея Н. Толстого (о которых я уже писал на страницах «Аполлона»), хотя они вовсе не были сделаны по заказу. Но ясно, что это вовсе не интим-

ные лица ее души, как все те, о которых говорилось в начале статьи. Однако в лицах обоих писателей она заметила что-то свое, что захотела выявить: в глазах Ремизова – знакомую ей внимательную тоску взгляда, в лице Толстого ту же тяжесть плоти и дрогнувшие губы, как у «Ломовика». Этот подход и делает эти портреты непохожими, но прекрасными. Наша, а не ее вина в том, что мы знаем оригиналы этих портретов. Потому что когда мы смотрим на другие ее портреты, оригиналов которых не знаем, – мы видим только законченность характеристики, доведенной до большого единства и упрощения. У всех, несмотря на различие этих лиц, есть нечто общее во взгляде, точно все они глядят на Ми-келанджелову «Ночь», но очевидно, что те, которые позируют перед Голубкиной и глядят на нее, и не могут иметь иного выражения лица... В бюстах исторических лиц она тоже достигает единства той или иной исторической или общественной идеи, сводя ее к внутренней жизни лица. В Муромцеве она хотела передать – борца, в Захарьине – пронизательность, в Гоголе – пророческую тоску, в Александре II – освободителя.

Скульптурная манера Голубкиной очень разнообразна, и разнообразие это зависит главным образом от того материала, в котором она работает. Ее гипсы носят отпечаток импрессионистической манеры. Она работает для глаза, а не для осязания – с сильными тенями, глубокими выемками, широкими мазками. В ее скульптуре больше чисто живописных

приемов, чем у Родена, но меньше, чем у Россо или Трубечкого. Она любит окрашивать свои гипсы в разные тона и даже «просветляет» выпуклости бронзовым порошком. Эта же манера естественно остается у нее и в отливках из бронзы. Но прикасаясь к мрамору, она неожиданно преображается. Грубость ее манеры в глине сменяется изумительной деликатностью и тонкостью моделировок. Мрамор смягчает ее душу и в то же время сам становится под ее руками более мужественным, не теряя своей нервности. Но истинный ее материал, как показали ее работы последних лет (потому что она только недавно перешла к нему), – это дерево. В деревянной скульптуре Голубкина как бы вновь нашла себя. Много из того, что ей так долго не давалось ни в глине, ни в мраморе, стало для нее вдруг доступно в дереве. В дереве есть и сила, и деликатность, и разнообразие тонов, ей необходимые. Дерево более живой, более чувствующий материал, ближе стоящий к той осознающей себя на разных степенях плоти, которую она так ясно прочувствовала.

Голубкина уже не молода. За ней больше двадцати лет работы. Но ее знают мало. Виной этому отчасти и ее собственная замкнутость: – замкнутость большого художника, который предпочитает работать в тишине и уединении, боясь ненужной шумихи молвы. Как мастер, творчество которого является неугасимым горением *совести*, Голубкина представляет исключительно русское, глубоко национальное

явление. Она принадлежит к художникам типа Достоевского и Толстого (*toutes proportions gardées*),¹⁸ к которым нельзя подходить с заранее предрешенными критериями искусства. Их надо принять целиком, как людей; только тогда примешь целиком и их творчество.

¹⁸ *сообразуясь с величиной (франц.).*

М. С. Сарьян

1. Ориентализм

Европа, как чужеродное растение, выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. Если развернуть полушарие Старого Света, Европа представляется зеленым и сочным кактусом, выросшим на безмерных каменистых пустынях Азии. Все жизненные токи – религию и искусство – она пила от ее избытка.

Греция вырастает из насыщенной жизни малоазиатских царств, определяет себя взаимно отталкивающими силами, осознает себя борьбой с персами; ее цветок распускается, как индусский чампак, при свете македонской молнии, мгновенно освещающей сказочную ночь Азии. Рим плавает, как лотос, омываемый и поддерживаемый великими водами Азии, которые потом и затопляют его. После переселения народов Восток наводняет Средиземное море. Все три питающих корня Европы – Пиренейский, Апеннинский и Балканский – погружаются в животворящую влагу Ислама, и через них израненная и одичавшая Европа вновь наполняется силами жизни.

С тех пор и до самых последних лет мусульманский Восток служит посредствующей средой между Европой и той

крайней Азией, с которой лишь на днях мы стали непосредственно лицом к лицу. Исторический Восток для Европы – это Восток магометанский, Левант. Обращенные к нему чувства Европы, как Византия, Венеция, Генуя, Фамагуста, окрашены особой золотистой патиной, волнующей душу европейца...

В ущербном XIX веке отношение европейского искусства к Леванту выразилось в ориентализме.

Ориентализм был одним из частных проявлений романтизма. Возникновение «ориентализма» в искусстве обозначает тот исторический момент, когда органическая, растительная связь Запада с Востоком порывается. Ориентализм – это взгляд на Восток со стороны, глазом постороннего-наблюдателя.

Европа забывает свою сыновнюю связь с Азией. Пуповина, связывающая дитя с матерью, разорвана; растение не нуждается больше в корнях, на которых оно выросло. Ориентализм выявился в романтиках, хотя его элементы, как и элементы самого романтизма, были уже налицо в XVIII веке. Завоеватель, пилигрим, искатель приключений начинает со времен Байрона превращаться в туриста, любопытствующего и снисходительного наблюдателя, коллекционера любовных эпизодов и пряных редкостей. Романтики (увы!) были едва не первыми *туристами* Востока, ездившими на осмотр его достопримечательностей... В развитии ориента-

лизм живопись и литература идут параллельно, почти сливаясь: поэты для изображения Востока становятся живописцами, живописцы – литераторами. Все говорит о том, что органическая связь искусства с Востоком порвалась. Вместо того чтобы постигать методы восточного творчества, они видят только россыпи живописных сюжетов и тем. Делакруа, Декан, Фромантен применяют свое чисто западное мастерство к выписыванию патетических пейзажей и *natures mortes* Востока; музей оружия и костюмов, надетых на более или менее искусно скомбинированных манекенов, а иногда натурщиков, – в этом весь их ориентализм. Живописцы эти стоят на разных ступенях европейского мастерства, но их отношение к Востоку различается мало. Они могут давать хорошие, иногда даже гениальные «куски живописи», но в них нет корней, пьющих от живых вод своей прародины.

В этом – смысл врожденного бессилия ориентализма; он никогда не был живой струей, он явился симптомом омертвения.

2. Культура Ислама

Формы жизни мусульманского Востока были во все времена неотразимо привлекательны для европейца, может быть, потому, что известные стороны культуры ислама оставались для него всегда непостижимы и иррациональны. Первое, что недоступно европейцу, – это обаяние и сила Корана.

Шопенгауэр говорил: «Это скверная книга: я дважды прочел ее и не нашел в ней ни одной ценной мысли». Вот слова, характерные для европейского духа.

Явно, что красота Корана, одухотворившая Восток, – не в мысли, а в некоей внутренней воле, его одухотворяющей и находящей себе выражение в особых музыкальных ритмах, действующих неотразимо на строй восточной души и скользких, не захватывая, по душе европейца. В этом сказывается иррациональность мусульманского Востока и европейского Запада.

Творчество европейца распространяется на два мира: мир физический (т. е. вещество и его соотношения, механика, научное исследование) и мир духа (т. е. область идей и сочетания их: гражданственность, философия, теология). Оба эти мира находятся всегда в состоянии неустойчивого равновесия, борьбы и противоречия. Несовместимость и непримиримость их рождает ту лихорадку действительности, которой одержим Запад. Третье звено, их связывающее, – творчество в области чувства и чувственности – в душе европейца мало развито. Европейец не имеет дара творчества в этой области – он только воспринимает и наблюдает. В лучших случаях он прибегает к наркотику греха. Ислам, не зная ни первого, ни третьего звена в отдельности, знает только второе – чувство, и больше, чем какая бы то ни было иная культура, обладает творчеством в области чувственности. Познание как физического, так и идейного мира ему доступно только «в

этом плане». Отсюда вытекают: успокоенность его культуры, напряженность художественного творчества, проникающего все области и подробности жизни, цельность личности и великолепные фейерверки чувства, освещающие его историю.

Для европейца, носящего постоянно огненную и незаживающую рану в своей душе, Восток представляется похожим на земной рай, вылившийся в формах «Тысячи и одной ночи». Это значит, что в нем он перестает сознавать то адское пламя, которое каждый европеец от рождения носит в себе. Он чувствует в нем утерянную им цельность, хотя и не сознает ее и, сознавши, не пожелает отдать за свою крылатую противоречивость...

Обладая творчеством только в области чувства, Восток знает полное слияние искусства и жизни. Там нет патетических взлетов в небо отдельных индивидуальностей, но весь строй бытия залит прозрачной влагой красоты, неотделимой от религиозного и общественного чувства.

Эта размеренность жизни, построенной на гармониях чувственности, непонятна логическому сознанию европейца, который смотрит на нее сверху вниз, но она узывно и таинственно говорит бессознательным областям его души.

Разницу между искусством Востока и Запада я почувствовал осязательно, когда однажды рассматривал один из пересохших фонтанов Бахчисарайского дворца. Это не был знаменитый «Фонтан слез», но один из похожих на него, в глу-

бине сада, около квадратного бассейна для купания, завитого сверху виноградным трельяжем...

Меня заинтересовало проследить путь, который совершала тоненькая струйка воды, просачивавшаяся сверху большой мраморной плиты, поставленной стоймя; она должна была капать из среднего вместилища, похожего на ласточкино гнездо, на две стороны – в такие же меньшего размера мраморные гнезда и из них сливаться снова в одно серединное, находящееся ниже. И так – до пяти раз, пока не попадала внизу в бассейн пошире...

Я провел рукой по его дну, и пальцы почувствовали то, чего не мог заметить глаз: мрамор был слегка обточен и образовывал как бы один оборот плоской спирали, – струйка воды здесь становилась совсем плоской и широкой, как лепесток расплющенного золота, и покрывала мрамор тончайшим текучим слоем, дробившим лучи солнца. Отсюда она попадала на длинный мраморный желоб, похожий на массивную деку музыкального инструмента... Здесь ее путь шел по небольшим и частым волнообразным ступенькам, так что она переливалась, дышала и пела, подобно струне, пока не попадала в бассейн, где отражались темно-смагадные зубы виноградных листьев, просвеченные бирюзою неба.

Таким образом, каждая капля, прежде чем кануть в эту зеленую воду, отдавала тишине сада всю свою свежесть, всю свою звучность, весь вкус и аромат! И когда я припомнил многосажженные ракеты и тяжкие водопады версальских вод

и римских фонтанов, то мне стало понятно безнадежное «варварство» европейского искусства, играющего массами и количеством, сравнительно с этой строгою сдержанностью в средствах и щедростью в достижениях нужного эффекта.

3. Искусство и жизнь Сарьяна

Сарьян...

Звуки, из которых составлено его имя, выражают все его искусство. Корень «Сар» на многих восточных языках обозначает желтый цвет, т. е. полноту света, солнечный ореол – царственное облачение мира. Окончание же его имени созвучно словам «рдяный», «пряный», «рьяный»... В целом – при произнесении этого имени мерещится словно исступление желто-оранжевого цвета, прикрытое синевато-сизым пламенем, напоминающим фиолетово-медные отливы мавританской керамики времени Оммайядов...

Такая филология – фантастична, конечно, но интимно-понятна тому, кто мыслит созвучиями и рифмами и имеет дело не только со смыслом, но и со вкусом и с ароматом слова.

Для художника – большое счастье, если звук его имени может стать настоящим именем его искусства, если оно звенит и поет созвучно его краскам, если оно является «сезамом», отверзающим миры его творчества. Сарьян – удачник. Его имя звенит всем узывчивым и красочным роман-

тизмом Востока. Оно зовет к дальним странствиям и солнечным странам, оно вызывает представление об искусстве пьяном, пахучем, играющем павлиньими отливами красок. А в стихах оно может дать драгоценную и насыщенную рифму, что и подобает художнику, обозначившему собою новую грань в понимании Востока. Потому что, хотя Сарьян еще и в самом начале своего художественного пути, мы, просматривая все им сделанное, вправе говорить о новом изгибе души в ее отношении к Востоку.

Хотя искусство Сарьяна отражает Восток, однако он не *ориенталист*. В этом его оригинальность и значительность. Он далеко не чужд романтизма, но отношение его к изображаемому – совсем иное, чем у ориенталистов. Он сам – сын Востока, оторванный от своей страны, прошедший европейскую школу, перенесенный в северные города. Его творчество пробуждено сыновним чувством. Его романтизм – тоска по родине. Поэтому в его искусстве нет любопытствующего взгляда путешественника, нет коллекционерства экзотических редкостей, отличающего ориенталистов. В нем нет «литературы». Он не станет копировать богатый орнамент, не напишет этюда с этнографически характерной головы, не будет выписывать узоры драгоценной ткани. Для него дороги обыденные, интимные черты жизни. Чувствуется, что он, сидя зимой в Москве, напряженно мечтал о восточной улице, залитой солнцем, и ему была дорога правдивость образа, а не его идеализация; что гроздь бананов в лавке уличного

фруктовщика, синяя от зноя морда буйвола, пыльно-рыжие, короткие туловища и оскаленные зубы константинопольских собак для него милее и прекраснее, чем отсветы сказочной роскоши восточных дворцов. Пишет ли он гранатовые яблоки, айвы, апельсины и зеленый кувшин, — ясно, что это не предметы, привезенные на север как память о путешествии, а что они только что куплены на одной из улиц Каира, что степные цветы собраны им самим в поле; местный колорит — не во внешних признаках, а в отношении художника, в том музыкальном тоне, в котором прочувствованы эти не редкости, а *вещественные доказательства* Востока.

Живописи свойственно обобщение. Она становится искусством только тогда, когда формулирует закон. Живописец, как говорит Фромантен, не может написать коров на берегу Сены, это всегда будет «стадо на берегу реки». Вид на данную местность станет картиной только в том случае, если будет трактоваться как пейзаж вообще. Изображение человека становится портретом только тогда, когда изображаемый теряет в нем свое имя и становится человеком вообще. Поэтому собирание редкостей и привело ориенталистов к историческому и этнографическому музею.

Идя на Восток как на потерянную родину, любя его житейские и обыденные черты, Сарьян удачно миновал ориентализм. И ему не понадобилось никакой *couleur locale*, чтобы стать убедительным. В своем романтизме он остается человеком Востока. Европейец не так стал бы изображать экзоти-

ческих зверей – газелей, гиен, пантер, не так бы увидел фигуры женщин, закутанных в покрывала, не так бы подошел к их портретам, как подходит Сарьян.

Сильный акцент в языке производит комическое впечатление, если относиться к нему с точки зрения искажения языка. Если же сквозь акцент представить себе горло, привыкшее к звукам иной речи и иного ритма чувств, то в неправильностях произношения откроются увлекательные перспективы иной истории, иной расы, целые картины жизни... Именно в этом смысле я бы сказал, что живопись Сарьяна подкупает своим сильным восточным акцентом.

Обстоятельства жизни Сарьяна вполне объясняют его искусство. Он родился 16 февраля 1880 года в патриархальной армянской семье, в городе Нахичевани на Дону; то есть – на северной окраине тех же Приазовских степей, которые дали русскому искусству Куинджи, а отчасти Айвазовского и Богаевского, потому что Киммерийская область настолько же определяется Азовским морем, как и Черным, и представляет географически продолжение той же Приазовской степи.

Отец Сарьяна занимался земледелием. Поэтому его детство прошло в маленьком степном имении, верстах в пятидесяти от города. В городе родители его жили только зимние месяцы. Хутор лежал у подножья горы, довольно высокой, покрытой садами и лугами, на берегу речки, заросшей камышом. По другую сторону расстилалась степь с мельницами, курганами, далекими деревушками, синими далями, мира-

жами. Вид с холмов на степные пространства приучал глаз вглядываться в тонкие дали горизонта, узывал дух к далеким странствиям, будил романтическую мечту. Вид с высоты на поприща земли – лучшая дверь к творчеству. Степь говорила о близком юге и доносила краски и ароматы Кавказа.

Семи лет Сарьян научился грамоте, а к пятнадцати окончил городское училище. Школа и город, как водится, были раздражителями мечты. Рисовать он начал в городском училище, где его не стесняли ни выбором тем, ни указаниями. По окончании этого краткого образования его определили на место: в городское агентство по приему подписки на различные периодические издания. Там он занимался больше зарисовыванием посетителей, чем прямыми своими обязанностями. Один неприятный случай повлиял на решение его судьбы: ему случилось удачно зарисовать старика рабочего, служившего при конторе. Тот заболел и, объясняя свою болезнь портретом, требовал и умолял разорвать рисунок... Мальчику пришлось уничтожить набросок. И после этого случая ему было запрещено рисовать. Но это заставило его старшего брата, больше других занимавшегося его воспитанием, обратить внимание на его страсть к рисованию. Посоветовавшись со своими друзьями, он решил отправить мальчика в Москву. Шестнадцати лет Сарьян очутился в Москве, в 1897 году поступил в Училище живописи и ваяния и окончил его в 1903 году. Еще год он работал в мастерской Серова и Коровина.

Такова была школа. То же, что толкает к творчеству, избыток, настоятельно ищущий выхода, томление, которое не находит себе формы, это – росло независимо от школьной работы...

В приазовские степи просачиваются токи восточной жизни. Близость гор, отделяющих Европу от Азии, тревожит и томит романтическими предчувствиями. Фантазии достаточно одной детали, чтобы по ней восстановить целый образ далеких стран и сложной жизни. Сарьян помнит, как в степи, у местного лавочника за забором, была привязана газель. Он приходил, чтобы часами смотреть на нее. Это было перо райской птицы, оброненное на землю. В 1902 году ему впервые пришлось побывать в Закавказье.

«Я долго мечтал о Кавказе и Закавказье, – говорит он, – и хотя мне приходилось бывать несколько раз на Северном Кавказе, но он меня особенно не пленял. Зато Средний Кавказ, а особенно Южный – зачаровали меня; здесь я впервые увидел солнце и испытал зной. Караваны верблюдов с бубенцами, спускающиеся с гор, кочевники с загорелыми лицами, со стадами овец, коров, буйволов, лошадей, осликов, коз; базары, уличная жизнь пестрой толпы; мусульманские женщины, молчаливо скользящие в черных и розовых покрывалах, в фиолетовых шароварах, в деревянных башмаках, выглядывающие с плоских крыш желтых квадратных домов; большие, темные миндалевидные глаза армянок – все это было

то настоящее, о чем я грезил еще в детстве. Я почувствовал, что природа – мой дом, мое единственное утешение; что мой восторг перед ней – иной, чем перед произведениями искусства: тот длился всегда лишь несколько минут. Природа многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой, – мой единственный учитель».

Со времени этого первого путешествия на юг для Сарьяна ясно осозналась цель его творчества: «выразить сущность загадочного Востока». Начались годы странствий: в 1910 году он побывал в Константинополе, в 1911 в Египте, в 1913 – в Персии. Теперь ближайшею его целью является Индия.

4. Техника

Очень многое в очаровании искусства Сарьяна зависит от его техники, весьма индивидуальной и разработанной. Он сам так говорит о своих исканиях: «Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти средства и формы, чтобы хоть сколько-нибудь выявить мое очарование. Необходимо было побороть в себе школу серую и навязчивую и найти собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать более прочных, простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель – простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности – избавиться от компромиссных полутонов. И мне ка-

жется, в этом направлении я достиг некоторых результатов. Кроме того, моя цель – достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства, начиная с древних времен и кончая нашими днями. Вернее – о той силе очарования, которой достигали разными путями во все времена».

Сарьян верно понимает и формулирует самого себя. Но интересно установить преемственные связи его искусства и определить ту ветвь, на которой он вырос. Если ориентализм в европейском искусстве является симптомом омертвления старых корней, связывавших Европу с мусульманским Востоком, то *импрессионизм* говорит о корне, переброшенном на дальний Восток. В то время как старые, более короткие корни начинают отмирать, растение начинает питаться другими корнями, достигшими глубокой подпочвенной влаги. Когда порвалась срединноморская связь, Азия начала питать Европу через Тихий океан. Теоретические обоснования Гельмгольца и Шевреля были восприняты живописцами уже после того, как японский органический *plein air* открыл им глаза. Позже, для разрешения новых красочных задач, пришли на помощь восточные ковры и персидские миниатюры. Импрессионизм был исторически ключом ко многим замкнутым тайникам азиатского искусства. Благодаря ему симфонии полных тонов, давно открытые чувственной интуицией Востока, стали доступны европейскому сознательному восприятию.

В области анализа и логики Сарьян, конечно, многим обязан импрессионизму и, в частности, Гогену. Но это была для него лишь логическая дисциплина самопроверки и самоопределения. Врожденным инстинктом своей восточной души он сумел слить острый цветовой анализ современной европейской живописи с простыми синтетическими формами восточного искусства. В нем европейские течения обратились к своим истокам, и естественно и легко получилось нечто самостоятельное, крепкое, органическое. Ему не приходилось, как природным европейцам, справляться с образцами восточного искусства: их семена от рождения жили в его душе.

Поэтому трудно определить, из каких форм Востока он исходит: они сами создаются при его работе. В них есть нечто и от турецких лубочных картин, и от персидских миниатюр, и от ковров, и от фаянсов. Но это все – то, к чему он приходит, а не то, от чего он исходит.

Принцип упрощения, положенный им в основу его технических исканий, – единственная надежная руководящая нить, которой может довериться художник в современном хаосе устремлений и требований. Чем меньше слов, тем сильнее сила выражения; чем меньше линий, тем выразительнее рисунок. Чем проще сочетание красок, тем больше они могут сказать.

Язык выразил это основное требование искусства в слове *изящество*. *Изящный* происходит от слова *изъять*. Изъ-

щество – изъятие всего лишнего. Это словообразование не случайно, потому что латинский язык (так же, как и французский) повторяет его – эlegantность (*elegantia*) происходит от глагола *eligere*, имеющего тот же смысл изъятия, отбора. Изящество и простота почти синонимы: если первое – путь, то второе – достижение.

Руководящей нитью для Сарьяна был принцип упрощения в равной мере как рисунка, так и цвета. Природный европеец рисковал бы при этом впасть в плакатность, Сарьяну же восточный инстинкт подсказал, как можно уничтожить все детали и как избытком цвета можно восполнить простую линию силуэта. Важную роль в его исканиях сыграл и обычный его материал – темпера. При помощи масляных красок ему никогда не удалось бы достичь того, чего он достиг; для этого достаточно справиться с немногими этюдами, им написанными. Темпера по сравнению с масляными красками представляет многие достоинства и вдохновляющие трудности. Если писать ею на воде без всяких эмульсий, приближающих ее к масляным краскам, она дает широкие, совершенно ровные, непрозрачные бархатистые поверхности, выявляющие тон с несравненно большим спокойствием, чем масляные краски, всегда разбитые бликами, мазками. Темпера дает одновременно возможность сразу покрывать большие поверхности, а с другой стороны – рисовать длинными, тонкими, непрерывными линиями кисти, наполненной жидкой красящей влагой. Сильное просветление краски, когда она

засыхает, заставляет работать тонами более полными и глубокими; оно требует от художника осознанности своих намерений. Он должен заранее предрешить свои тона и класть их уверенно и быстро; он увидит их только тогда, когда картина высохнет совершенно. Благодаря непрозрачности материала один слой краски целиком прикрывает другой и не дает сквозить ему. Она устраняет соблазны «масляной кухни»: раскрашивать и пачкать основной тон отливами и переходами и смешением краев двух поверхностей. Она требует открытого и честного сопоставления двух цветов, а когда надо дать постепенность, то – обдуманной и заранее размеренной гаммы.

Сарьян мастерски использовал возможности темперы. Он умеет поверхность картины заливать большими пятнами, контур которых сразу дает основные линии рисунка. По этим поверхностям он пишет длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвет и форму. Он или широко штрихует кистью, или разворачивает веерообразные, перистые системы мазков, идущие к его «павлиньему» тону. Это соединение штриха с пером дает его технике некоторое сходство, лежащее в самом принципе приема, с восточными лубками и вообще с гравюрой на дереве, с тою разницей, что в цветной гравюре черный «каркас» рисунка заливается широким пятном, а он пятно, положенное заранее, хлещет, шпорит и взвивает на дыбы ударами цветных, сверкающих штрихов, определяющих рисунок...

Интересно проследить его метод, когда он разбирается в сложной путанице больших букетов из полевых цветов. Он разрешает эти сложные задачи с изящным мастерством. Заботясь о том чтобы удар кисти давал одновременно рисунок и цвет, он начинает из глубины, с фона и идет к зрителю постепенно приближающимися планами, давая одни цветные силуэты цветов. Благодаря этому, работая плоско, как свойственно темпера, он в то же время подсказывает глазу глубину самым внутренним ходом работы. Таким образом, не уменьшая горения цвета ни рефлексам, ни полутенями, ни бликами и не прибегая к выпуклости, он достигает большой *вещности* изображения. Ненарисованные стебли его степных трав топорщатся, и цветные кружочки, обозначающие место цветов, благоухают степью...

Самое законченное, что до сих пор дал Сарьян, – это его *natures mortes*. Когда он пишет плоды, кувшины, египетские маски, заливая их силуэты одним цветом (по большей части двух тонов), он достигает наибольшей силы выразительности. При выборе характеризующего цвета предметов он обнаруживает себя одновременно и колористом, и провидцем тайной души вещей. Инстинкт крови, текущей в его жилах, подсказывает ему чисто восточные гаммы цветов, и, ударяя одним простым тоном о другой, он умеет вызвать впечатление разнообразия и роскоши. А западная сознательность, вооруженная импрессионистическим анализом, помогает ему довести пятно до крайней степени выразительности после-

довательным проведением метода.

Расположение пятен, дающих рисунок, бывает у него иногда так смело, что нужно отвести глаза от картины, чтобы увидеть реальность. Это напоминает те пятна Шевреля, на которые нужно смотреть до утомления глазного нерва, а когда потом переведешь глаза на потолок, то увидишь картину в дополнительных тонах...

Мне вспоминаются сарьяновские буйволы, так ошеломившие московскую публику в свое время. Они были написаны большим черным пятном, залитым синим внутри. Внешне – это была черно-синяя бесформенная глыба. Но, отойдя на какое-то психологическое расстояние, глаз вспоминал картину, и внутри, точно физиологическая реакция глазных нервов, внезапно вставала с мучительной четкостью галлюцинации знойная дорога, два тяжелых буйвола цвета сливы и бородатые фигуры погонщиков...

Другим образцом этой магической убедительности сарьяновских приемов может служить один из его портретов восточных женщин. Издали он поражает странной подвижностью и живостью губ. Подойдя ближе, видишь, что схематически написанный рот грубо зачеркнут двумя широкими штрихами совсем иного цвета, захватывающими часть щеки и без всякого отношения к рисунку лица. Эти иррациональные мазки кисти, когда вы отступаете на два шага от картины, становятся совершенно невидимы. Они-то и придают губам ту изменчивую живость, которая поражает с первого

взгляда. Верность такого цветного удара, не оправдываемого никаким методом, может подсказать только художественный инстинкт.

Характер живописной манеры Сарьяна точно отмечает все моменты его отношения к Востоку. Он начинает с романтической мечты о далеких странах, и картины его носят нарядно-сказочный характер. В них есть вычурность и завиток, розы и золото, лазурь и пурпур. Они несколько иллюстрационны и литературны. Они малы размером, и в них много подробностей. Так уменьшенно и детально видит глаз, когда вызывает видение глубоко внутри себя. Ему мерещатся газели, озера, в которых купаются феи, священные рощи, поэты, змеи и барсы, и женщины. Это длится до 1907 года.

Затем начинается переходный период: мазки разворачиваются павлиньими веерами, и начинает выказываться характерная для Сарьяна оранжево-фиолетовая тема, являющаяся ключом его колорита. Контуры вещей еще неясно выступают из-под драгоценной световой ткани, окутывающей их. Он еще продолжает писать не реальности Востока, а свою знойную мечту о нем (1907–1909 гг.).

Конкретность видения, *вещность*, выявляется вполне определенно только со времени его первого путешествия в Константинополь в 1910 году. Пейзаж, вид улицы теряют характер мечтательного видения, а кажутся четкими галлюцинациями. Человеческие лица, фигуры, плоды, цветы становятся близкими, осязательными, очертания их крепнут; из-

под радужного солнечного спектра проступает собственный цвет, собственное глубокое горение. Мечта облеклась плотью. Художник положил руку на реальности Востока. Он полюбил *вещь* как конкретность; он понял ее периферию, ее контур. С этим же новым пониманием реальностей посетил он и Египет в 1911 г. Что привез он в этом 1913 году, вернувшись из Персии, нам еще неизвестно.

Сарьян только в начале своих творческих осуществлений. То, что он дал до сих пор, крайне важно, так как кладет новую грань в нашем живописном отношении к Востоку и свидетельствует, что бездушный и душный ориентализм окончился. Но самому Сарьяну предстоит еще долгий путь.

Чем обогатится его талант, постепенно продвигаясь к сердцу Азии? К каким горизонтам направит его Индия, о которой он мечтает? Какое воплощение даст он своей бесысходной любви к Востоку, когда окончатся для него годы странствий и глаз его напитается видениями Азии?

На это ответит только будущее.

Константин Богаевский

I. Исторический пейзаж

Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit.

H. Bergson¹⁹

«Всюду, где есть жизнь, существует свиток, в который время вписывает себя». В сущности это та же самая мысль, что и в известной надписи на циферблате часов: *Vulnerant omnes, ultima necat* – «Ранят все, последний убивает». На живом каждое пережитое мгновение отмечает свой знак.

Новая морщина у глаза, новая складка в углах губ, новая прядь седины в волосах, шрам на коре дерева, годичное кольцо в разрезе ствола, стертая ступень на крыльце, выбитый камень в стене дома, водомоина на скате холма, выветрившийся зубец скалы на гряде гор – все это письма времени, знаки ранящих мгновений. Из этих знаков складывается индивидуальное лицо человека, предмета, местности, страны. Везде есть свиток, который можно развернуть и прочесть в нем историю жизни.

Художник, пишущий портрет, только тогда сможет вос-

¹⁹ Всяду, где есть хоть какая-то жизнь, существует некий регистр, где отмечается время. А. Бергсон (франц.).

создать *лицо* человека, когда разберет и передаст всю совокупность внешних и внутренних знаков, оставленных на нем стилетом времени. Такой портрет становится *историческим*. Пусть он изображает человека неизвестного, безымянного, но раз в портрете развернут свиток его жизни, он становится историческим документом, свидетельствующим о жизни всей эпохи, всей нации, к которым принадлежит изображенный «неизвестный». Портреты Жана Фуке раскрывают нам историю страстей XV века, а портреты Клуэ характеры XVI века независимо от того, какие имена помечены внизу рамы. По любому из королевских портретов Веласкеза можно прочесть *всю* историю Габсбургского дома. Истинно великие портретисты передают не сходство, а *судьбу* человека.

Точно так же исторический пейзаж стремится стать *историческим портретом* земли. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо – анатомически, и точно так же определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом – смысл Исторического Пейзажа.

XIX век был временем упадка психологического портрета, равно как исторического пейзажа. Импрессионизм не только не мог возродить их, но напротив, сознательно отстранил их на долгое время. Область импрессионизма – впечатление света. Как в человеческом лице, так и в лице земли импрессионисты и ближайшие преемники их видели не больше, чем отражающие свет поверхности. Прозрение сол-

вечно света настолько их ослепило, что они забыли про вещество, про законы, его образующие, и яро внутреннее его горение цветом – «страстью вещества»... Если бы в комнате мальчика из андерсеновской сказки висели пейзажи, написанные импрессионистами, то Оле-Лук-Ойе никогда не удалось бы, вставив его ногами в картину, сделать так, чтобы он мог убежать внутрь ее. Мальчик наткнулся бы, как на зеркало, на непроницаемую цветную поверхность, которую представляют собою пейзажи импрессионистов...

Между тем в пейзажах барбизонцев еще были такие тропинки, но которым можно было бы войти вовнутрь картины, а пейзажи Лоррена и Пуссена были не только проходимы по всем направлениям, но обладали еще той магической линией горизонта, которая манит переступить через нее; не говоря уже про пейзажи французских и итальянских примитивов, где можно пройти не только по холмам и речным долинам, но и бродить по всем узким улицам укрепленных городов, встающих над срывами гор.

С портретами прежних великих мастеров можно жить, как с живыми людьми, и вести молчаливые, интимные беседы, точно так же в глубине «исторических» пейзажей можно совершать долгие, уединенные прогулки.

Импрессионисты «выезжали из города на этюды с утренним поездом для того, чтобы вернуться с вечерним, и видели природу только в полдень». Они никогда не ступали ногой по тем пейзажам, которые запечатляли на полотне, и им-

прессионистическая этюдность заразила современный пейзаж, сделала его искусством общедоступным и легким. . .

Для того чтобы дать почувствовать *лик* земли во всей его сложной жизни, слишком мало этого отношения к природе, чисто живописного, мало и отношения мастеров «интимного пейзажа», ищущих в природе лишь психологических соответствий. Для того чтобы найти силы воссоздать его, художник должен перестрадать ту землю, которую он пишет. Он должен пережить историю каждой ее долины, каждого холма, каждого залива. Опыт сердца, исходившего тоской в ее сумерках, и опыт ступней, касавшихся всех ее тропинок, ему дают не меньше, чем впечатления глаза. И точно так же, как творцы человеческих ликов видели во всех человеческих лицах, в сущности, только одно лицо и его старались выявить в своем искусстве, как это делали и Леонардо, и Боттичелли, и Рембрандт, точно так же создатели «исторического» пейзажа были всегда заключены в пределах одной страны. Мантенья в скалистых окрестностях своей Масличной горы, Леонардо в сталактитовых гротах и кристаллических далях, Пуссен и Клод Лоррен в Римской Кампанье ищут всегда один и тот же ими понятый лик Земли.

В современной русской живописи воссоздателем исторического пейзажа является Константин Федорович Богаевский, а земля им изображаемая – Киммерия.

II. Киммерии печальная область²⁰

*ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε
πόλις τε Νεχρία Οδυσσεΐας*

Искусство Богаевского целиком вышло из земли, на которой он родился. Для того чтобы понять его творчество, надо узнать эту землю; его душа сложилась соответственно ее холмам и долинам, а мечта развивалась, восполняя ее ущербы и населяя ее несуществующей жизнью. Поэтому прежде чем говорить о Богаевском и его искусстве, я постараюсь дать представление о той земле, голосом которой он является в современной живописи.

Земля Богаевского – это «Киммерии печальная область». В ней и теперь можно увидеть пейзаж, описанный Гомером. Когда корабль подходит к обрывистым и пустынным берегам этих унылых и торжественных заливов, то горы предстают повитые туманом и облаками, и в этой мрачной панораме

²⁰ *Киммерией* я называю восточную область Крыма от древнего Сурожа (Судака) до Босфора Киммерийского (Керченского пролива), в отличие от *Тавриды*, западной его части (южного берега и Херсонеса Таврического). Филологически имя *Крым* обычно производят от татарского Кермен (крепость). Но вероятнее, что Крым есть искаженное татарами имя Киммерии. Греки называли теперешний город Старый Крым – Κυμέριον. Самое имя Киммерии происходит от древнееврейского корня KMR, обозначающего «мрак», употребляемого в Библии во множественной форме «Kimerigi» (затмение). Гомеровская «Ночь киммерийская» – в сущности тавтология.

можно угадать преддверье Киммерийской ночи, какую она представилась Одиссею. Там найдутся и «узкие побережья со священными рощами Персефоны, высокими тополями и бесплодными ивами». Дальние горы покрыты скудными лесами. Холмы постепенно переходят в степи, которые тянутся вплоть до Босфора Киммерийского, прерываемые только мертвыми озерами и невысокими сопками, дающими пейзажу сходство с Флегрейскими полями. Огонь и вода, вулканы и море источили ее рельефы, стерли ее плоскогорья и обнажили мощные и изломанные костяки ее хребтов.

Здесь вся почва осеменена остатками прошлых народов: каменщик, роющий фундамент для дома, находит другие фундаменты и черепки глиняных амфор; копающий колодец натывается на древние могильники; в стенах домов и между плит, которыми замощены дворы, можно заметить камни, хранящие знаки орнаментов и несколько букв оборванной надписи; перекапывая виноградник, «земледелец находит в земле стертую монету, выявляющую лик императора».

Камни и развалины этой страны безымянны. Как для греков, так и для более поздних народов, выдвигавших сюда передовые посты своих колоний, Киммерия всегда оставалась пределом ведомых стран. Связанная с историческими судьбами Средиземного моря, она была лишь захолустьем Истории. Народы, населявшие ее, сменяли один другой, не успевая ни закрепить своих имен, ни запомнить старых.

К. Ф. Богаевский родился в Феодосии.

Та складка земли, в которой она расположена, была местом человеческого жилья с доисторической древности. Холмы, ее окружающие, много раз одевались садами и виноградниками и вновь прикрывались на целые столетия саваном праха. Они как бы стерты ступнями народов, их попиравших, плоть их изъедена щелочью человеческих культур, они обожжены войнами и смертельно утомлены напряженностью изжитых веков.

В годы детства Богаевского Феодосия была похожа на приморский городок южной Италии. Развалины генуэзских башен напоминали об ее историческом позавчера. Море соединило ее со средиземным миром, а бездорожье южных степей отделяло от России. Она не успела еще прикрыть свою доисторическую древность приличным безвкусием русской провинции.

Богаевский вырос в итальянско-немецкой семье генуэзского происхождения, связь которой со старой метрополией была еще так велика, что молодых людей еще посылали заканчивать образование в Геную.

Первые сильные впечатления природы он получил на Керченском полуострове. Это – страна холмистых равнин, соленых озер и низких кольцеобразных сопок. Уныние хлебных полей сменяется унынием солончаков, темное золото пшеницы – снежную солью высохших озер. Из-под редких колосьев и буйных репеев сквозит седое тело земли, глубоко растрескавшееся от зноя. Полдни гудят роями мух и глухим

жужжанием молотилок. Берега Черного и Азовского морей разбегаются широкими лукоморьями, пески которых желты, как спелая пшеница.

Просторный кенегезский дом, с которым связано отрочество Богаевского, окруженный скудной зеленью, стоит у ската длинного «Сырта», по хребту которого, от одного моря до другого, проходит «Скифский вал» – остатки стены, замыкавшей Босфорское царство.

Плоское уныние этой земли заставляет невольно обращать глаза к небу. Там облака поднимаются и с Черного и с Азовского моря. Но дыхание одного моря встречает дыхание другого, и два огромных полукружия туч непрерывно колеблются, то отступая, то надвигаясь по обе стороны небосклона, никогда не покрывая всего неба. Тяга ветра поднимает их вверх огромными столбами, придает упругость их очертаниям, и амфитеатры облаков, расположенные по всей овиди, образуют нагромождения фриз и барельефов. Созерцание горизонта, на котором непрерывно создаются и расходятся циклопические архитектуры, имело громадное значение для творчества Богаевского.

Но решающую роль в определении путей его искусства сыграла гора Опук. Она лежит к востоку от Кенегеза, там, где берег поворачивает к северу, обозначая линию Босфора Киммерийского, в ужасающей пустынности солончаков и мертвых озер. Во времена Страбона на ее хребте стояли циклопические развалины Киммерикона. Теперь их нет, но глаз,

галлюцинирующий в полдень среди ее каменной пустыни, видит их явственно в срывах скал и над разорванными краями ущелий. Гора образована из мягкого, как мел, камня и вся проработана, глубоко и подробно, тонкими вникающими пальцами дождя, ветра и солнца. Ее плоскогорья изъедены узкими щелями, напоминающими трещины ледников. В них пахнет зверем. Морские заливы кишат змеями. Каждый шаг отдается глухо и гулко, как в пещере. Гроты, выветренные сквозняками по углам обрывов, подражают своей внутренней отделкой сталактитам.

Широкие каменные лестницы посреди скалистых ущелий, с двух сторон ограниченные пропастями, кажется, попираются невидимыми ступнями Эвридики. И хребты, осыпавшиеся как бы от землетрясения, и долины, подобные Иосафатовой в день Суда, и поляны, поросшие тонкой нагорной травой, и циклопические стены призрачных городов, и ступени, ведущие в Аид, – все это тесно и беспорядочно жметя друг к другу. И это чрезмерное разнообразие так однотонно, что, пройдя десяток шагов, чувствуешь себя безнадежно заблудившимся в этих безысходных лабиринтах.

Когда в полдень солнце круто останавливается над Опуком и мгла степных далей начинает плыть миражами, здесь может показаться, как на Синае, что под ногами расстилается почва, «вымощенная сапфирами и горящая, как голубое небо». В эти моменты посетитель реально переживает «панический» ужас полудня...

В годы самых мучительных сомнений в себе Богаевский именно здесь почувствовал ясно предназначенный ему путь в искусстве. Можно сказать, что он был *призван* на этой горе.

Если с Опука или с высоты Скифского вала, проходящего над Кенегезом, посмотреть к западу, то за холмистыми равнинами, за высохшими озерами, за крылатыми луками желтых морских отмелей, за плоскими сопками, за несколькими планами далее, все более синих, более лучистых и отмеченных крестиками ветряных мельниц, в те вечера, когда над землею не стоит мгла, на самом краю горизонта, за тусклыми мерцаниями двух глубоко уходящих в землю морских заливов, встает нагромождение острых зубцов, пиков и конических холмов. И среди них полуразрушенным готическим собором с недостроенными башнями в кружеве стрелок, переплетов и взвивающихся языков окаменелого пламени встает сложное строение Карадага. Такой романтически-сказочной страной представляется Коктебель из глубины Керченских степей.

Вся Киммерия проработана вулканическими силами. Но гнезда огня погасли, и вода, изрывшая скаты, обнажила и заострила вершины хребтов. Коктебельские горы были средоточием вулканической деятельности Крыма, и обглоданные морем костяки вулканов хранят следы геологических судорог. Кажется, точно стада допотопных чудовищ были здесь застигнуты пеплом. Под холмами этих долин можно различить очертания вздутых ребер, длинные стволы обличают

скрытые под ними спинные хребты, плоские и хищные черепа встают из моря, один мыс кажется отставленной чешуйчатой лапой, свернутые крылья с могучими сухожилиями обнажаются из-под серых осыпей; а на базальтовых стенах Карадага, нависших над морем, можно видеть окаменевшее, сложное шестикрылье Херубу, сохранившее формы своих лучистых перьев.

Если к этим основным пейзажам Киммерии присоединить еще мускулистые и разлтые можжевельники Судака, пещерные города Бахчисарая, да огромные ломбардские тополя и ясени Шах-Мама, пред высотой которых степной горизонт кажется низким и плоским, то перед нами все элементы, из которых сложились пейзажи Богаевского.

Он родился среди камней древней Феодосии, стертых, как их имена; бродил в детстве по ее размытым холмам и могильникам; Кенегезские степи приучали его взгляд разбирать созвездия и наблюдать клубящиеся облака. Опук был горой посвящения, – с которой ему был указан путь в искусство; зубцы коктебельских гор на горизонте были источником его романтизма, рождая в нем тоску по миражам южных стран, замкам и скалам; а деревья Шах-Мама направляли его вкус к Пуссену и Клоду Лоррену.

III. Художественные влияния

В те годы, когда детство и юность Богаевского протека-

ли в Феодосии, она была городом Айвазовского. Страстный и блестящий романтик моря – он в ней родился и прожил всю жизнь, наполняя ее славой своего имени. Ему нравилось быть «отцом города», знавшего его скромное детство, и, проникнутый любовью к романтическому Риму времен Гоголя, он умел бросить и на Феодосию отблеск артистической Италии. Почти в каждом доме висели его картины. Хотя это были и слабые произведения, которые он писал в годы своей неутомимой старости слишком быстро, но все же на каждой из них был росчерк мастера. В Феодосии существовала художественная атмосфера, пробуждавшая ростки искусства в душах, расположенных к нему. Многочисленные для маленького городка художники копировали Айвазовского и подражали ему. Но то же влияние, которое пробуждало семена, глушило и останавливало дальнейшее развитие таланта: искусство Айвазовского было слишком личным и односторонним, а тяжесть его авторитета не давала выхода в другую сторону.

Точно так же, как некоторые из современных художников, проходивших школу во времена передвижничества, задавали себе в то время вопрос, как же они будут писать мужиков, когда у них нет ни склонности, ни вкуса к этому, а другие, проходя школу импрессионизма, тосковали по милым подробностям и деталям рисунка, которых «теперь уже нельзя передавать», так и художникам, развивавшимся в Феодосии, казалось невозможным писать что-нибудь иное, чем

море.

Между тем Богаевский был рожден таким же исключительным живописцем земли, как Айвазовский – моря. Одним из самых сильных художественных впечатлений его детства была олеография, изображавшая извержение Везувия. Геологическое прошлое Киммерии уже поднималось в его душе...

В годы гимназические его склонность к живописи сказывалась в том, что он срисовывал иллюстрации из старых номеров «Gartenlaube», а позже под благосклонным наблюдением Айвазовского копировал его картины. А так как Айвазовский одобрял его опыты, и копии гравюр из «Gartenlaube» отличались безукоризненной точностью, то после окончания гимназии его отправили в Академию. Как и у Айвазовского, у него не было интереса к человеческой фигуре. Все складывалось так, чтобы убедить его самого в полной своей бездарности. Он был исключен из Академии за неспособность, взял бумаги и уже уехал на юг, когда Куинджи, составлявший в то время свой класс, увидав его летние этюды, включил его в число своих учеников. Таким образом, едва не отойдя совсем от живописи, Богаевский вновь вернулся в Петербург и начал работу вместе с той группой художников, из которой вышли Рерих, Рылов, Латри, Зарубин, Рушиц, Химона, Борисов и другие. Куинджи был именно тот учитель, в котором нуждался Богаевский. Он сам родился в Киммерийских степях и пас в детстве овец на берегах Азовского моря.

В мастерской Куинджи натурщик присутствовал для виду. Работа начиналась летом, когда Куинджи увозил учеников в свое имение на южном берегу, где он сам работал и жил вместе с ними на берегу моря под открытым небом. Куинджи мало учил живописи, он делал большее: он учил видеть. Он умел не насиловать индивидуальности. От картины он требовал самостоятельного творчества, а не обобщения этюдов, написанных с натуры. Не одобряя, он говорил: «По этюдам написано».

Под влиянием Куинджи у Богаевского выработался свой метод работы. Изучение природы с кистью в руке он отделил совершенно от композиционного творчества. Его этюды не имеют никакого отношения к эскизам. В известные периоды он подолгу работает с натуры. Его этюды бывают написаны добросовестно и совсем неинтересно. Они не похожи на его живопись. Закончивши, он на них не смотрит и в большинстве случаев уничтожает их. В них ему важен не результат, а самый аналитический процесс, который, будучи раз совершен, обогащает опыт сознания и не нуждается ни в каком материальном закреплении. Последнее может только затруднить бессознательные процессы творчества.

Творчество начинается для Богаевского лишь тогда, когда материал, им усвоенный, забыт настолько, что начинает сам подниматься из глубины души, как внутреннее видение. Пейзажи, им созданные, он видел не внешней, а внутрь обращенной стороной глаза. Эта способность достигает у него

силы ясновидения.

Она выработалась у него в те годы, когда он отбывал военную службу в гарнизоне Керченской крепости. Запертый в стенах казармы и лишенный возможности работать, он привык зарисовывать по ночам видения, проходившие у него в глубине зрачков. Альбомы того времени, зарисованные цветными карандашами, в первый раз обнаруживают настоящую индивидуальность Богаевского. С них начинается его собственное искусство.

До этого он тщетно ищет себя в больших полотнах, написанных тяжелой и темной мюнхенской манерой, усвоенной им после первой заграничной поездки вместе с Куинджи.

Эти эскизы сперва карандашами, а потом акварелью заставили его искать законы композиции, пробудили у него вкус к декоративности и привели его естественным путем к изучению Клода Лоррена, ставшего его истинным учителем.

Последней ступенью его школы было сравнительно недавнее путешествие по Италии, откуда он вернулся уже вполне зрелым мастером.

IV. Творчество

La terre était immense, et la nue était morne,

Если одним взглядом окинуть всю совокупность *творения* Богаевского, то мы заметим три явно намечающихся периода в его развитии. Они расчленяются довольно определенно, хотя края их смешиваются в далеко заходят один на другой. При этом основные элементы возвращаются постоянно в разных степенях преобразования.

Первый период может быть назван «Трагедией Земли». Он пишет в то время землю обнаженную, тяжелую, с мускулами, сведенными судорогой. По ее бурым и охряным скалам, размытым ливнями, чернеют язвы разрытых фундаментов; по тусклым равнинам до самого горизонта тянутся ряды камней, напоминающих татарские могильники. В зеленовато-мертвенном сумраке по лбам тяжелого мыса лепятся над морем крепостные стены. Среди поля, истоптанного и стертого, древне-поруганного, плоско стоит унылый квадрат тюрьмы с кубическими постройками казематов, точно «Остров Мертвых», освещенный грубым ртутным светом со свинцовыми тенями.

В этих элементах не трудно угадать впечатления ближайших окраин Феодосии. От этих кошмаров земли он хочет освободиться, воздвигая на ней циклопические стены и кре-

²¹ Земля была огромна, и туча была мрачна, А я был как мертвец, запертый в могиле... Леконт де Лиль (франц.).

пости, которых она лишена. Он создает их из генуэзских стен феодосийского Карантина и из развалин Чуфут-Кале и из пещерных городов окрестностей Бахчисарая. Таково большинство его картин до 1904 года. Вглядитесь в его «Пустынную страну» (1905). Она безлесная, безлюдная, безрадостная. Волны нелюдимого моря тычутся в ее заливы, где груди еще не обглоданных гольшей трутся глухо, как сухие кости. Этот залив похож на обломок лошадиной челюсти, и в скалистых грядах, его окружающих, можно различить оскал желтых расшатавшихся зубов. Земля для него еще мертва, и всюду, куда он ни обращает взгляд, он видит только ее труп. Пейзажи, созданные им в этот период, могут служить фоном для «Танцев Смерти».

Постепенно эта неотступная идея переходит в апокалипсический образ Суда.

От циклопических крепостей он обращается – к обычным человеческим жилищам. Караимские и татарские кварталы Феодосии, глинобитные постройки с плоскими крышами, монументальные каменные ворота и такие же дома с глухими арками, напоминающими о екатерининской эпохе, низкие каменные заборы дают ему материал для постройки фантастических городов. Дома в этих городах зловещи и необитаемы. Их архитектурные лики имеют вид онемелый и искаженный; двери разверсты для крика; окна уставились на что-то расширенными от ужаса зрачками; деревья обнаженные, железные простирают ветви в порыве отчаяния. Такими мо-

гут быть жилища человека, опустошенные чумой или призывом трубы Архангела.

А над ними померкшим сиянием сверкает апокалипсическое солнце, стремительно унося свой пустынный, огненный, в лохматых нимбах пламенных лучей тоскующий лик...

Теперь от земли взор Богаевского обращается к небу. Раньше над его запустелой землей низко развевались тяжкие покрывала облаков с оттенками серы и пламени, или громоздились чудовищные тучи, а между ними приоткрывались куски оливкового неба с косыми полосками ливней. Теперь небо разъясняется, тучи расходятся и смятение светил небесных противопоставляется земле, застигнутой ужасом: трагедия космическая – трагедия земли. Солнце становится одиноким гигантом, заливающим мир тяжелыми потоками своей огненной тоски; кометы рассыпают снопы искр и наполняют черные своды неба пронзительными копьями света; звезды свергаются и осыпаются, как осенние листья; новые созвездья с гроздами громадных светов приближаются к земле и образуют алмазные венцы над вершинами скалистых Патмосов...

Это – грань времен; но в тот момент, когда творчество Богаевского доходит до этого предела, в глубине души ему раскрывается мир, до тех пор незнакомый. Если первый период его творчества развивался под знаком «Страшного суда», то второй возникает под знаком «Золотого века». За последними днями мира вдруг раскрывается первый райский расцвет

земли. Молодое и радостное солнце звучит чистейшим светом в глубине серебряных сфер, и вся земля: и скалы, и воды, и деревья образуются избытком солнечного света. Они не материальны, они существуют как прозрачные кристаллизации лучей.

Этот перелом творчества относится приблизительно к 1907 году, но совершается не сразу. В этом году рядом с «Прошлым Крыма» и «Солнцем» он выставляет – «Страну великанов» и «Утро» (Розовый гобелен). На следующий год «Звезда-Полынь» и «Генуэзская крепость» заключают первый период, все же остальные – «Тихая равнина», «Берег моря», «Жертвенники», «Terre Antique», «Раннее утро» продолжают творчество второго периода.

С этого времени Богаевский начинает освобождаться от тяготевших на нем уз земли. В нем возникает внутреннее видение. Так же, как в бреду безысходных полудней пустыня галлюцинирует миражами, являющимися желанными преобразованиями ее самой, точно так же душа художника в панический полдень отчаяния силой своей жажды рождает зеркальные озера и разливы реки в оправках влажных лугов и группы юношески стройных деревьев.

Земля ждет Освободителя, который бы расколдовал ее, преобразив в творческом сновидении, освободил от древних уз. Странствия по сожженным кругам киммерийского Аида очистили сердце Богаевского для видения преображенной земли.

Но вступая в область *живописи сновидений*, Богаевский нуждался в руководителе, который бы помог ему соблюсти чувство меры в этом мире неосязаемых реальностей. Он избрал себе вождем Клода Лоррена.

Картины этого периода отличаются чистотой, глубоким ритмом и молитвенным подъемом духа. «Розовый гобелен» и «Страна великанов» звучат молитвой утренней и молитвой вечерней. Скалы, вздымающиеся плоскогорьями легко и архитектурно, озера, в которые глядятся гармонически стройные облака и деревья, составляют элементы этого цикла. Голоса молчания звучат и в «Тихой равнине» и в «Раннем утре» и в «Южной стране». Но самая молитвенная из них – «Жертвенники». В этих плоскогорьях с восходящими домами Богаевский таинственным ясновидением угадал, никогда не издавши изображений, пейзаж священной горы Монсеррата (под Барселоной), на плоской вершине которой невидимо присутствуют, по легенде, рыцари св. Грааля, точно духовным очам его было видение этих скалистых престолов и корон пиний, венчающих окрестные холмы.

Новый перелом в творчестве Богаевского наступает в 1909 году. Он проводит его в Италии и возвращается в Феодосию через Грецию. Этим путешествием открывается третий цикл его развития. После трагедии безысходного отчаяния, после орфических гимнов наступает период успокоенной эпической полноты.

В путешествии своем он видел не реальную Италию, а ту, которая скрыта в пейзажных фонах старых мастеров. Он уходит от Клода Лоррена и вожатым себе выбирает художника более сурового и строгого – Мантенью.

На время он уходит в глубь его страны, на склоны той створчатой, конусообразной горы, которая высится за Масличным садом, над Иерусалимом его «Распятия». Первую же картину по возвращении из Италии Богаевский посвящает воспоминаниям о пребывании в глубине картины Мантеньи и скромно называет ее «Подражание Мантенье», хотя вернее ее называть «Воспоминание о Мантенье».

Слоистые скалы красного песчаника, мерцающие, стеклянно-синие дали, оранжевые померанцы, волокна и сгустки небольших облаков на черно-зеленом небе, да мутно-зеленая река среди пурпурных кустарников – вот элементы этой картины, висящей в той зале Третьяковской галереи, где малявинские «бабы» взмыли свои вихри пляшущих маков. Тут же рядом, как бы для наглядного сравнения, висят «Пустыня» Богаевского (первой манеры) и «Берег моря» (второй манеры). Его колорит, черноватый, оливковый и бурый в первый период, белесоватый и серебристо-серый с легкой синевою во втором периоде, теперь становится полнозвучным и сильным, насыщенным пурпуром, зеленью и лазурью в общем бронзово-золотистом тоне.

Богаевский не принадлежит к художникам, одаренным природным даром техники. Ему пришлось многое преодолеть

вать в себе. В нем нет легкости речи, а скорее косноязычье, но косноязычье Моисея: когда уста немеют при сознании величия того, что нужно сказать. Дар божественной легкости форм дается лишь тому, у кого мысли рождаются из слов. Тому же, кто переполнен видениями, суждены узкие врата и трудное достижение формы. Непокорное вещество должно быть постепенно переплавляемо их волей. И прежние око-вы становятся в конце концов их крыльями. Преодоленное косноязычье Демосфена становится убедительностью, делающей неотразимыми его речи.

Краски неохотно повинуются Богаевскому. Картины первого периода написаны тяжелой и темной мюнхенской манерой. Его мазки жирны, неуклюжи и тусклы. Он ищет долго и упорно, вырабатывая себе технику трудной и сознательной дисциплиной. На некоторое время он подчинил себя импрессионистической технике, чуждой его духу по самому существу.

Второй период знаменуется переменой техники; он начинает писать масляными красками жидко, как акварелью. В картинах появляется некоторая острота и сухость (например, «Раннее утро»). Картина больше-звонит, чем поет. Тень становится для него, как для импрессионистов, дополнительным тоном к свету, существует для того, чтобы служить резонатором: заставляет гудеть и вибрировать на высоких нотах натянутые струны солнца; свет скрывает формы вещества, а не выявляет их. Даже тогда, когда он исходит из тонов

гобеленов, их волокнистость отливают минеральными отсветами горного льна.

Лишь в третьем периоде он достигает настоящей полноты колорита. Его тон образуется внутренним горением вещества, цвет как бы вскипает из глубины предметов. Они существуют каждый самими своей сущности. Картина возникает из гармонии теней; цвет выявляется из тьмы, разложенной солнечным светом.

В этих картинах он овладевает «веществом» (pâte) масляной живописи, научается пользоваться лессировками, тона его образуются из наслоений прозрачных лаков, сквозящих один из-под другого, и становятся драгоценными; поверхность картин делается как бы прекрасной для осязания.

После полосы безвыходного отчаяния, после периода бесплодных молитв творчество Богаевского вступает в эпоху земной полноты форм и красок. Его религиозное отношение к миру углубляется. Он благословляет сущее и начинает постигать гармонию мировых смен и равновесий. Он становится творцом и свидетелем космических и земных трагедий и идиллий, не делаясь их участником и страдательным лицом.

Темы его прошлых периодов теперь вновь проходят перед ним. Но он видит те же пейзажи в новых преображениях...

Скалистые холмы, которые раньше в нем вызвали бы образ могильников, теперь («Облако», 1910) разворачиваются перед ним в эпической, спокойной полноте, осененные ве-

черными бронзовыми облаками. По Римской Кампанье он проходит, сопровождаемый скорее Пуссеном, чем Клодом Лорреном («Воспоминание об Италии», «Итальянский пейзаж», «Утро»). Торжественность утр и полудней, радостная грусть закатов, густые купола высоких деревьев, шумящие в темной лазури, холмистые дали с городами на вершинах холмов, сумерки в тихих лесистых долинах, бытие в настоящем, радость об умирающем – вот что подымается из цикла картин 1910 года.

В 1911 году Богаевский от земли Мантеньи переходит в соседние области Беллини («Пейзаж с померанцами») и создает новую для себя гармонию коричневых, белых и оранжевых. В «Киммерийских сумерках» он возвращается к теме первого своего периода и воссоздает киммерийскую страну в призрачном лиловом свете вторичного свечения южных сумерек. «Гора св. Георгия» снова возвращает нас к тем героическим скалам и замкам, близ которых чувствуется близость драконов.

Третий период творчества Богаевского является синтезом первых двух и обещает быть долгим и плодотворным. Ясно, что все старые образы его искусства, оставшиеся недосотворенными, должны пройти вновь через его окончательное преображение, получить завершённую аполлиническую форму.

До сих пор мы говорили о масляной живописи Богаевско-

го. Она является для него окончательным итогом; но каждой картине предшествуют десятки карандашных рисунков и акварелей; из последних же большинство представляют сами по себе законченные произведения. Предварительные опыты и изыскания он делает в акварели, и овладение акварельной техникой задолго предшествует власти над масляными красками. Она покорнее подчиняется воле его внутренних видений.

Когда мы говорим о преображении земли во внутреннем видении Богаевского, о том, что он претворяет землю в своих сновидениях, о том, что картины его подобны миражам, которые в полдень бродят по поверхности пустынь, все это следует понимать не в переносном, а в буквальном смысле! периоды его творчества сопровождаются месяцами бессонницы, и в те ночи, когда он лежит без сна с закрытыми глазами, перед ним во всей полноте реальности проходят ряды видений и образов, являющихся преобразованиями действительности. Вот та реальнейшая реальность, которая лежит в основе каждой его картины. Эти сновидения он предварительно зачерчивает карандашом, а потом перерабатывает иногда в десятках повторений и вариаций. Этот метод работы объясняет ту *подробность и неотступность*, с которой Богаевский останавливается на каждой отдельной теме. Он должен до конца исчерпать, закрепить во всех деталях одно видение, прежде чем перейти к другому.

Богаевский только теперь вступает в эпоху своей полной

творческой зрелости. Систематичность его работы, громадная настойчивость воли, способность к строгой самокритике в связи с искренней и глубокой скромностью, глубина переживаний и благородство характера, замкнутого к твердого, обещают нам, что его будущее *творение* будет обильно, многообразно и монументально. Уже и теперь мы вправе смотреть на него как на воссоздателя исторического пейзажа.

Заглядывая в возможное будущее, мы видим для него несколько путей, еще им не испробованных, но неизбежных. С одной стороны – и монументальность композиций, и строгость замыслов ведут его неизбежно к стенной живописи. Только в ней он сможет дать окончательные формы своим видениям.

С другой же стороны, в нем не получил еще достойного выражения график и мастер светотени. Его большие рисунки тушью (1911 г.) и сотни карандашных эскизов, *хранящихся в его* картонах, говорят о том, какой мастер гравюры и черного офорта скрывается в нем. Сделавшись листами большого in-folio, его композиции приобретут совершенно иную значительность. Чувствуется необходимость перелистывать их, как страницы книги. Можно представить себе, какой вклад в искусство составят его «Киммерии печальная область», его «Апокалипсис», его «Золотой век», стоящие рядом с «Великолепиями Рима» и «Тюрьмами» Пиранези.