

КОНСТАНТИН БОГАЕВСКИЙ

I. ИСТОРИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ

Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit.

H. Bergson *

«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 necat¹* — «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 письмена 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 воссоздать 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 солнечного света настолько

* Всюду, где есть хоть какая-то жизнь, существует некий регистр, где отмечается время.

A. Bergson (франц.).

их ослепило, что они забыли про вещества, про законы, его образующие, и про внутреннее его горение цветом — « страстью вещества » . . . Если бы в комнате мальчика из андерсеновской сказки висели пейзажи, написанные импрессионистами, то Оле-Лук-Ойе ² 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, по 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 импрессионистическая 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 лицов 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 далаях, Пуссен и Клод Лоррен в Римской Кампаниe 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 ОБЛАСТЬ *³

*ἐν σα δε Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε
πόλις τε Νεκυία Οδυσσείας.*

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 увидать 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 можно угадать преддверье Киммерийской ночи, какою она представилась Одиссею. Там найдутся и «узкие побережья со священными рощами Персефоны, высокими тополями и бесплодными ивами».⁵ Дальние горы покрыты скучными лесами. Холмы постепенно переходят в степи, которые тянутся вплоть до Босфора Киммерийского,⁶ прерываемые только мертвыми озерами и невысокими сопками, дающими пейзажу сходство с Флегрейскими полями.⁷ Огонь и вода, вулканы и море источили ее рельефы, стерли ее плоскогорья и обнажили мощные и изломанные kostяки ее хребтов.

Здесь вся почва осеменена остатками прошлых народов: каменщик, роющий фундамент для дома, находит другие фундаменты и черепки глиняных амфор; кошащий колодец натыкается 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.

* Киммерией я называю восточную область Крыма от древнего Сурожа (Судака) до Босфора Киммерийского (Керченского пролива), в отличие от Тауриды, западной его части (южного берега и Херсонеса Таврического). Филологически имя Крым обычно производят от татарского Кермен (крепость).⁴ Но вероятнее, что Крым есть исказенное татарами имя Киммерии. Греки называли теперешний город Старый Крым — Κιμέριον. Самое имя Киммерии происходит от древнееврейского корня KMR, обозначающего «мрак», употребляемого в Библии во множественной форме «Kimeriri» (затмение). Гомеровская «Ночь киммерийская» — в сущности тавтология.

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 поправших, 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 — снежною 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,⁸ с которым связано отчество Богаевского, окруженный скучною 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 подымает их вверх огромными столбами, придает упругость их очертаниям, и амфитеатры облаков, расположенные по всей овиди, образуют нагромождения фризов и барельефов. Созерцание горизонта, на котором непрерывно созидаются 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 кустыни, 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. Гrotы, 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 Иосафатовой⁹ в день Суда, и поляны, поросшие тонкой нагорной травой, и циклопические стены призрачных городов, и ступени, ведущие в Аид, — все это тесно и беспорядочно жмется 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 далей, 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 зубдов, 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.¹⁰ 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 костики 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 сухожильями обнажаются из-под серых осипей; а на базальтовых стенах Карадага, нависших над морем, можно видеть окаменевшее, сложное шестикрылье Херубу,¹¹ сохранившее формы своих лучистых перьев.

Если к этим основным пейзажам Киммерии присоединить еще мускулистые и разлатые можжевельники Судака, пещерные города Бахчисарая,

да огромные ломбардские тополя и ясени Шах-Мамая,¹² 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 искусстве; зубцы коктебельских гор на горизонте были источником его романтизма, рождая в нем тоску по миражам южных стран, замкам и скалам; а деревья Шах-Мамая направляли его вкус к Пуссену и Клоду Лоррену.

III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЛИЯНИЯ

В те годы, когда детство и юность Богаевского протекали 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 гимназических его склонность к живописи сказывалась в том, что он срисовывал иллюстрации из старых номеров «Gartenlaube»,¹³ 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, Рущиц, 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 натуралист 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 насиливать 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 подыматься 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,
Et j'étais comme un mort en ma tombe en-
fermé... .

*Leconte de Lisle**

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 и далеко заходят один на другой. При этом основные элементы возвращаются постоянно в разных степенях преображения.

Первый период может быть назван «Трагедией Земли». Он пишет в то время землю обнаженную, гяжелую, с мускулами, сведенными судорогой. По ее бурым и охряным скатам, 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»,¹⁴ 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 крепости, которых она лишена. Он создает их из генуэзских стен феодосийского Карантина¹⁵ и из развалин Чуфут-Кале¹⁶ и из пещерных городов окрестностей Бахчисарайя. 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 груды еще не обглоданных голышей 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».¹⁷

Постепенно эта неотступная идея переходит в апокалиптический образ Суда.

* Земля была огромна, и туча была мрачна,
А я был как мертвец, заперты в могиле... .
Леконт де Лиль (франц.).

От циклопических крепостей он обращается — к обычным человеческим жилищам. Караймские 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 могут быть жилища человека, опустошенные чумой или призывом трубы Архангела.

А над ними померкшим сиянием сверкает апокалиптическое 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 развертывались 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 противополагается земле, застигнутой ужасом: трагедия космическая — трагедия земли. Солнце становится одиноким гигантом, заливающим мир тяжелыми потоками своей огненной тоски; кометы рассыпают споны 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...¹⁸

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 преображениями ее самой, точно так же душа художника в панический полдень отчаяния силой своей жажды рождает зеркальные

озера и разливы реки в оправах влажных лугов и группы юношески стройных деревьев.

Земля ждет Освободителя, который бы расколдовал ее, преобразив в творческом сновидении, освободил от древних уз. Странствия по сожженым 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 — «Жертвенные». В этих плоскогорьях с восходящими домами Богаевский таинственным ясновидением угадал, никогда не видавши 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 отходит 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 майягинские «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 сребристо-

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 преодолевать 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 формается 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 оковы 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 дисциплины. На некоторое время он подчинил себя импрессионистической технике, чуждой его духу по самому существу.

Второй период знаменуется переменой техники; он начинает писать масляными красками жидким, как акварелью. В картинах появляется некоторая острота и сухость (например, «Раннее утро»). Картина больше звенит, 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 gobеленов, их волокнистость отливает 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 нимбами 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 осознания.

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 преобразованиях... .

Скалистые холмы, которые раньше в нем вызвали бы образ могильников, теперь («Облако», 1910) развертываются перед ним в эпической, спокойной полноте, осененные вечерними 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 Мантеи 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 недословленными, должны пройти вновь через его окончательное преображение, получить завершенную аполлиническую форму.

До сих пор мы говорили о масляной живописи Богаевского. 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 преображениями 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 и 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 офпорта 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.

СУРИКОВ

(МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ)

Познакомился я с Василием Ивановичем Суриковым в начале 1913 года, когда И. Э. Грабарь предложил мне написать о нем монографию для издательства Кнебеля. Через общих знакомых я обратился к Василию Ивановичу¹ с вопросом: не буду ли я ему неприятен как художественный критик и не согласится ли он дать мне материалы для своей биографии. Василий Иванович ответил, что ничего не имеет против моего подхода к искусству, и согласился рассказать мне свою жизнь. Когда мы встретились и я изложил ему предполагаемый план моей работы, он сказал: «Мне самому всегда хотелось знать о художниках то, что Вы хотите обо мне написать; и не находил таких книг. Я Вам все о себе расскажу по порядку. Сам ведь я записывать не умею. Думал, так моя жизнь и пропадет вместе со мною. А тут все-таки кое-что останется».

Наши беседы длились в течение января месяца. Во время рассказов Василия Ивановича я тут же делал себе заметки, а вернувшись домой, в тот же вечер восстановлял весь разговор в наивозможной полноте, стараясь передать не только смысл, но и форму выражения, особенности речи, удержать подлинные слова.

Смерть Василия Ивановича застала мою монографию еще не оконченной. Но я спешу опубликовать мои разговоры с ним как материалы для его биографии и для того, чтобы хоть в слабой степени запечатлеть звуки его живого голоса.