

и не имеет еще воли преодолеть влажную стихию в ее силе и не поддаться ей в ее слабости. В ундинах смертельное очарование сочетается с ангельским лицом. «Ангел с мертвыми очами», заклинают Духа Вод старые григуары...⁸

«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»,⁹ может быть молитвой каждого художника, обращенной к своей собственной влажной стихии души.

«Ангел с мертвыми очами» 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, линялые 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 Миррины¹ были выкопаны из могил. Микенские гробницы, римские катакомбы, керченские курганы, засыпанная Помпея, разрушенная землетрясением Олимпия² — вот сокровищницы древнего искусства. С другой же стороны, пожар Кнососа, щебни Гиссарлика, Сатро Vaccino на месте Форума,³ война, разрушение, пренебрежение, забвение — вот силы, сохранившие нам драгоценнейшие документы прошлого. Имя Константина, по ошибке данное конной статуе Марка Аврелия,⁴ имя Богоматери, данное изображениям Изиды («Les Vierges noires» * — французских соборов),⁵ — 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.

* «Черные девы» (франц.).

Возрождение, воскресшая любовь к древности разрушили гораздо больше произведений искусства в одно столетие, чем все варварство в тысячу лет. Жирафон, ретушевавший Венеру Арльскую,⁶ не исключение в истории искусства. Так поступали со всеми античными статуями: стоит только сравнить Ватиканский музей с музеем Терм или Афинским музеем.⁷ 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 безвестных 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 археологически, 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 чём 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. Лило-

вый, цвет молитвы, противополагается 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 цвета⁸ и не имели в языке слова для его обозначения. В греческой живописи было то же самое: во времена Полигнота⁹ 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.¹⁰ Зеленая краска была известна греческой живописи только как смешение черной и желтой, т. е. в своих притупленных, сероватых 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, исступленных 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. Русская иконопись развилась как искусство каноническое. Но канон касался главным образом рисунка и композиции. Они шли от Византии и изменялись медленно в де-

талях, 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 иконного 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, ложащихся 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 глубины 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, «лицом» 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 сродство, 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»¹ 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 детьями 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, сопшедшей с потолка Сикстинской капеллы.² Та же мощная фигура, та же низко и угрюмо опущенная голова, то же пророчественное одепенение 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, пласти-