

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 лицом; 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.<sup>1</sup>

Наивное ликование души, радость, одна лишь радость может помочь нам разобраться во многогликих, 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. Понима-

ние 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 самим 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 светами земных огней.

На выставке «Союза» дух радуется о «Версалях» Бенуа<sup>2</sup> и его эскизах к «Павильону Армиды»;<sup>3</sup> 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, великоление придворных празднеств старых королевских дворов, всю полноту оттенков древнего пурпурда, 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.

Версилов говорит:

«Выехав из России, я тоже продолжал служить ей, лишь расширяв идею. Но служа 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 своем человеке она почти еще ничего не знает. И кажется, пока еще знать не хочет.

Всякий француз может служить не только своей Франции, но и человечеству под тем лишь условием, что останется наиболее французом, равно — англичанином и немцем. Один лишь русский, даже в наше время, т. е. гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно 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».<sup>4</sup>

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 туманностей до психических переживаний имен и народов, выявляющихся в его детских играх,<sup>5</sup> так и наше русское искусство в гигантских сокращениях и обобщениях повторяет историю европейского искусства и в этой таинственной игре кует уже свою индивидуальность и произносит уже свои слова.

Версилов говорит о «высшем культурном типе», который создался в России: «нас может быть всего тысяча человек, может более, может менее, но вся Россия жила пока лишь 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 Версилова, 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 этого «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 Версала — Лобром.<sup>6</sup>

С недосягаемой 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 сужилось и этим стало глубже, проникновеннее, утонченнее!

Бенуа дитя совсем иной эпохи уже по самой манере письма — 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 настояще, улегчая и опровергая 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 опровергнуть 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 тысячи лет 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,<sup>7</sup> 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 преимущество 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».<sup>8</sup>

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<sup>9</sup> — всюду эта изолированность темной человеческой фигуры и темная полнота тонов, иногда разорванная обезумевшей яркостью тканей.

То, чего достиг Головин в своих быстро начертанных 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 XVII века, испанца XVI века или в итальянца — XV-го.

На каких россыпях Врубель — величайший из великих, не собрал своих сокровищ, и с какой демонической обольстительной щедростью сеял он их и раскидывал в своей гениальной игре. Даже в этих четырех холстах, извлеченных из пыльного хлама забытой мастерской,<sup>10</sup> 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 ограниченны, так «бездостны» 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 пейзанами», «сознательными священниками», «купеческой инфантой» и хитреньким Городецким.<sup>11</sup>

А стоит художнику, например такому скромному и уединенному художнику, как Яремич, подойти к «старым чужим камням» Версаля,<sup>12</sup>

и его краски, его рисунок приобретают глубокий, строгий тон и подобающую величавость стиля.

Этой яркой юности русского духа хочется противопоставить другой возраст искусства.

В «Новом обществе» среди нескольких портретистов-поляков выставлен автопортрет Слевинского:<sup>13</sup> 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 всею буйностью нашего непочатого будущего,<sup>14</sup> 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.

## БЛИКИ

### 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.<sup>1</sup>

Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра.<sup>2</sup> Художники ведь это только дети, которые не разучились играть. Гений — 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.