

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:¹³ 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,¹⁴ 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.¹

Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра.² 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.

На выставке детских рисунков — все чистое золото искусства.

Первое впечатление, когда входишь 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 весною. 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 увядящих 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»³ (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, опровергают, 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, сантиментальных и волнующих художников.

Мусатов нашел свою «некрасивость» и был достаточно убедителен и талантлив, чтобы ему поверили. Он нашел свое лицо; он 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,⁴ 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 романах, которые с таким чувством поются в глухой русской провинции.⁵ 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»,⁶ 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 господа и светские дамы. Неужели же невежество петербургской публики прощается 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 додел по ней до конца. Его сродство 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,⁷ 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 потопом. Они разоблачают какие-то тайны земли и рождают смутные грэзы о том прозрачном синем камне, из которого были построены города Атлантиды.

Горам Врублеля — лермонтовский стих: «Под ним Казбек, как грань алмаза, снегами вечными сиял».⁸

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.

АРХАИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

(РЕРИХ, БОГАЕВСКИЙ И БАКСТ)

«Камень становится растением, растение зверем, зверь — человеком, человек — демоном, демон — Богом» — говорится в Каббале.¹

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

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

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

Рерих — являющийся непосредственным продолжателем тех мастеров каменного века,² которые кремень умели заострить в лезвие ножа, а на куске кости рыбьей начертить иглой ветвистые рога оленя и косматый профиль мамонта. Богаевский — выросший в печальной земле киммериан и в руинах скифских, греческих и генуэзских колоний прозревший музыкально-стройные видения Лоррена.