

С. ЩЕРБАТОВ ИСКУССТВО КАК ВИД ДУХОВНОГО ПОЗНАНИЯ



СЕРГЕЙ ЩЕРБАТОВ

ИСКУССТВО  
КАК ВИД ДУХОВНОГО ПОЗНАНИЯ

**СЕРГЕЙ ЩЕРБАТОВ**

**ИСКУССТВО  
КАК ВИД ДУХОВНОГО ПОЗНАНИЯ**



Составление, научная редакция  
*А. Г. Власенко, М. Г. Талалай*



Москва  
2022

УДК 7.072.2  
ББК 85.03(0)  
Щ61

**Сергей Александрович Щербатов. Искусство как вид духовного познания** / Составление, научная редакция А. Г. Власенко, М. Г. Талалай. – М.: Издательство «Старая Басманная», 2022. – 308 с.: ил.; XXXII с. ил.

В книгу князя Сергея Александровича Щербатова (1875–1962), талантливого художника, активного общественного деятеля-искусствоведа, специалиста по русской иконописи и щедрого мецената, включены прежде неизданные в России тексты, написанные им в эмиграции. Автор известных мемуаров «Художник в ушедшей России» (Нью-Йорк, 1955), он многие годы работал над своим основным трудом, манифестом его художественно-религиозного мировоззрения. Широкомасштабный замысел остался невоплощенным, но относящиеся к нему разбросанные в труднодоступной зарубежной периодике публикации впервые собраны вместе и прокомментированы. В сборник также вошла поэма князя Щербатова, обнаруженная в частном римском архиве, а также статьи о нем из эмигрантской прессы.

ISBN 978-5-907169-79-1

© М.Г. Талалай, составление, научная редакция, подбор иллюстраций, предисловие, 2022.  
© А.Г. Власенко, составление, научная редакция, подбор иллюстраций, 2022.  
© ООО «Старая Басманная», оригинал-макет, 2022.

## ХУДОЖНИК В УШЕДШЕЙ ЕВРОПЕ

В последние годы имя Щербатова (имение Нара, Московской губернии [современный поселок Литвиново], 1875 — Рим, 1962) стало широко известно благодаря переизданию в России его воспоминаний «Художник в ушедшей России», впервые опубликованных Издательством им. Чехова в Нью-Йорке в 1955 г.<sup>1</sup> Известно, что сам мемуарист сетовал на бесцеремонное и радикальное сокращение его рукописи в Издательстве, за счет его воспоминаний об эмигрантской жизни<sup>2</sup>, однако на данный момент эти отринутые части обнаружить не удалось (среди его потомков даже бытует мнение, что Сергей Александрович преувеличивал размеры сокращений, и что о некоем «втором томе» его воспоминаний речь не может идти). Таким образом, если благодаря популярным опубликованным мемуарам важное место Щербатова в «ушедшей России» ныне точно определено и хорошо известно, то остается задача полнее выявить его интеллектуальный и художественный путь в эмиграции.

Будучи ярким представителем «первой волны» — Щербатов, к примеру, стал одним из столпов парижского общества «Икона», учрежденного в 1927 г. — он был востребован и «второй волной». Об этом свидетельствует очерк Б. Н. Ширяева «Рюриковой крови художник» (1956):

...Одним из носителей и выразителей народной русской стихии в исторически недавнем еще прошлом, в предшествовавшие революции годы, был художник-меценат и общественный деятель в области искусства, князь С. Щербатов... Он был русским художником, стоявшим выше модных тогда объединений и жертвовавшим русскому искусству своим личным успехом, боровшимся за него всюду, и в среде самих художников, и в кругах материально питавших их меценатов, и в общественности того времени и даже в своей личной жизни... Он — не оголтелый враг чужеродных веяний, замкнутый в самом себе, но воспринимает их сквозь призму своего русского самосознания и мироощущения, контролирует их в этом аспекте, отделяя перлы от мусора...<sup>3</sup>

Если материалы из семейного архива еще нуждаются в обработке и осмыслении, то серия очерков в «Русской мысли» 1950–1960-х гг., предназначенная, в первую очередь, новому поколению эмиграции, составляет

<sup>1</sup> См. также переиздание в России: М.: Согласие, 2000 (сост., подгот. текста, коммент. Т.А. Дудиной и Н.В. Рейн).

<sup>2</sup> Опубликован — посмертно, но подготовленный автором — один «эмигрантский» фрагмент, о художнике-копинисте Н. Н. Лохове; см. «Новый журнал» (Нью-Йорк), 1963, № 74.

<sup>3</sup> «Наша страна», № 318, Буэнос-Айрес, 23 февр. 1956 г.; переизд.: Ширяев Б.Н. Никола Русский. СПб.: Алетейя, 2016. С. 89–93. Хотя здесь следует сделать оговорку — да, Ширяев считается эмигрантом «второй волны», но по своей биографии и культурному багажу он примыкал к «первой волне»: сам он называл эти волны как новая и старая эмиграция.

прекрасный материал для воссоздания образа Щербатова-искусствоведа. Впрочем, речь тут должна идти шире, нежели об искусствоведении. Перед нами — художественно изложенное мировоззрение автора, задумавшего представить историю человечества, начиная с первобытных времен и кончая современностью — как историю человеческого духа, выраженного в зримых формах, преимущественно живописных.

Свой замысел, проникнутый глубоко-религиозным отношением к миру, Щербатов обозначил скромно — «Направленность искусства», поставив в первых строках одноименной статьи: «Мы не пишем историю искусства, которому уделены многочисленные труды на всех языках в сложной проблематике искусства и понятий красоты. Мы сосредоточим наш разбор на направленности разных искусств Европы...», и продолжая:

Художественный творческий акт по существу мистичен, будучи направленным к трансцендентным понятиям красоты, добра и истины, объединенных в триаде. Для художника понятие добра и истины подсознательно сводится к удавшемуся осуществлению его задания. Неудача, ошибки, — являются грехом, вызывающим чувство стыда и раскаяния. Будучи всецело поглощенным своим трудом, причиняющим ему и мучения, и особую радость, он часто без всякой «этической обязанности» жертвует личными целями и интересами. В своей некоей одержимости, в служении заветной цели, он до известной степени уподобляется святости... Мистичность, в подсознательном служении триаде красоты, добра и истины, находит свое выражение и в стремлении подражать великому Творцу мира...

Таким образом, камертоном этих очерков становится соотношение художника и веры: согласно автору, наступающее в современной Европе «антиискусство» перекликается даже с Антихристом.

Переходя далее к отдельным странам Европы, Щербатов декларирует другой важный для него принцип: различать *ценное* от *полноценного*, то есть различать пусть и весьма ценные, но изолированные, самодостаточные художественные явления от того потока творчества, что исходит из гущи народной жизни, несет и развивает традицию, и даже «соборность», столь широко воспринятую русско-православной интеллигенцией. К примеру, Дюрер для него — *полноценен*, так как исполнен традиционного народного германского духа, а Константин Сомов — просто ценен, так как «свернул от русскости». Изменяя национальной традиции, современное искусство Европы, по выражению Щербатова, «обескровившись», стало «беспородным» (в устах аристократа такая критика приобретает особую вескость).

Щербатов, выпускник исторического факультета Московского университета, погружает свои размышления об искусстве в густой историко-культурный контекст. Дабы представить масштабность его очерков, только лишь перечислим их заголовки, в хронологической последовательности (все они вышли осенью 1960 г.): «Искусства примитивных обитателей Европы»; «Направленность искусства Греции»; «Направленность искусства Итальянского Возрождения»; «Направленность искусства Франции»; «Направлен-

ность искусства Германии и Фландрии»; «Направленность искусства Голландии»; «Направленность искусства Испании»; «Направленность искусства России»; «Наше время».

Из этого могучего потока культуры Щербатов, еще ранее, выбрал отдельные, для него самые дорогие и эмблематичные фигуры: это Веласкес, Беато Анджелико, Микеланджело, Дюрер, Джорджоне, Пуссен, Делла Франческа, Врубель — отдельные очерки об этих корифеях, также имеющие мировоззренческий характер, вышли в «Русской мысли» в середине 1950-х гг.

Эсхатологическое отношение к Европе у Щербатова сформировалось уже в 1930-е гг., о чем свидетельствует одна из его основополагающих статей — «Кризис искусства» («Путь», дек. 1934).

...Всякий кому дорого искусство, кто сознает его первенствующее значение в культуре человеческой, и для культуры, кто живет с ним и в нем, не может с глубокой скорбью и тревогой не осознать, исходя из высшего критерия мировой иерархии ценностей, что ныне искусство во всех своих проявлениях и отраслях *снизилось* во всем своем уровне, уменьшилось в удельном весе, снижается и мельчает все больше и больше... Искусство силилось и стремилось явиться прославлением высшей мировой идеи и Божества на своем человеческом наречии в общем соборном порыве и на достойном соответствующем наречии... Искусство [теперь] стало в зависимость от судьбы земных — человека и человечества, *оторвавшись от начал и идей, стоящих вне и выше* превратных земных судеб, выше личного внутреннего мира и личных переживаний, выше *самого мира*...

История работает во вред искусству еще и потому, что ведет ныне к торжеству *демократии*, к общей нивелировке, а в этом заложена огромная опасность. Верхи снизятся, низы поднимутся, общее нивелирование уьет красоту...

В основе [прежде] лежало ясное сознание необходимости сберечь от распыления огромную *потенциальную силу* — *соборного творчества*. Начиная с эпохи Возрождения, этому принципу был противопоставлен процесс центробежный. Художественные силы, которыми была насыщена эпоха, расплывались от центра к периферии по разным направлениям. Каждый мастер создавал вокруг себя целую планетную систему созвездий, что обуславливало высокие достижения, но было уже этапом к распаду дробных планетных систем. Ныне и они распались в ночи, где слабо еще мерцают отдельные мелкие звезды, не могущие озарить путь блуждающего во мраке искусства.

Подобное мироощущение автора еще более усилилось в 1940-1950-е гг., когда в Европе искусство традиционное, народное, «коренное», по выражению Щербатова, окончательно сдало свои позиции.

Следует к этому добавить наше общее наблюдение: творческие люди, оказавшиеся в *вынужденной* эмиграции, в беженстве, очень часто уходят в консервативную сферу, питающуюся ностальгией и стремлением уберечь культурные корни.

Однако не следует считать его мрачным брюзгой. Жизнеутверждающие идеи Щербатова громко звучат в очерках, посвященных любимым художникам, даже таким противоречивым, как Врубель. Особым теплом проникнуты его строки об искусстве Италии, «стране наследственной культуры», где «солнце радостно освещает Божий мир» и где даже искусство современности служит «укором» «безблагодатным направлениям» остальной Европы (Америку и ее искусство Щербатов вовсе исключал из своих обозрений<sup>4</sup>).

Не следует забывать и то, что эссеист сам был художником, и эта грань его творчества еще ждет отдельного исследования. Покамест кратко упомянем об этом словами из некролога:

...В Риме я узнал Щербатова художника. Он и раньше писал в России, но как будто это скрывал и только очень редким близким показывал свои произведения (а между прочим он начал свою художественную карьеру как живописец, и в течение почти двух лет учился в Мюнхене). ... В Риме Сергей Александрович не только охотно показывал свои картины, но и публично выставлял их. В 1951 году на всемирной выставке религиозного искусства, устроенный в «Юбилейный год», он выставил свои произведения на религиозные темы, и одно из них, как мне говорили, было приобретено Ватиканом. Через пять лет Щербатов открыл свою собственную выставку, и местная пресса очень лестно отзывалась о ней; в его творчестве усматривали соединение искусства XVIII века с искусством современным, улавливали влияние византийских икон, помпеянских фресок и флорентийских рисунков Кватроченто. С кончиной князя Щербатова исчезает крупная фигура любителя искусства, мецената широкого размаха, и представителя привольной, своеобразной, затейливой русской жизни<sup>5</sup>.

Сергей Александрович после публикации своих воспоминаний не успел издать свою следующую книгу, в которой он намеревался собрать мировоззренческие очерки по «философии искусства» (или даже по «богословию искусства»). Об этом намерении – издать своего рода «символ художественной веры» – сообщает его племянница, княжна С. Е. Трубецкая (см. ниже). Спустя многие годы мы постарались это сделать.

Пользуясь случаем, благодарим редакцию журнала «Русская мысль» за разрешение переиздать циклы эссе С. А. Щербатова о направленности искусства Европы и «Медальоны», к которым мы добавили другие его тексты из эмигрантской прессы (а также и тексты о нем). Наша благодарность за фотоматериалы – правнучке автора, Ирине Володимерофф (Рим).

*Михаил Талалай,  
Милан, сентябрь 2022 г.*

---

<sup>4</sup> Ср.: «...в сфере моральной губительно отражается на искусстве грубая, все возрастающая, страсть наживы и “американизма”, распространяющие на художественную культуру тлетворное влияние» («Кризис искусства»).

<sup>5</sup> «Русская мысль», 12 июля 1962, № 1863, с. 5. Подпись: А.Т. Весь текст некролога см. в данном сборнике на с. 264–266. Мы также опубликовали один рисунок Щербатова (см. с. 243), обнаруженный в архиве московского Дома Русского зарубежья.

## КНЯЗЬ СЕРГЕЙ ЩЕРБАТОВ\*

Князь Сергей Александрович Щербатов, автор печатаемых ниже очерков о русских художниках — внук генерала, героя 1812 г., воспетого Жуковским в «Певце в стане русских воинов». Отец Сергея Александровича был первым выборным всесловным и очень популярным городским головою Москвы. Сергей Александрович — коренной москвич, унаследовавший от отцов широкую западную культуру. Художественно одаренный — его с детства влекло к искусству — он, однако, лишь по окончании Московского университета поступил в Мюнхене в художественную школу живописи. Затем некоторое время учителем его был Игорь Эммануилович Грабарь<sup>6</sup>. Обязан Щербатов и французскому импрессионизму, только входившему тогда в моду. Но лишь впоследствии — в одинокой усиленной работе — Щербатов, как художник, нашел вполне свой путь.

Пейзажи его, писанные маслом — всегда «скомпонованы», формы обобщены. Своеобразен и характерен тон старого «Limoges» французских пейзажей. Итальянские — теплы по тону, согреты солнцем. В пейзаже всегда выявлена его типическая особенность — в общем колорите, в свете, в формах. Декоративно построены и красочны портреты и *nature morte*, оригинальны и изысканны по красочной гамме — композиции. Картины на религиозные сюжеты — всегда строгие — без намека на слащавость и сентиментальность. В них особенно чувствуется широкая и в частности живописная культура Щербатова. «Девы мудрые и неразумные» и «Лестница Иакова» являются, может быть, его шедеврами. Они не только интересны и содержательны — и композиция их ритмична — в них сквозит подлинная мистическая озаренность.

Как в масляной технике Щербатова, так и в рисунках — некоторые *a deux* или *a trois crayons*<sup>7</sup> — чувствуется серьезная школа.

Выставлял Щербатов немного — раз в Москве, два раза в Париже. Думает теперь о выставке в Риме, куда его привела беженская судьба, и где скопилось больше ста его работ. Одна из них фигурирует на университетской выставке *Arte Sacre*, устроенной Ватиканом по случаю *Anno Sante*. Щербатов участвует в ней в числе 12 русских художников, приглашенных жюри.

Художественная работа Щербатова в России и для России трагически оборвалась гибелью заказанных ему для Казанского вокзала — «дворца искусств», выстроенного Щусевым<sup>8</sup> — панно-фресок для зала 1-го класса: «го-

\* Опубл. в журнале «Возрождение», Париж, март-апрель 1951, № 14, с. 103–105.

<sup>6</sup> Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960) — художник, реставратор, искусствовед, педагог. Действительный член Императорской академии художеств. Академик Академии наук и Академии художеств СССР. Лауреат Сталинской премии.

<sup>7</sup> Дословно: в два или три мелка (*фр.*); пастельная техника рисования углем, сангиной и мелом на серой, голубой или желтой бумаге.

<sup>8</sup> Алексей Викторович Щусев (1873–1949) — архитектор. Действительный член Императорской академии художеств. Академик Академии наук СССР. Автор проектов комплекса Марфо-Мари-

род», «деревня», «промысел». К этому огромному предприятию Н. К. фон Мекка<sup>9</sup>, которому положил конец революционный угар — были привлечены большие художественные силы. Росписи стен вокзала были поручены А. Бонуа<sup>10</sup>, Билибину<sup>11</sup>, Яковлеву<sup>12</sup>, Лансеру<sup>13</sup>.

Щербатов не стремился замкнуться в мастерской. Он был видной фигурой русской художественно-общественной жизни до революции. Знаток искусства, человек утонченного вкуса — художник, меценат, деятель — Щербатов соединял в себе Москву и Петербург. Он не примкнул ни к одной художественной группировке — это не соответствовало его внутреннему укладу — к тому же, он стремился служить русскому искусству вообще и в широком масштабе — служить и своим состоянием...

Первым его замыслом было учредить в Петербурге постоянную выставку «Современное Искусство», как некий центр, где были бы сосредоточены все достижения русских художников, как в области живописи, скульптуры, театра, так и в прикладном искусстве. Это дало бы возможность проявить себя в самых разных сферах и художникам-кустарям. Щербатов и его друг, В. В. фон Мекк<sup>14</sup> — заказали целые обстановки комнат, обработку их стен, мебель, фарфор и т. д. В работах участвовали, между прочим, А. Бонуа, Бакст<sup>15</sup>, Лансер, Головин<sup>16</sup> и сам Щербатов. В этом художественном об-

---

инской обители в Москве, храма Христа Спасителя в Сан-Ремо, и подворья св. Николая в Бари (Италия), Казанского железнодорожного вокзала, станции метро «Московская-кольцевая», мавзолея Ленина в Москве и др.

<sup>9</sup> Николай Карлович фон Мекк (1863–1929) — предприниматель, общественный деятель. Руководитель Общества Московско-Казанской железной дороги. В 1929 расстрелян по делу о контрреволюционной вредительской организации в Народном комиссариате путей сообщения.

<sup>10</sup> Александр Николаевич Бонуа (1870–1960) — художник, иллюстратор, историк искусства, художественный критик. Основатель объединения «Мир искусства». Художественный руководитель «Русских сезонов» С. П. Дягилева. С 1926 в эмиграции. Жил в Париже.

<sup>11</sup> Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) — художник, книжный иллюстратор. Театральный художник. Участник объединения «Мир искусства». Иллюстратор многих русских сказок, сказок братьев Гримм и «Тысячи и одной ночи». Умер в блокадном Ленинграде.

<sup>12</sup> Александр Евгеньевич Яковлев (1887–1938) — художник. График. После революции в эмиграции. Жил в Париже. Участвовал в экспедициях в Африку и Азию. Автор около 300 картин о природе Африки и быте ее жителей, которые выставлялись в Париже. Кавалер ордена Почетного легиона. Участвовал в экспедиции в Азию, из которой привез около 800 картин, также выставившихся в Париже.

<sup>13</sup> Евгений Евгеньевич Лансер (1875–1946) — художник. Брат З. Е. Серебряковой, племянник А. Н. Бонуа. Академик Императорской академии художеств. Народный художник РСФСР. Лауреат Сталинской премии.

<sup>14</sup> Владимир Владимирович фон Мекк (1877–1932) — государственный деятель, театральный художник, модельер. Камер-юнкер. Меценат, коллекционер. Участник художественного объединения «Мир искусства», художественного салона «Современное искусство». Личный секретарь Великой княгини Елизаветы Федоровны. Главный уполномоченный Российского общества Красного Креста в русско-японскую войну. Один из основателей Общества содействия организации юных разведчиков города Москвы. Художник в Малом театре. С 1923 в эмиграции. Жил в Париже, в 1924 переехал в США.

<sup>15</sup> Лев (Леон) Самойлович Бакст (настоящее имя Лейб-Хаим Израилевич Розенберг; 1866–1924) — художник, сценограф, иллюстратор. Участник объединения «Мир искусства», театральных проектов С. П. Дягилева.

<sup>16</sup> Александр Яковлевич Головин (1863–1930) — художник, сценограф, декоратор. Народный артист РСФСР.

рамлении должны были чередоваться выставки — русские и иностранные (и не только современные). Так явилась событием выставка японских старинных гравюр из коллекции Щербатова. Должны были выпускаться издания русских художников. Для почина вышла иллюстрированная художественная монография Сомова<sup>17</sup>. К сожалению, по многим причинам — это крупное предприятие погибло...

Другим осуществленным замыслом Щербатова был его дом в Москве на Новинском бульваре. Этот «дворец Екатерининской эпохи», приспособленный к современным условиям был построен — по плану и указаниям Щербатова — архитектором Тамановым<sup>18</sup>. Таманов получил за него золотую медаль и звание академика, а дом был премирован Петербургской Академией Художеств, как «самое красивое новое здание Москвы». На самом верху — над изысканно и технически превосходно оборудованными квартирами — помещался «особняк» Щербатова с изумительным видом на всю Москву. Он заключал в себе ценное художественное собрание и коллекции, и по своей обстановке, среди которой были музейные предметы и по стилю — сам представлял из себя художественное произведение. Дом был завещан городу Москве, чтобы по смерти владельца быть обращенным в музей небывалого типа — «городской музей частных собраний». Эта идея вызвала настоящий восторг. Меценаты и собиратели коллекций всякого рода уже спешили завещать будущему музею свои «детича» — коллекции икон, картин, фарфора, гравюр, нумизматики и т. д., которые должны были, не растворяясь в общем музее, помещаться в отдельности, постепенно заполняя бывшие квартиры — с портретом жертвователя и библиотекой для изучения, — чтобы можно было и смотреть, и изучать вне музейной сутолоки. Сам же особняк-музей должен был стать местом собрания — художественным клубом писателей, художников, театральных деятелей в сохранившейся обстановке. В первый же год революции он был расхищен и разрушен.

В своем имении близ Москвы — Нарофоминское — Щербатов задался целью выстроить — для передачи его городу Москве — «Детский Посад» для сирот и обездоленных детей Москвы.

Щербатов был выбран и состоял членом совета Третьяковской Галереи, членом совета Румянцевского музея и Училища живописи и ваяния в Москве. Как члену жюри — ему оказывалось полное доверие, и он мог единолично выбирать картины для музея.

Заграницей Щербатов состоял одно время художественным критиком в газете «Возрождение» в Париже. Его тянуло то к кисти, то к перу, и к перу он хотел привлечь ряд художников и общественных деятелей (среди по-

---

<sup>17</sup> Константин Андреевич Сомов (1869–1939) — художник, график, иллюстратор. Мастер портрета и пейзажа. Один из основателей общества «Мир искусства». С 1910 жил и работал во Франции.

<sup>18</sup> Александр Ованесович Таманов (Таманян; 1878–1936) — архитектор. Народный архитектор Армянской ССР. Лауреат Сталинской премии. Автор генерального плана Еревана, зданий в Санкт-Петербурге, Москве, Ереване.

следних откликнулись между прочим П. Б. Струве<sup>19</sup> и Бернацкий<sup>20</sup>) в задуманном им журнале «Caveant Consules»<sup>21</sup>, долженствовавшем выходить на двух языках, художники призывались давать отчет о гибели в России ценнейших памятников искусства и о их разбазаривании... Свое воззвание Щербатов закончил словами: «Пусть это будет последним нашим колоколом после стольких умолкших в России».

Несколько статей и докладов было написано и прочтено Щербатовым на волнующую его тему о «Кризисе искусства» и о «Религиозном искусстве». Но большой труд «Одна жизнь с искусством» — отдельные главы которого здесь печатаются — не увидал света<sup>22</sup>. Небольшой отрывок из книги появился в «Современных Записках» много лет тому назад. Это была глава о «Московских меценатах». Этот труд обнимает собой целую эпоху жизни — искусства русского, французского и отчасти — немецкого. Контакты, дружба, встречи с рядом художников, характеристики, мысли, наблюдения, художественные события, личные переживания живущего искусством автора — составляют содержание этого труда. Дополнительно к этой книге Щербатов работает ныне над другой — «Искусство как вид духовного познания», являющейся своего рода символом его художественной веры<sup>23</sup>.

*Софья Трубецкая<sup>24</sup>*

---

<sup>19</sup> Петр Бернгардович Струве (1870–1944) — общественный и политический деятель, редактор, публицист, историк, социолог, экономист. С 1918 в эмиграции, входил в правительство генерала П. Н. Врангеля. С 1921 жил в Праге, Берлине и Париже. Издавал журнал «Русское время». В 1925–1926 редактор газеты «Возрождение» (Париж). Один из учредителей Братства Святой Софии в Праге. Редактировал еженедельник «Россия и славянство».

<sup>20</sup> Михаил Владимирович Бернацкий (1876–1943) — экономист, политический и общественный деятель. В 1917 министр финансов в последнем составе Временного правительства. Участник Белого движения. Член Особого совещания при главнокомандующем Вооруженных сил Юга России генерале А. И. Деникине. Министр финансов Южнорусского правительства. В эмиграции жил в Париже. Занимался научной деятельностью. Принимал участие в работе экономического отдела Русского института права и экономики при Парижском университете.

<sup>21</sup> Пусть консулы позаботятся (*лат.*). Начало фразы «Пусть консулы позаботятся о том, чтобы государство не потеряло ущерба» — формулы введения чрезвычайного положения в Древнем Риме.

<sup>22</sup> Речь идет о книге, получившей в итоге название «Художник в ушедшей России» (1955).

<sup>23</sup> Мы воспользовались этим указанием С. Е. Трубецкой, поставив «Искусство как вид духовного познания» названием нашего сборника.

<sup>24</sup> Софья Евгеньевна Трубецкая, княжна (1900–1982) — общественный деятель. Племянница С. А. Щербатова. В 1920 арестована по делу «Тактического центра», провела несколько недель в тюрьме. В 1922 выслана из страны на «философском» пароходе в числе других представителей русской интеллигенции. Жила во Франции.



**ОЧЕРКИ  
О ДУХОВНОСТИ  
В ИСКУССТВЕ**



# РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ

## 1. Вступление

Древнее запыстье, которое изображало змею, держащую хвост свой в зубах, являлось символом вечности, вечной любви, вечной преданности.

Этот символ в наше время имеет особое, глубокое значение. Если главу мудрой змеи считать эмблемой высшего управляющего телом духовного начала, то схождение, слияние в одной точке высшего начала с низшим, начала с концом, дающее орбиту круга, является символом замыкания круга, описанного христианским миром от первого века до наших дней.

Никогда христианское общество не было дальше от Христа и Евангелия, как ныне, отделенное и все больше отдаляемое от христианских заветов столь же современной культурой, сколько губительным, тлетворным дыханием Антихриста. Быть может, так же со времени пламенного горения веры в ранние времена христианства, не было, как ныне, в эпоху глубоких разочарований, морального упадка и духовных пустот, образовавшихся с утратой религиозных устоев, более ясного сознания высоких мировых истин учения Христа и устремлений к духовным началам жизни.

В области веры это красноречиво доказывает религиозный подъем и религиозное мученичество в России — ныне, в эпоху гонений на Церковь и веру христианскую. Это доказывает также большой приток сил и темперамента в недрах католической партии на Западе, являющейся ответом на тревоги и мрачные предчувствия Ватикана о сокрушении основ христианской веры.

В сфере мысли это доказывает все яснее определяющийся сдвиг в области науки — философии, естественных наук и медицины, перестройка научных методов в изыскании иных путей, противоположных позитивному методу для познания оккультных законов мироздания и человеческой психики, о которых столетиями, быть может тысячелетиями, ранее Европы ведал мудрый и мистический Восток и Египет и от которых отвернулся в своей гордыне скептицизм европейской мысли.

Над всей сферой познания, завоеванной человеческой мыслью, повис тревожный вопросительный знак. Под этим знаком работает мысль: не все ли сверху донизу подлежит пересмотру, чтобы не забрести в тупик и не пасть в бездну.

Искусство подобно руслу реки, которая отражает в зеркале текущих прозрачных вод сменяющиеся очертания берегов, отражает в веках сменяющиеся образы культуры и идеологии каждой эпохи. Потому искусство не может не отражать и ныне переживаемый кризис.

И мы стоим перед великим и тревожным вопросом — сможет ли символ смыкания хвоста и главы змеи, очерчивающей собой орбиту круга, распространить свое значение и на область искусства? Может ли встретиться ныне в нем высшее и низшее начало? Духовное и материальное?

Пройдены все этапы развития и все градусы падения и разложения от высшего религиозного духовного искусства через реализм до больших мозговых aberrаций последних лет. Мельчающая, блуждающая художественная мысль одновременно со всей меркнувшей и гибнущей христианской культурой стоит перед той же величайшей проблемой — дальше вниз в бездну или назад к духу.

Немощное, больное, оскверненное влияниями времени художественное творчество не может создать очищенных одухотворенных образов без глубокого сдвига во всей современной культуре и одновременно в области художественных представлений и понятий без путеводной идеи, утраченной столь же в искусстве, сколько и в жизни.

Мы указали на ясные признаки в области мысли и ясные доказательства в области веры, как в столь роковое переживаемое время обострилось сознание необходимости переоценки ценностей и, с другой стороны, как сильно устремление на пороге бездны к забытым вечным духовным ценностям.

Такая же переоценка, такое же устремление к иным началам смутно чувствуется и намечается в области художественных исканий, в возвращении к принципу ритма и символики краски и к отвлеченной композиции.

Руководимая сухим разумом и анализом, неодухотворенная художественная мысль, однако, не может выйти из тесного и заколдованного круга и создать высшего порядка ценности.

До перестановки на верный путь этого намечающегося процесса наряду с процессом безнадежного распада, для искания спасительных путей забредшего в тупик искусства, лишено всяких высших целей и идеалов, нужна большая духовная, не только умственная, работа и переоценка ценностей, идущая из глубин основных художественных понятий.

На такой переоценке, а также недооценке первостепенной важности мы остановимся и призадумаемся в связи с вопросом о глубоком значении религиозной древней и средневековой христианской живописи.

Не к ней ли, великой целительнице и мудрой наставнице, давшей миру высочайшие и непревзойденные духовные и художественные ценности, должны тянуться чувства и мысли блуждающего во мраке человечества.

## **2. Переоценка ценностей. Эпоха Возрождения**

В сфере художественных идей и представлений выдвигается один решающий и величайший вопрос, касающийся переоценки всего художественного наследия и заветов искусства эпохи Возрождения в связи с недооценкой величайшего религиозного искусства предшествующих столетий.

Блестящая эпоха Возрождения, яркими лучами озарившая своей художественной культурой весь мир и освещавшая путь, по которому шло ис-

кусство до наших дней, является ли она действительно зенитом художественных достижений и идеалов?

Кто может оспаривать значение неисчерпаемых культурных богатств, данных нам Возрождением?! Но возможно ли забыть или не понять и те элементы разрушения, которые несла с собой надменно горделивая и пышная эпоха Ренессанса?

Величайшие ценности религиозной христианской идеологии и культуры и сами основания Божьего храма на земле постепенно подрывались, были поколеблены и рухнули от рук людей эпохи XVI века, отвернувшихся от заветов церковной религиозной культуры средних веков, культуры, основанной на представлении о земной жизни как о раскинутой пред человечеством сети соблазнов плоти, плоти, долженствующей быть поборенной для стяжания блаженства в потустороннем мире. В борьбе с мировоззрением, идеологией и увлечениями средних веков, с церковной опекой, с аскетизмом и схоластикой новые люди, проникнутые идеями гуманизма, возложили всю надежду на самостоятельность человека, защищая его права и достоинство как властелина прекрасного земного мира.

Всю любовь свою они отдали земной жизни, все увлечение свое отдали блестящей, светской, воскресшей античной культуре, независимой от церковной опеки, проникнутой идеей земного счастья и человеческой красоты.

В этом увлечении, вернувшем мир к языческим понятиям, новые люди новой эпохи не сумели оценить, в силу изменения мировоззрения, обусловленного новыми веяниями, всегда глубокого и вечного значения духовных, религиозных и художественных ценностей, являвшихся достоянием сменявшейся эпохи, — ценностей, пред которыми склонился побежденный варварский мир.

Одновременно полный моральный кризис церкви XV века, кризис, от которого тщетно папская власть силилась, с переменным успехом, спасти церковь и удержать власть теократии, обусловил постепенное разложение церкви, распад церковной власти и авторитета в XVI веке.

В связи с этим рушились целая мировая религиозная концепция и устой средневековой церковной культуры.

Реформация явилась логическим следствием и неизбежным выходом в момент агонии католического мира.

Восемнадцатый век — век скептицизма, величайших бурь, потрясений и распущенности нравов, и родоначальник нигилизма. Наконец девятнадцатый, углубивший идею нигилизма и материализма, довершил процесс разрушения, доводящий человечество ныне до глубокого морального религиозного кризиса и возникновения величайшей дилеммы: жить с Богом или без Бога.

Ниспровергнув сдерживающее и руководящее мощное церковное начало, XVI век одновременно разрушил величайшую по духовному содержанию, в смысле совершенства форм, художественную концепцию предшествующих веков, поставил пред искусством иные цели и дал ему новые средства.

Это был век, ознаменовавший собой конец религиозной живописи в глубоком и строгом смысле этого понятия, которое мы постараемся определить в нижеследующем изложении.

Религиозная живопись уступила место картине с религиозными сюжетами — религиозным сюжетом наравне с другими картинами.

В этом отношении новый век изменил цель и значение христианского искусства, которое, следуя традициям восточного искусства Ассирии, Халдеи и Египта и наравне с ними, было религиозным в самом широком смысле этого слова, то есть изобразителем мировых идей, не укладывающихся в узкое понятие концепции картины.

Заменив эту великую цель и высокое назначение искусства иными целями, иного порядка и суженного масштаба, искусство Возрождения сделало из искусства в первую голову источник радости и наслаждения для чувственного восприятия глаза путем разрешения живописных и технических задач, возможности для которого черпались в разнообразнейших темах столь же религиозного, сколько аллегорического, исторического и светского содержания.

Гуманистические влияния эпохи наряду с этим сделали искусство, служившее ранее отвлеченной религиозной идее, выразителем человеческих психологических переживаний, к которым была сведена и низведена концепция и религиозных сюжетов.

Поскольку живописные произведения, отвечающие этим новым задачам, были религиозного содержания, постольку изменился и процесс восприятия изображения зрителем.

Отныне лучи от воспринимаемого художественного религиозного изображения преломлялись лишь в физическом фокусе глаза и, воспринятые мозговыми центрами, давали зрительную и нервную эмоцию. Лучи духовные, излучаемые предшествующей религиозной живописью, преломлялись во внутреннем духовном фокусе — в душе — и давали эмоцию отвлеченную, углубленно-созерцательную, и мечтательно-мистическое настроение.

Высокое назначение религиозной живописи было утрачено с того времени, когда религиозная живопись перестала быть отвлеченным символическим отражением трансцендентального мира, божественных истин евангельского слова. Одновременно была утрачена отвлеченная, одухотворенная художественная форма, высочайшая по совершенству, глубокая по значению и более не соответствующая задачам живописи, прославляющей чарами переливающихся красок красоту плоти и радость земного бытия.

Россия не утратила драгоценной формы религиозной живописи, утраченной Италией и Западом, не изменила цели и задач этой живописью поставленных. Ее исторические судьбы дали ей возможность в эпоху кризиса религиозно-канонической живописи на Западе сохранить и увеличить богатым вкладом национального творчества иконного письма драгоценное наследие Византии.

Стоя в стороне от европейских событий, Россия не восприняла новых художественных веяний новой культуры, до нее лишь случайно доносившихся. Восприняла она влияние искусства Запада позже — слабо и неумело. Вся живопись русская куда хуже западной. Но зато сохранить на протяжении веков Россия сумела многое и весьма важное — восточные древние

традиции религиозной живописи, ее дух, ее художественную технику и ее форму, гением народным обогащенную, преображенную и просветленную тихим светом русской народной веры.

Картина на религиозные темы в России, как и всюду, с течением веков вошла в свои права, но, в противоположность Западу, она в церковь не вошла (или только в редких случаях). В восемнадцатом веке водворилось местами в русской церкви чужое италянизирующее искусство, но и то преображенное, ассимилированное исконными традициями церковной живописи.

Творчество религиозной живописи в России оборвалось наряду со всем, что в России было оборвано, случайно и внезапно. Но религиозная живопись, хотя и теряя свой высокий и чистый стиль эпохи высшего ее расцвета, никогда не эволюционировала до полной утраты ею традиции иконного письма, как на Западе. Ее эволюция протекала в орбите этой традиции, поскольку она оставалась русской религиозной живописью, а не подражательной. Свято охранялся культ древнего иконного письма сквозь века в старообрядческих храмах. Не утрачены были великие традиции и техника иконописи и до сего времени в иконном мастерстве, только в России сохранившемся.

Наряду с религиозной живописью, ищущей новых путей, форм и средств выражения религиозной мысли, согласно условиям, требованиям и влияниям современной эпохи, в России одновременно с ней продолжала жить и развиваться иконная религиозная живопись (мастерские, палехские мастерские) до наших дней, согласно заветам иконописных канонов.

Конечно, не одни внешние запрещения, стоявшие на страже церковных традиций живописи, оберегли ее в России от влияния вольнодумных течений религиозного искусства Запада. Никто не смог бы удержать овладевший всей Европой дух эпохи Возрождения от вторжения его в русский храм, если бы этот дух нашел благодарную почву в русском народе. Нечто иное, другие силы, другие начала делали это невозможным.

Эти силы, стоявшие и ныне стоящие на страже древней религиозной живописи, коренятся в восточных атавизмах и восточных традициях — византийских традициях, глубоко сроднившихся с душой русского народа. Благодаря этому консервативному духу русской восточной религиозной культуры, русская церковь, сохранив восточный обряд богослужения, сохранила и мировую ценность, миром утраченную, — византийские традиции религиозной живописи, получившей свое совершеннейшее выражение в русской иконе, обрамленной православным иконостасом.

Наносность византийской культуры и стиля, несмотря на их первоначальное победоносное развитие на Западе, их чуждость голосу крови латинских рас, латинским традициям и античным эстетическим представлениям, дала о себе знать, как мы это укажем подробнее в конце нашего изложения, в легкости разрыва с восточно-византийскими традициями, духом и стилем византийского искусства.

Говоря о переоценке, необходимой в отношении к религиозной живописи эпохи Возрождения в связи с предшествующим религиозным искусством, мы упомянули о религиозной живописи в России постольку, по-

скольку это исключительное по мировому значению своему искусство, доселе не дождавшееся достойной оценки, было в силу, быть может, высшего предопределения отстранено и спасено от разрушительного эволюционного процесса, погубившего религиозную живопись на Западе.

Обольстительный блеск эстетики XVI века с ее культом античной красоты форм настолько ослепил на протяжении веков художественное сознание и критику, что все значение происшедшего сдвига не только не было усвоено, но совершившаяся эволюция, приведшая к окончательному кризису, была расценена как признак величайшего прогресса искусства, избавившегося от пут средневековья и суровых, бездушных канонов.

За религиозной картиной, за «Сикстинской Мадонной» не усматривалась величайшая утрата в виде утонченнейшего высокого стиля раннего иконного и фрескового письма.

Это ослепление содержало в себе еще огромное заблуждение, неправильную оценку, необходимость переоценки которой очевидна. Это заблуждение, притом весьма глубоко укоренившееся, заключается в представлении о религиозной живописи ранних веков как о декоративном искусстве — либо чисто декоративном, либо главным образом декоративном!

Декорация! Украшение! Без сомнения, мозаика, фреска, икона украшали храм, обогащали его. Блеск храма, церковного обряда, конечно, входили в мудрую программу христианской церкви, чтобы привлечь к себе языческий мир, импонировать ему, имевшему столь величественные храмы языческих богов.

Но принижаящее внутреннее значение и глубочайший смысл глубочайшего искусства понятие декоративности — смысл, видимо, столь сокровенный от поверхностной мысли и пристрастного чувства художественной критики последующих эпох, не есть ли это величайшая несправедливость? Не есть ли это грубое непонимание по отношению к самому высокому из когда-либо бывших по содержанию своему искусству? Содержанию притом в высшем художественном значении этого слова — не в смысле того или иного изображения или Евангельской темы, не в смысле повествования, фабулы, но в смысле религиозной, философской, логической, глубоко мистической концепции линий, форм и красок, соответствующих изображенной идее и сведенных к самому высокому и строгому из когда-либо бывших стилей.

Не есть ли такой же, если не больший, нонсенс, название «христианский примитив»?

Понятие примитивности заключает в себе представление о последующей ступени более совершенного достижения, более зрелого, развившегося, высокого искусства, каким является, конечно, в этом превратном представлении живопись Возрождения.

В связи с этим, начиная с любого учебника, кончая серьезными трудами по истории искусства, при обзоре галерей, где зал «примитивов» рассматривался обычно как нечто вроде зала приготовительного класса, глубоко внедрялось одно из непростительнейших недоразумений в понимании религиозной живописи.

Только за последние десятилетия стало наблюдаться весьма показательное для нашего времени влечение к ранней религиозной живописи. Трудно разобраться, поскольку в этом явлении участвует элемент модно-коллекционерский — примитивов на золотом фоне, есть ли в нем признаки более глубоко осознанного ее значения.

Мы остановились на двух кардинальных ошибках, легших в основу непонимания и, во всяком случае, недооценки религиозной живописи до эпохи Возрождения.

Значение, которое имела живопись в истории церкви и в истории христианской религии, на которое мы укажем ниже, докажет ясно всю глубину этих ошибок.

Происхождение их заключается, конечно, в роковой привычке, извращающей масштаб событий и явлений, смотреть сверху вниз, с точки зрения своей эпохи или какой-нибудь любимой эпохи на эпохи так называемой ранней культуры. Когда люди поймут, что слово «ранний» должно быть заменено словом «прежний» и что мы совместно с теми, которых мы считаем стоящими или стоявшими на высшей точке культуры, плетемся в хвосте длинной очереди гораздо более высоких и утонченных культур!

Если сменить этот роковой угол зрения и *sub speciae eternitatis*<sup>25</sup> окинуть взором, что дала и что утратила компромиссная языческо-христианская культура, впоследствии становившаяся все менее христианской, то мы можем смело на дефицит поставить одно — утрату самого чистого и высокого типа религиозного искусства, если таковым считать искусство чисто подражательное или компилятивно-подражательное.

Религия есть высшее проявление духовной жизни человека, искусство есть высшая форма культурного проявления в человечестве. Следовательно, утрата высшего религиозного искусства есть утрата величайшая.

### 3. Радуга религиозной живописи

Каков же был эволюционный процесс, в чем заключался, чем был обусловлен кризис в мире художественных представлений, доведших Европу до утраты подобной ценности?

С первых же времен, когда утренние лучи восходящего солнца христианства озарили мир, облики Спасителя и св. Девы Марии были в течение веков величайшими вдохновителями художественного творчества.

Свет Божественный преломился лучами чрез призму искусства всеми цветами спектра, образовавшими радугу религиозного искусства, — радугу, перекинувшуюся чрез весь христианский мир от нашей эры к первому веку и дальним основанием опирающуюся в священную землю христианских катакомб.

Градусы дуги этой радуги являют собой все фазы христианской религиозной живописи в постепенной их эволюции.

---

<sup>25</sup> С точки зрения вечности (*лат.*).

Градусы наибольшего отдаления от земли и приближения к небесным высотам представляют собой религиозную христианскую живопись в полном и строгом смысле этого слова, начиная с V и до XV века.

Градусы приближения к земле представляют собой живопись на религиозные темы с религиозным содержанием, отдаляющуюся по тем или иным признакам от понятия христианской религиозной живописи чистого и строгого стиля, независимо от того, поскольку произведения этого рода входили в орбиту религиозного культа.

Существенная разница этих двух категорий религиозной живописи с точки зрения кристаллизировавшейся в ней идеи христианства может быть усвоена только в связи с тем, что они отражали религиозную концепцию и мировоззрение эпохи. Оба уклона радуги христианской живописи к земле определяются приближением религиозной живописи к сфере влияния стиля или духа античного мира. Потому один уклон, в смысле влияния античного стиля, идет к живописи христианских катакомб, другой, в смысле влияния античного духа, обозначается со времени перелома религиозного и художественного мировоззрения в эпоху Возрождения.

Градусы наибольшего отдаления радуги от земли совпадают с эпохой победоносного овладения христианской идеологии и христианской церкви языческим миром, эпохой, отразившейся в разработанной совершенной форме художественного изображения христианского религиозного мировоззрения.

Христианская живопись в катакомбах родилась из языческих религиозных представлений и мифов, равно христианская живопись Ренессанса, Боттичелли<sup>26</sup>, Леонардо да Винчи<sup>27</sup> и других художников, вдохновлена всецело культом красоты форм и духа античного мира.

Если Иоанн Креститель Леонардо представляет собой обольстительный образ античного эфеба, если Богоматерь Боттичелли воплощает в христианском облике красоту девственной, из морских волн рождающейся боттичеллиевской Венеры, то ранние изображения Христа, до V века, не менее представляют собой тип, заимствованный из античной жизни и мифологии.

В катакомбах на ранних изображениях, до V века, мы видим изображение Христа в короткой античной тунике, в классической мантии философа, без каких-либо признаков божественности ликов и без сияния на главе, равно как и Богоматерь и апостолы. Богоматерь Оранта с надписью «Мария» изображена в виде римской девушки с голубком, изображающим идею девственности.

Мы знаем, что античные сказания в первые века в изображениях стенописи были органически переплетены с евангельской повестью, которую

<sup>26</sup> Сандро Боттичелли (Sandro Boticelli; настоящее имя Алессандро ди Мариано ди Ванни Филиппи; 1445–1510) — итальянский художник. Представитель Флорентийской школы эпохи Возрождения. — *Здесь и далее прим. А.Г. Власенко.*

<sup>27</sup> Леонардо ди сер Пьеро да Винчи (Leonardo di ser Piero da Vinci; 1452–1519) — итальянский художник, скульптор, график, архитектор, анатом, естествоиспытатель, изобретатель, писатель, музыкант. Представитель эпохи Высокого Возрождения.

римские и греческие мастера облекали в языческие образы, создавая, таким образом, идеографию, а не иконографию.

Христос с безбородым античным лицом, в образе Орфея, призывает к себе сердца людей в образе животных и птиц, которых Орфей зачаровывает своим пением. Подобно Гермесу, покровителю стад, носившему агнца на плечах на древних изображениях, Христос изображен носящим на плечах агнца, спасаемого духовного стада. Илья Пророк в образе Фаэтона. Наконец, когда сияние как признак Божества стало изображаться на главе Спасителя, то оно первоначально, подобно сиянию на некоторых картинах эпохи Возрождения, делалось в виде лучей, а не венца, подобно лучам над головой бога солнца Гелиоса.

Некоторые эти примеры уже доказывают ярко, насколько самая ранняя христианская религиозная живопись была во власти античной идеологии, каким бы христианским духом она уже ни была овеяна.

История искусства не знает более патетического момента, как победоносный взлет христианского искусства, скинувшего наружную личину античного мира, из подземелья на высоты апсид, базилик в сиянии золотой, сверкающей ризы мозаик. История не знает также момента, когда выявилось бы более тесное слияние цели, средства и темы в искусстве.

В настоящее время оно отвечает запросу и потребностям, как, и только как, в большинстве случаев, а не что, и еще менее — для чего. В первые времена христианской религиозной живописи, «как», «что» и «для чего» мыслились неразрывно вместе. Это была неразрывная «триада» в сфере художественных представлений. ЧТО — Бог, Богородица, святые, небесные сферы рая. ДЛЯ ЧЕГО — для христианской веры, религии и церкви. Средству выражения, орудию искусства были ли когда-либо поставлены более высокие идеал и цель и дано более высокое назначение?! Притом в эпоху высшей вдохновенности и высшего экстаза в служении идее и восторженного к ней устремления всего европейского мира, озаренного *lux ex oriente*<sup>28</sup>!

#### **4. Стена храма и ее значение в религиозной живописи** (два измерения)

Религия была целью искусства; искусство было средством для усвоения и распространения религиозного мировоззрения. Религия породила формы искусства. Религия указала искусству материал, средства, технику для выражения религиозной мысли.

Поскольку материал и форма, форма и идея неразрывны в живописи, постольку живопись неразрывно стала связана с религией.

Мы знаем, насколько в искусстве руководит творчеством художника не только идея и цель, как предполагают это те, кто далеко стоит от искусства, а также и в какой степени им руководит материал.

Мы знаем, как глыба мрамора и пятна на ней своими очертаниями, оккультными словами подсказывали скульпторам форму, имеющую родиться

<sup>28</sup> Свет идущий с Востока (*лат.*).

из материи. Материал религиозной живописи был указан — стеной храма, форма изображения — вертикальной, прямой или полукруглой плоскостной архитектурной поверхностью, которая в представлении художников ранних эпох (представлении мудром и глубоко художественном) исчерпывающим образом определяла собой разрешение живописной задачи, выявление его отвлеченной и художественной мысли. (Мозаика в нашем представлении та же живопись — стеклом.)

Стена, плоскость, два измерения (высота и длина) являлись для живописи «постулатом». Она предопределяла задание, она его решала, она создавала целый комплекс великих возможностей, и она оберегала религиозную живопись от ряда опасных возможностей, от многих соблазнов и уклонений от предназначенного пути плоскостной живописи (Доска иконы в нашем представлении та же уменьшенная стена, деревянная или каменная плоскость по отношению к вопросу являются понятиями тождественными. Композиция любой иконы высокого стиля может быть смело увеличена до размеров любой фрески.)

Было ли это сознательное или подсознательное чувство у древних мастеров иконописи, принявшим постулат стены, требовавшей плоскостной живописи как закон неоспоримый для их творчества?

В сложнейшем психическом процессе творчества, этой вечной тайне в подсознательной сфере, создаются ценности, которые не может создать самый мудрый и утонченный расчет.

Усматривать в отсутствии третьего измерения, пространственно-го, лишь только декоративный эффект либо недочеты изображений форм и наивную неумелость, означало бы полное непонимание значения именно двух измерений в подлинной религиозной живописи. В связи с этим более чем ошибочно усматривать недомыслие в глубочайшей мысли, вложенной в живопись высокого стиля ранних эпох.

Горячо отстаивается мнение, что о непонимании, незнании, обскурантизме в отсутствии третьего измерения в данном случае и речи быть не может. В доказательство этого приводятся столь убедительные факты, что уже философу Эсхилу были известны законы перспективы, что условная обратная перспектива на стенописи, расхождение линий предметов по мере удаления указывает на знание перспективы и на нарочитое перемещение точки схода для сохранения впечатления плоскости стены. Что утонченный перспективный расчет в масштабах и пропорциях романских храмов не мог не основываться на знании перспективных законов, которые одновременно не признавались в церковной живописи. Наконец, сторонники этого убеждения доказывают красноречиво, что нельзя допустить мысли об обскурантизме в эпоху первых веков христианства, тем более средних веков после поражающих натурализмом форм гравированных на камне изображений животных в гротах Альтамыры — эры, настолько более ранней христианства.

Как бы то ни было, для нас самым главным доводом и достаточным доказательством является, кроме культурно-исторических доводов, довод психологического, идейного и религиозно-художественного порядка.

Если есть мистика в самом художественном материале, содержащем в себе непреложные законы и возможности, то в этом постулате стены, исключавшем собой запретный плод обмана зрения путем насилия над законами плоскостной живописи, было мистическое начало: точное предугадание «пути его же не преjdeши» для высочайшего одухотворенного стиля мозаики, росписи и икон, призванных изобразить высочайшую отвлеченную идею.

Материал и форма, стена, левкасная доска («левкас» есть особый грунт, гладко отполированный на доске, предназначенной для иконы), темперная краска и техника, архитектурность композиции, требующая строгой подчеркнутой линии, наконец, все то, что считалось неумелостью, примитивностью, отсутствием перспективных сокращений планов и линий, отсутствие светотени, отсутствие гибкости в движениях, отсутствие индивидуальности в выражении лиц, схематически сведенных к одной формуле глаз, рук и ног, трактовка одеяний, упрощенность фона — все сводилось к одной общей поставленной задаче и одной идее.

Техника наравне с творчеством неразрывно сливались в живописи ранних эпох и средних веков с религиозной идеей, религиозной концепцией и представлением об искусстве как о средстве служения этой идее, ее выражения и пояснения в соответствующей этой идее художественной форме.

## **5. Значение ритма и символа как отличительных признаков формы религиозной живописи и духовное идейное содержание религиозной живописи**

Tempus absolu<sup>29</sup>, вечность духа души — такова доминирующая отвлеченная идея, изображение которой не укладывается в понятие о переменчивых формах земного бытия, и которая не мирится с идеей пространства и времени, с изображением случайных движений тела, случайной игрой взора, случайной игрой цвета или света, случайным пейзажем, случайным сюжетом, повествовательным мотивом, взятых из реального мира.

Эта отвлеченная идея конкретизируется в двух видах в плане внешнего изображения: в ритме и в символе.

Ритм и символ, ритм во всем архитектурном построении композиции, ритм объемов, музыкальной гармонии линий и красочных поверхностей, ритм в мудром соответствии и равновесии частей в линейном их обрамлении, сведенных к целому закономерному построению, символика волнообразных и концентрических линий, символика формы и символика краски являются необходимыми основами подлинной религиозной живописи.

Ритм без символа (Рафаэль<sup>30</sup>), символ без ритма (упадочная церковная схоластическая живопись) являются аномалией в религиозной живописи.

<sup>29</sup> Абсолютное время (*φρ.*).

<sup>30</sup> Рафаэль Санги (1483–1520) — итальянский живописец, график и архитектор, представитель Умбрийской школы эпохи Высокого Возрождения.

Ритм — однообразная повторность, математическая логика, величавое спокойствие, равновесие и соответствие, дающие впечатление бесконечности, вечности, неизменности, — сам по себе носит в себе великую тайну неких высших непреложных законов, которыми управляются движение светил и механика мироздания. Поскольку ритм заложен в основу религиозной живописной концепции, постольку он вне вопроса о размере (стена или икона), вне вопроса о том или другом религиозном изображении, определяет сам собою, своей сущностью степень религиозного значения изображаемых образов.

Раскраска, поскольку она ритмом распределения красочных соотношений и пятен пополняет ритм линий, постольку она в религиозной живописной концепции подлечит тем же законам и служит тем же высшим целям, как и ритм линий и объемов, — целям содействовать духовному восприятию образа, а не только низшим декоративным или живописным целям, как в позднейшем религиозном искусстве.

На этом значении символики краски построена вся красочная иерархия от золота, белил, киновари, светлой охры, нисходящих до темно-синих, черно-коричневых гамм. Радужные деления небесных сфер, красные херувимы и серафимы, словно растворяющиеся в сиянии небесного зарева, белоснежные одеяния ангелов и девственниц, наконец наивысшее красочное волшебство ассиста, мистическим сверканием покрывающее ризу Спасителя, вся эта, в особенности на иконах подробно разработанная, духовная символика мыслится в церковной живописи высокого стиля неразрывно с символикой и ритмом линий.

Столь же в усложненной красочной гамме средневекового письма греческих и русских икон, сколько в монументально спокойных красочных соотношениях и планах древних мозаик и стенописи, эти принципы остаются незыблемыми.

Ни одно отношение не является случайным, ни одно красочное пятно — не имеющим свое логически и ритмически необходимое место, сбалансированное в красочном равновесии с соответствующим ему красочным эффектом.

Ритм есть дух, духовный элемент в самой форме изображения, заключенный, и ее насыщающий мистикой, зачаровывающий душу, притом вне вопроса о содержании изображения.

Изображенная тема, повесть есть вещественная сторона изображения, элемент внешний, случайный.

Сложная, подчас и недоступная пониманию каждого символика религиозной живописи средневековой фрески и некоторых икон в силу ритма, в них заключенного, действует на религиозное чувство каждого и непосвященного в точный смысл изображенной темы и подчас с трудом в ней разбирающегося. От полустертой старой иконы или фрески большого стиля не отлетела душа, пока чувствуются еще ритм очертаний и главные красочные ритмические соотношения.

В плохой композиции, лишенной взаимно пополняющих друг друга ритмов линий, объемов и красок, говорит одна вещественная сторона не-

одухотворенного изображения, какое бы ни было чувство, вложенное в выражение лица или во весь замысел.

Потому самая строгая и суровая по настроению мозаика, фреска или икона более религиозны по существу, если они одухотворены ритмом, чем самое умильное изображение, ритма лишённое.

Символическое изображение материи в смысле символики линий, красок и синтеза форм очищает материю изображаемого религиозного сюжета или облика от реальных земных, случайных, преходящих элементов, подлежащих чувственному восприятию, наблюдению глаза, и одухотворяет ее путем отбора и прохождения через сферу ментальную, духовную, через сферу творческой вдохновенности мастера, самого чистого, высокого и отвлеченного порядка.

В этой сфере изображение реального образа претворяется в символ, в обобщенное и отвлеченное о нем представление — понятие гораздо более сложное, чем декоративная стилизация формы, которая основана только на условном обобщении и синтезе. Лишь подобное представление о реальных формах, преобразованных, очищенных, просветленных, обобщенных и одухотворенных, делает их доступными сверхчувственному духовному восприятию, духовному оку. Лишь прошедшее через этот сложный процесс одухотворения и очищения, подчинения высшим законам ритма и символа религиозное изображение приобретает значение высшего религиозно-художественного творения.

Подобное изображение во всякой случайной физической эмоции глаза и нервной эмоции, связанной с изображаемой темой, вызывает и высшего порядка духовную эмоцию, эмоцию сосредоточенно-мечтательную, мистическую, эмоцию отвлеченно-религиозную. Такой язык форм и линий, подобный глубоким звукам органа или чудесного хорового пения, является наивысшим и наиотвлеченнейшим художественным наречием из всех существующих. В сочетании с наивысшей и наиотвлеченнейшей темой, изображением Божества, он дает наивысшее художественно-живописное явление, религиозную христианскую живопись. Конечно, не украшением стены только является назначение подобного искусства. Эта художественная форма византийских мозаик, фресок и икон эпохи расцвета религиозной живописи рождена внутренней потребностью, глубочайшей мыслью и духовностью, и не в соображениях внешнего порядка — блеска и обогащения храма только — надо искать ее смысл и значение.

Христианская фреска — это мир, это микрокосм мира. Фабула в ней есть лишь случайный аспект вечной идеи. Поскольку ее толкование и формальное изображение соответствовали высшим законам символа и ритма, в этом аспекте мировые идеи получали свое более или менее совершенное выражение. Совершенное — в высшем отвлеченном творчестве, менее совершенное — в тех случаях, когда повесть осложнялась и затуманивалась в своем содержании элементами надуманности в образном толковании идеи или элементом технической виртуозности в драгоценной фактуре, отодвигающими высшие принципы упрощенной, строгой религиозной живописи на задний план. (Мы видим примеры этого в Сиенской школе, отчасти в иконах строгановского письма и в декадентствующей религиозной живописи.)

За статичностью, иератической неподвижностью, «окаменелостью», как принято ее называть, ранней церковной живописи самого высокого стиля была рассмотрена существенная отличительная ее особенность — это ее динамика в противоположность изображаемой теме, которая является статическим моментом. Во времени она является моментом случайным, преходящим, в противоположность вечной идее, заключенной в ритме и символе, на которую мы указали.

Ритмическое построение религиозной композиции, развивающееся правильными волнами или кругами от центра к периферии, симметрия, равновесие частей, правильность чисел и интервалов словно подчинены некой творческой, мудрой, высшей мировой воле, отображенной в художественном творении, воле, дающей образам свою особую жизнь и свое беспрерывное движение, столь же постоянное, сколь закономерное.

Это движение, не убеждающее глаз не умеющего понять смысл и значение старинной мозаики, фрески или иконы, на самом деле гораздо убедительнее, чем движение микеланджеловских тел и причудливые изгибы античных торсов святых и архангелов на церковных картинах барокко.

Вспоминаю, как ясно это было мною осознано — это я говорю о ритме религиозной живописи, — в Москве, в тиши моей рабочей комнаты. На столе против меня стоял мой любимый образ Знамения Божьей Матери ростовских писем середины XV века. Вся композиция этого волшебного образа была построена на концентрических кругах, идущих от центра, вписанного в середину груди Богородицы с движением оранты младенца Спасителя. Над столом висела большая икона Троицы псковских писем начала XV века, на которой крылья трех ангелов компоновались в правильном волнообразном ритме, чередующемся с ритмом глав ангелов с венцами.

Притушенный абажуром свет, падающий на стол, еле освещал мерцающие в полумраке иконы. Ликов, деталей не было видно, говорил только ритм, во власти которого я находился всегда, который помогал моей мысли и, говоря мне о вечности, целил душу, преисполненную уже тогда мрачных предчувствий.

Быть может, подсознательно чувствует власть символики и ритма русский, молящийся в древних соборах народ, сосредоточенно устремляя взор на иконы и весьма редко интересуясь их внешним содержанием, изображением религиозной повести... Народ русский не разглядывает икон, он словно что-то другое, тайное и обобщенное, в них видит.

Не есть ли в этом дальний атавизм Византии, давшей простые обобщенные образы, замененные впоследствии более уточненной, подчас мудреной повестью под влиянием западной схоластики?

## **6. Роль и значение церкви и науки в средние века по отношению к религиозной живописи**

Понятно, что такая высокая концепция формы религиозной живописи, о которой мы говорили, остановившись на значении в ней ритма и символа, исходила из глубин, недоступных индивидуальному таланту или даже гению

того или иного художника. В ней нет места для произвольного толкования или замысла.

Дух церкви ее создал подобно тому, как во всех религиях каноны религиозного искусства создавались и утверждались в тайных недрах жреческой среды. Церковь свято и строго оберегала этот разбитый впоследствии новой культурой священный сосуд Грааля, эти неприкосновенные эстетические законы канонов, эту преисполненную глубочайшего значения форму религиозной живописи и оберегла до поры до времени от покушательства и вторжения извне элементов индивидуального произвольного замысла и мастерства, не подчиняющихся основным законам канонов.

Только подобная форма религиозного искусства могла быть возможной, чтобы сделать религиозное искусство достойным изобразителем трансцендентальных идей христианских религий, форма с вдохновенным и проникновенным христианским чувством, окрыляющим художественную творческую мысль и воображение. Только подобное искусство заключало в себе возможности и средства отобразить мир христианского мировоззрения, христианских представлений, понятий, верований, чувств и догматов, в эту форму облеченных, и только в этой форме могущих быть поясненными.

Только подобная речь линий и красок в представлении эпохи была достойна передать евангельское слово — простым, каким бы красноречивым оно ни было, человеческим словом, которым говорило последующее религиозное искусство.

Три аспекта религиозной христианской идеи получили отражение в трех соответствующих аспектах символической религиозной живописи.

Царство небесное — в символическом изображении вечного покоя, ни болезни, ни печали не ведающего горнего мира, покоя, выражаемого столь же в позах и жестах, сколько и в спокойно равнодушно-величавом выражении лиц.

Устремление к Царству небесному — путем молитвы и аскезы получило отображение в аскетическом облике древних канонических образов святых, великомучеников и праведников.

Страдания Сына Человеческого для искупления грехов мира и победы над смертью — в умиленно-скорбных и радостно-просветленных символических красочных образах, отображающих эту величайшую символическую идею. Два чувства, два настроения христианской религии, преклонение пред царственным величием Вседержителя и любовь к Спасителю мира отразились в отвлеченном символическом изображении величия и умиления в художественной концепции Божественных лиц,

Какое-либо вторжение реалистического элемента в строго отвлеченные формы искусства, долженствующего стоять на высоте подобной задачи, призванного изобразить подобную идеологию, не могло не казаться в представлении эпохи и церкви — носительницы и толковательницы этой идеологии — кощунственной профанацией.

Потому утверждение и соблюдение канонов церковь считала своим долгом и таковым же долгом считала подчинение им художественного творчества.

«Построение икон не есть изобретение художников, оно утверждено законом и преданием Вселенской церкви» (постановление Никейского собора).

То же отношение к религиозной живописи мы видим в России. Мнение архимандрита Юрьевского монастыря Фотия<sup>31</sup> получило выражение в нижеследующих словах. «Иконописание есть дело священное, духовное и искусство премудрое, превосходящее все прочие искусства и художества, ибо писатель икон есть служитель церкви, делатель святыни... Для удобнейшего истребления суетности в иконописцах надо художника иконного письма надzirати, ибо иконы от самого Иисуса Христа начало свое возымели, потому они не просто подобие и представление, в котором видим предмет только изображаемый, но есть подобие и представление предметов Божественных». Потому занятие писания икон, первоначально от святых апостолов начавшееся, святыми после продолжаемое и потом духовенству преданное и духовенством дняемое, несовместимо, по мнению Фотия, с изображением картин, сделанных в России и в Россию навезенных к одному охлаждению веры и благочестия (Изограф, 1882).

Охраняя традиции религиозной живописи в средние века, папская верховная власть и духовенство не только боялись, как русский архимандрит Фотий, охлаждения веры и благочестия. Папский престол опасался за судьбу великой, им созданной идеи теократии, воплощающей Царство Божие на земле, идеи, создавшей в свое время весь общественный и государственный строй в средние века, всю стройную слаженность его механизма, управляемого символическим представителем на земле св. апостолом Петром. Символически и религиозная живопись, великая пособница папской власти и духовенства в толковании Слова Божьего и велений церкви, в художественном ритме и архитектурном построении отражала ритм самой жизни, архитектуру всего здания, церковь на земле созданного и папской митрой венчанного.

Ритм жизни и событий оккультными токами во все времена предаются ритму искусства, его отражающему, — то плавно спокойному, то усиленному, то замедленному, то издерганно-нервному, как в настоящее время. Так и в то время архитектурным формам государственного и общественного здания, концентрическими и центростремительными ритмами центрируясь к средоточию церковной власти, вторил ритм стройных композиции фресок, устремленный к центральному образу Царя Небесного.

Искусство служило теократии так же, как и служило самой религии, оно поддерживало идеологию Церкви Божьей на земле, равно как и Церкви Божьей на небеси. Судьба религиозной живописи таинственными узами и предопределением была связана с судьбой церкви и ее главой, и судьба их была и ее судьбою.

---

<sup>31</sup> Фотий (в миру Петр Никитич Спасский; 1792–1838) — священнослужитель Православной российской церкви. Архимандрит. Настоятель Юрьева монастыря в Новгороде. Один из обличителей протестантских проповедников, распространявших в Российской империи литературу антиправославного содержания.

Служило религии и церкви не только искусство, одновременно и совместно с ним служила им наука, впоследствии столь легкомысленно религии противопоставленная. Поскольку наука служила религии и церкви, постольку она служила и религиозной живописи, совместно с ней представляя высшее познание мироздания.

Наука — философия, теология, астрономия, изучение уже тогда известных законов эволюции — в средние века углубила тему рассказа религиозной живописи и пополнила его обширным аллегорическим элементом, для которого символический язык церковной живописи был как нельзя более подходящим. Эти темы, перешедшие с большими подчас вариантами в русскую живопись, представляющие ад, рай, небесные сферы, иерархию ангелов, царство бесов, добродетель, греховность и прочее, открывали подчас большие глубины средневековой теологии, научно-мистическую концепцию мироздания. Наряду с этим эти темы были чреваты большими опасностями, сказавшимися в декадентствующей религиозной живописи.

Делая живопись толковательницей подчас сложнейших тем из области схоластики, наука отвлекала живопись с пути великого упрощенного стиля, синтетического и величавого, связанного с изображением темы еще несравненно более высокого порядка — изображения самого Божества.

Поэтические флюиды, *Divina Comœdia*<sup>32</sup> Данте, проникшие в европейскую живопись из Италии, таинственными путями донесли и в иконописные мастерские далекого Ростова и Москвы и отклонили от большого пути творчество русских иконописцев.

К двум незыблемым основам, необходимым элементам подлинной религиозной живописи — ритму и символике — присоединился один добавочный, отчасти дополнительный, отчасти вредный элемент — аллегория.

Познание держалось в тайне, как и во всех религиях и во всех религиозных искусствах древних культур. Оно было привилегией немногих посвященных, преемственно его получивших от ранее посвященных. Оно держалось над сферой людского понимания, и только чрез церковные ритуалы и символы оно низводилось к уровню человеческого разумения. Художники были жрецами наравне со жрецами науки, астрономами, философами, теологами и служителями церковными. Великая миссия жречества религиозных живописцев (не вполне утраченная в своем роде художественной кастой русских иконописных мастеров) была заменена с XVI века индивидуальным служением личному вдохновению и вымыслу, низведшим высокий идеал религиозной живописи к уровню случайных достижений, случайных талантов, вдохновляемых темами из мирской жизни, равно как и темами потустороннего мира, — талантов, освободившихся от церковной опеки, утративших ее заветы и одновременно все прочные устои высокого церковного искусства.

До полного крушения средневековой церковно-религиозной идеи эти живописные заветы и эти устои оставались незыблемыми, несмотря на эволюцию, и весьма глубокою, в религиозно-художественной концепции под

<sup>32</sup> Божественная комедия (лат.).

влиянием нежно-лирической проповеди святого Франциска Ассизского<sup>33</sup> и францисканского монашества. Царь Царей, Небесный Вседержитель в образе византийского царя, восседающий во славе своей на престоле, Царица Небесная, усеянная звездами, сменились в представлении того времени символами менее величавыми и более говорившими сердцу. Вдохновляющими религиозную живопись символами стали Богочеловек, страстотерпец и «метр теу» (Μητήρ Θεῦ), Божья Мать, в скромной ризе умиленно склоняющаяся к младенцу, словно предчувствуя его грядущие страдания. Тема распятия, страданий Христовых, мученичества святых апостолов, ранее, за редкими исключениями, не встречавшаяся в религиозной живописи, стала одной из любимых тем, заставляющей проливать слезы умиления и сострадания. Подобная существенная перемена, смена настроения в религиозной и одновременно религиозно-художественной концепции не смогли повлиять на художественный стиль. Изменилось содержание, но ничего не изменилось в смысле нарушения великих законов и традиций канонов и эстетических вековых устоев.

В связи со сменой всех понятий, всех идей и убеждений эпохи смена оптического закона пополнила и довершила во внешнем плане процесс распада в сфере религиозной живописи, который произошел во внутреннем плане — религиозном — от крушения религиозных и церковных устоев.

## **7. Значение применения законов перспективы в судьбе религиозной живописи**

Мы указали выше, насколько в искусстве неразделимы сфера духовная и внешние факторы, которые предугадывают и обуславливают все творческие достижения, факторы, связанные с материалом и техникой, с умением понимать материал и обращаться с ним.

Изменение плоскости стены и доски, прорыв стены путем применения законов перспективы, пространственного третьего измерения, явившийся в представлении новой эпохи великим завоеванием, были в сфере религиозной живописи роковым губительным новаторством и заблуждением в смысле непонимания стиля и средств, соответствующих Духу и смыслу подлинной религиозной церковной живописи, ее назначению и цели. Высшие ее цели были подменены несравненно более внешними задачами, на которых мы впоследствии остановимся.

Разрешение этих задач обострило кризис и довершило гибель религиозной живописи, вовлеченной на ложный путь и заведенной в тупик.

Выражаясь образно, расшатанная новыми оптическими перспективными законами, прорвавшими плоскость стены для завоевания пространства в живописи, церковная стена с монументальными фресками и мозаиками поддалась, одновременно с потерей храмом Божьим своих духовных устоев.

---

<sup>33</sup> Франциск Ассизский (Francesco d'Assisi; настоящее имя Джованни Франческо ди Пьетро Бернардоне; 1182–1226) — итальянский монах. Святой Католической церкви. Учредитель названного его именем монашеского ордена — францисканцев.

Религиозная живопись потерпела крушение одновременно, как и все рухнувшее здание средневековой церкви, похоронившее под своими обломками живопись, его прославлявшую и его украшавшую.

Глаз художника и зрителя, упражняемый в новом направлении, отвыкал познавать художественные образы, художественную мысль и язык, если он не усматривал в них сходство с видимым миром выпуклых, реальных форм, сокращающихся к горизонту.

Гений Джотто<sup>34</sup> — этого «гениального византийца», как его называет профессор Диль<sup>35</sup>, — спас религиозную живопись временно, в момент наступающего кризиса, от утраты его высокого отвлеченного стиля. Он гениально сумел сохранить за ритмом композиции доминирующую роль, используя перспективу лишь как средство подчеркнуть ритм, к которому он привел все нарочито условно сокращающиеся части композиции, сохранить у самой опасной грани в своих повествовательных фресках всю монументальность композиции и обобщенность линий и форм. Он был бы вправе обратиться к будущим художникам-реалистам со словами, сказанными немецким художником Корнелиусом<sup>36</sup> художнику-реалисту Риделю<sup>37</sup>: «Вы вполне достигли того, что я из принципа избегал всю свою жизнь». Джотто и его ближайшие последователи были последними религиозными живописцами отмирающей религиозной культуры.

Оптический закон зрения, уничтожив плоскостную религиозную стенопись, одновременно уничтожил само понятие иконы, являвшейся уменьшенной стенописью, перенесенной на площадь доски для более задушевного слияния предмета культа с сердцами верующих. Религиозной живописи — мозаике, фреске и иконе — пришла на смену картина с религиозным сюжетом. Частью эти произведения нового порядка религиозного искусства были предназначены для церковного культа, украшая алтари и стены храмов, частью они отошли от церкви в мир, как и современное им человечество.

*Доклад, прочитанный князем С. Щербатовым в Обществе «Икона», Париж, Musée Guimet, декабрь 1927; Общество «Икона» в Париже», т. 1, М.-Париж: Прогресс-Традиция, 2002, с. 37–62.*

<sup>34</sup> Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone; 1266/1267–1337) — итальянский художник, архитектор. Основоположник эпохи Проторенессанса.

<sup>35</sup> Шарль Мишель Диль (Charles Michel Diehl; 1859–1944) — французский историк. Специалист по истории Византии и византийского искусства.

<sup>36</sup> Петер Йозеф фон Корнелиус (Peter Joseph von Cornelius; 1783–1867) — немецкий художник, педагог. Автор многочисленных церковных фресок, преимущественно в Мюнхене. Участник «Союза святого Луки», объединения германских художников, так называемых «назарейцев». Директор Дюссельдорфской академии художеств.

<sup>37</sup> Август Ридель (August Riedel; 1799–1883) — немецкий художник. Мастер психологического портрета.

# КАРТИНЫ НА РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ

Под этим понятием мы не будем, конечно, подразумевать исключительно картину с точки зрения обычного внешнего ее признака, то есть холст с изображением, натянутый па подрамник, предназначенный для обрамления. Под картиной с религиозным сюжетом мы подразумеваем всякого рода произведение кисти на религиозную тему, будь это фреска (Перуджино<sup>38</sup>, Рафаэля, Микеланджело<sup>39</sup>, Тьеполо<sup>40</sup>, Васнецова<sup>41</sup> или Нестерова<sup>42</sup>), будь это декоративное панно, надпрестольная или музейная картина, если это произведение по существенным характерным признакам, свойственным сюжетной картине, вне вопроса о материале, технике и размере, не отвечает указанным нами выше признакам религиозной живописи.

Признаки подлинной религиозной живописи прямо противоположны признакам картины с религиозным сюжетом. Это дает нам право утверждать положение, что картина с религиозным сюжетом не является с точки зрения художественно-религиозного ее значения и определения вне вопроса о религиозном почитании ее религиозной живописью. Это дает нам право утверждать и другое положение, что эволюция отвлеченного символического религиозного искусства, в сторону реалистического религиозного искусства, кончившаяся полным кризисом в XVI веке, не являет в себе признака (как принято считать) какого-либо прогресса, усовершенствования детской неумелой примитивной формы и техники, а представляет собой смену одной ценности, притом величайшей, другой, совершенно иного порядка.

О каком-либо несовершенстве техники, или формы, или наивности не приходится говорить, изучая драгоценнейшие по фактуре примитивы

---

<sup>38</sup> Пьетро Перуджино (Pietro Perugino; настоящее имя Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи; 1446–1524) — итальянский художник. Представитель Умбрийской школы эпохи Возрождения. Учитель Рафаэля.

<sup>39</sup> Микеланджело ди Лодовико ди Леонардо ди Буонарроти Симони (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni; 1475–1564) — итальянский скульптор, художник, архитектор, мыслитель. Мастер эпохи Возрождения и раннего барокко.

<sup>40</sup> Джованни Батиста Тьеполо (Giovanni Battista Tiepolo; 1696–1770) — итальянский художник, гравер, декоратор. Представитель Венецианской школы.

<sup>41</sup> Виктор Михайлович Васнецов (1848–1926) — художник, архитектор. Мастер исторической и фольклорной живописи. Основоволоположник «неорусского» стиля. Действительный статский советник.

<sup>42</sup> Михаил Васильевич Нестеров (1862–1942) — художник. Участник Товарищества передвижных выставок и группы «Мир искусства». Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Сталинской премии за портрет И. П. Павлова (1941).

и русские иконы, не говоря о глубине их содержания, о котором мы говорили выше. Не утончились средства, умение, не усовершенствовались орудия мысли, а переродились сама мысль и дух времени.

## **1. Основные признаки, отличающие религиозные сюжетные картины от религиозной живописи. Компонировка сюжета. Психологический элемент**

Повествование, сюжет уже во время разработки, под влиянием схоластики в средние века, религиозных тем начинали преобладать в качестве дополнительного, привходящего элемента в религиозной живописи, сковывающей их, однако, строгими канонами. С провозглашением принципа реализма они ворвались победоносно в разрушенное святилище отвлеченных символических форм и образов, не говоря о пейзаже, явившемся почти необходимым атрибутом религиозной картины.

Разумеется, уже факт превращения образа Царя Небесного в царственной славе своей, сменившегося в религиозной живописи образом смиренного, в простую ризу облаченного Богочеловека, в человеческий образ, часто даже без какого-либо намека на символический признак Божества, сам по себе лишает картину религиозного элемента. Столь же изображение Богородицы, из Царицы Небесной и Божьей Матери превратившееся в портретное изображение красивой матроны согласно представлению о красоте женского типа каждой страны.

Однако при очень строгом и высоком стиле формы и техники, ритме линий и композиции, даже при антропоморфизме подобных изображений в религиозной картине могли бы сохраниться некоторые элементы религиозной живописи, хотя и весьма пониженного типа благодаря уничтожению символического элемента. Мы видим примеры этого в произведениях Пьеро Делла Франческа<sup>43</sup>.

В еще гораздо более существенных признаках чувствуется все огромное значение происшедшего сдвига.

Определение картины с религиозным сюжетом, в отличие от религиозной живописи, основывается на двух основных отличительных признаках, заключающихся: во-первых, в компоновке сюжета, вместо геометрического отвлеченного ритмического распределения на плоскости линий, очерчивающих распределение красочных плоскостей, во-вторых, в психологическом элементе картины, рассчитанном на эмоциональное воздействие на зрителя.

Ритмическое построение высшего символического порядка, о котором мы говорили выше, гораздо более глубокое и сложное понятие, чем компоновка картины, даже при соблюдении внешнего ритма в распределении масс; равно как и компоновка картины, в свою очередь, весьма отлична от жанрового мотива, в котором сюжетная сторона заменяет всецело архитектуру композиции.

---

<sup>43</sup> Пьеро делла Франческа (Piero della Francesca; 1420–1492) — итальянский художник. Представитель Раннего Возрождения.

Что общего между архитектурной ритмической композицией мозаик Сан Витале в Равенне, римских базилик с компоновкой картин Тициана<sup>44</sup>, Тинторетто<sup>45</sup>, Рафаэля и, в свою очередь, что общего у последних с религиозной картиной Мункачи<sup>46</sup>, немца Удэ<sup>47</sup>, Ге<sup>48</sup> или Нестерова?

Леонардо, ожесточенный враг старых канонов, истый сын своего века, автор фрески Тайной вечери, провозгласил принцип, что композиция должна иметь целью изобразить наиболее удачно выбранный момент какого-нибудь действия.

Что остается после этого от той глубокой концепции ритмики и символики в религиозной живописи, о которой мы говорили выше, имевшей целью вне пространства, вне времени дать представление о вечности и вывить сокровенность (по словам Иоанна Дамаскина)?

Центр тяжести в концепции религиозной темы перемещается с плана внутреннего во внешний план. Высшая творческая воля, создавшая веками в недрах церкви религиозно-художественные каноны, на основании которых строился целый отвлеченный мир одухотворенных, бесстрастных, величаво спокойных монументальных образов и логических объемов и линий, заменена волей живописца свести к высшей экспрессивности тот или иной эпизод, то или иное переживание, или к еще более простому заданию красиво сбалансировать и вкомпоновать отдельные части изображаемого сюжета, столь же религиозного, сколько светского, являющегося формальным предлогом для осуществления эстетической задачи. В последнем случае, если тема религиозного содержания, высшее отвлеченное задание низведено к задаче удачного размещения в раме тела Спасителя на какой-нибудь *Pieta*<sup>49</sup> по отношению к изгибу торса плачущей женщины и удачного заполнения пустого пространства — либо пейзажем, либо детскими ликами херувимов.

Как бы художественно совершенно ни были разработаны аксессуары, обогащающие религиозную картину, с высшей точки зрения на духовное значение религиозной живописи, каким ненужным балластом, «ремплисажем» (употребляя французский термин) они являются для выявления религиозной идеи.

Мистика отвлеченной религиозной темы является началом, исключаящим противоположный ей элемент убедительного рассказа, требующего

---

<sup>44</sup> Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio; 1488/1490–1576) — итальянский художник. Представитель Венецианской школы Высокого и Позднего Возрождения.

<sup>45</sup> Тинторетто (Tintoretto; настоящее имя Якопо Робусти; 1518–1594) — итальянский художник. Представитель Венецианской школы позднего Возрождения.

<sup>46</sup> Михай Мункачи (Mihaly Munkacsy; 1844–1900) — венгерский художник-реалист. Мастер портретной, жанровой и исторической живописи.

<sup>47</sup> Фриц фон Уде (Fritz von Uhde; 1848–1911) — немецкий художник. Представитель реализма и импрессионизма.

<sup>48</sup> Николай Николаевич Ге (1831–1894) — художник, скульптор. Мастер портретной, исторической и религиозной живописи.

<sup>49</sup> Пьетá — дословно сострадание, жалость (*ит.*) и набожность, благочестие (*лат.*). Западноевропейское название темы оплакивания Христа в живописи и скульптуре, относящееся к моменту после снятия Иисуса Христа с креста и до его погребения.

указаний на среду и обстановку действия, и тем более исключаящим собой элемент картинных прикрас и реальных подробностей.

Уже на мозаиках более позднего времени, девяностых годов XIII века, в Латеранской церкви св. Марии Маджиоре в Риме пейзаж и архитектура начинали занимать немаловажное место в композиции и являлись провозвестниками уклона религиозной живописи в сторону рассказа от простоты отвлеченной символики. Но, скованные условной перспективой и формой, и каноническим стилем, мотивы архитектуры, деревьев, гор, рек и мира животных на древних мозаиках, фресках и иконах никогда не выходили из орбиты декоративного символического строгого стиля. Отвлеченный стиль в трактовке архитектуры и пейзажа, неубедительных в извращенности масштабов и в своей сказочности, не умалял, при чувстве меры, строго ритмической логике и условности, значения и значительности в древней религиозной живописи религиозной темы, привлекавшей все внимание и чувства зрителя.

Золотой гладкий фон, не был ли он ясным указанием в произведениях религиозной живописи самого строгого раннего высокого стиля на необходимость углубленной сосредоточенности на самой мистерии изображенной темы, значение которой было бы умалено всяким добавочным элементом рассказа или декорации?

В сфере живописи символические красочные ритмы мистических одеяний, огненных или лучезарных серафимов, радужных небесных сфер древних фресок или икон в религиозной картине уступили место чисто внешним живописным задачам: удачной компоновке красочного пятна бледного тела Христа по отношению к красочному пятну античной тоги апостола, тому или иному световому эффекту у Тинторетто и Рембрандта<sup>50</sup> или, наконец, узко техническим разрешениям живописи масляными красками, давшей художникам новые возможности для проявления своего мастерства.

Иллюзия натуралистического мотива путем отдаления, приближения и сокращения фигур и предметов на основании законов перспективы, отделение их от фона рельефной, скульптурной лепкой форм, обволакивание дымкой для достижения воздушной перспективы фигур и пейзажа заднего плана довершают цельность композиции и одновременно окончательно уничтожают таинственно-мистическое очарование и значение произведения религиозного искусства и его духовное отвлеченное содержание.

Ярким примером является произведение Корреджо<sup>51</sup> на столь глубоко мистическую религиозную тему, как обручение св. Екатерины с младенцем Христом. На картине очаровательный мальчик на коленях красавицы

<sup>50</sup> Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn; 1606–1669) — голландский художник. Гравёр. Представитель золотого века голландской живописи.

<sup>51</sup> Антонио да Корреджо (Antonio Allegri da Correggio; 1489–1534) — итальянский художник. Представитель Пармской школы Высокого Возрождения.

итальянки заботливо надевает обручальное кольцо на пухленький пальчик привлекательной блондинки. Столь же лишенной всякой религиозной мистики является картина Мемлинга<sup>32</sup> на ту же тему обручения св. Екатерины с Христом, сидящим на коленях немецкой матроны, выделяющейся на фоне реалистического пейзажа.

Трудно определить, какое соображение являлось наиболее важным у Леонардо в композиции Тайной вечери. Эмоциональный момент, новая живописная задача с мягко затушеванными формами и контурами или эстетическое разрешение картинной компоновки? В этой фреске-картине, исполненной масляными красками (вопреки всем традициям фресковой живописи), строгий отвлеченный ритм иератического построения ранних изображений мистерии Тайной вечери с правильными интервалами между фигурами и изокефалией<sup>33</sup> голов был заменен округленной волнообразной композицией торсов, рук и сдвинутых вместе голов апостолов. Подобная компоновка явилась большим новаторством, как и реалистически-оживленный трагический момент изображенной сцены.

При таком глубоком расхождении основных принципов и вышеуказанных задач религиозной живописи с задачами сюжетной религиозной картины является оскорбительным и режущим глаз всякий компромисс в соединении искусственно надуманной символики с натурализмом. Это имеет место там, где в религиозной картине даются ложно-мистические указания на потусторонний мир: ангельские личики, просвечивающие сквозь дымку фона «Сикстинской Мадонны» или на «Апофеозах Богородицы» Мурильо<sup>34</sup>, лучи желтого кадмия, вырывающиеся сквозь кучевые облака из высших сфер ультрамаринового неба, или несколько лучей над локонами красивого младенца.

Сдерживающим некоторое время началом, обуздывающим свободный вымысел религиозной композиции — вымысел, впоследствии уничтоживший все преграды и постепенно обративший религиозную картину в театральные апофеозы барокко, — было все же инстинктивное народное чувство и культ традиций. Мы имеем пример в умбрийской школе, где поражает однообразие композиции картин (даже у Перуджино), исполненных по заказу набожных горожан. Эти композиции являются обычно вариантами того же мотива с центральной фигурой Богородицы, окруженной ангелами или святыми с традиционными типами ликов и движениями.

В известной степени, как в византийском искусстве, здесь чувствуется культ канонов, атавизм его. Дух народный, вкладывающий особое религиозное значение в подобные изображения, исполненные по заказу, словно

---

<sup>32</sup> Ганс Мемлинг (Hans Memling; 1433/1435–1494) — голландский (фламандский) художник. Представитель позднегоготического направления эпохи Северного Возрождения.

<sup>33</sup> Художественный прием в изобразительном искусстве, заключающийся в расположении на одном уровне голов различных по величине и позам фигур.

<sup>34</sup> Бартоломе Эстебан Мурильо (Bartolome Esteban Murillo; 1617–1682) — испанский художник. Представитель Севильской школы золотого века испанской живописи.

по определенному трафарету, считал за профанацию предоставить свободному творчеству право уклониться от обычного и привычного для народа образца.

Реалистическое изображение форм в религиозных картинах, повлиявшее непосредственно на весь характер реалистической компоновки картины, не могло не оказать решающего влияния, наряду с переменой всех эстетических представлений, а также идеологии эпохи, как мы укажем ниже, и на всю идейную концепцию живописных произведений, тесно с ними связанную. Мы это наглядно видели на вышеприведенном примере «Тайной вечери» Леонардо.

Духовная концепция с утратой символической отвлеченной формы уступила место психологической концепции картины, заменяющей утрату мистического элемента. Задание изобразить отвлеченную идею путем символики чувства было заменено задачей изобразить психологический эмоциональный момент, то или иное переживание в виде человеческих аффектов.

Этот эмоциональный элемент, в реалистическую форму облеченный столько же, сколько и сами образы действующих лиц в религиозной картине, является, наряду с измененным характером ее композиции, вторым характерным отличительным признаком картины с религиозным содержанием, в отличие от подлинной религиозной живописи.

Из горней атмосферы величавого покоя в религиозной живописи ранних и средних веков картины на самые разнообразные психологические религиозные темы повергают зрителя в атмосферу человеческих земных волнений, страстей, горестей, ликований, нередко доходящих до пароксизма драмы или истерической возбужденности. Психологический элемент и степень повышенности аффектов при этом в большой зависимости от национального темперамента той или иной школы. Религиозные картины германских школ (Грюневальд<sup>55</sup>, Бальдунг<sup>56</sup>, Дюрер<sup>57</sup>), испанской, итальянской школы и русских живописцев представляют собой в этом отношении большие разновидности.

Не менее показательна более тонкая, тем не менее существенная, разница между религиозной живописью и картиной с религиозным сюжетом в изображении момента спокойствия, безразличия в выражении лиц, постановке рук, ног и тела.

Отвлеченный символический покой потустороннего мира, пребывающего над страстями и печалью земной жизни, заменен изображением сосредоточенного спокойного счастья материнства у Богородицы и детски-беспечного выражения младенца. Либо от классически-правильных черт

---

<sup>55</sup> Маттиас Грюневальд (Mathias Grunewald; 1470/1475–1528) — немецкий художник. Последний представитель северной готики.

<sup>56</sup> Ганс Бальдунг (Hans Baldung; 1480/1485–1545) — немецкий художник. Представитель Верхнегерманской школы. Ученик А. Дюрера.

<sup>57</sup> Альбрехт Дюрер (Albrecht Durer; 1471–1528) — немецкий художник, гравер, теоретик искусства. Мастер ксилографии. Основатель сравнительной антропометрии. Разработчик военной инженерной теории фортификации. Представитель западноевропейского Возрождения.

лица Христа, Богородицы и святых и поз их тел, рук и ног веет античным холодом Олимпа, античных скульптур, скрывающим явные атавизмы языческой культуры.

Тот же гений Джотто, который, как мы указали выше, помог ему удержать на высоте высокого отвлеченного религиозного стиля ритмическую композицию в религиозной живописи, удержал в пределах высшего монументального религиозного стиля, в пределах символа и ритма весь психологический и столь богатый на его фресках элемент религиозной живописи. Джотто, последний религиозный живописец, сумел подчинить отвлеченному монументальному синтетическому стилю изображение аффектов, которые должны были погубить окончательно потерявшую свои вековые устои религиозную живопись.

Золотую середину между изображением душевных, бурных, горестных, восторженных и радостных переживаний на религиозных картинах и античным холодом, веющим от классических лиц и скульптурных торсов, занимает элемент сентиментальности, доходящей нередко до слащавости в изображении молитвенной просветленности и экстатичности.

В движении молитвенности особенно ярко и наглядно подчеркивается разница религиозно-духовной и реалистической картинной сюжетной концепции.

Движение молитвенно и ритмично поднятых рук оранты и движение распростертых к небу или прижатых к груди рук многих итальянских или муриловских Мадонн являются чрезвычайно показательными для обоого рода религиозных искусств.

С каким огромным и тонким чувством меры подходила религиозная живопись к символически условному изображению изумления, страха и скорби в движениях торса, рук и в постановке зрачка схематически построенного глаза! Какие широкие у нее были возможности в области символов для изображения светлой радости!

Высшая отвлеченность в изображении идеи мистического спокойствия небесных сфер не позволяла в религиозной концепции Востока и Византии каких-либо намеков на чувство. Потому религиозная живопись самого строгого, иератического раннего стиля не изображает никаких душевных переживаний.

Но, когда они изображались в последующие эпохи на иконах примитивов и на русских иконах, внесших в рамках строжайших канонов столь много теплого чувства и умиления, насколько глубоко было чувство меры в легком намеке на печаль в наклоне головы, в движении руки, прижимающей к груди младенца, в линии бровей Богородицы, и на мировую скорбь в складке на строгом челе Спасителя!

Мы можем смело утверждать, что во всем религиозном искусстве никогда и нигде, кроме гениального Джотто, не была разрешена более глубоко

и более тонко задача соединения строгой канонической формы с изображением чувства, как в русской школе. Не говоря об эпохе расцвета иконописи высокого стиля (XIV, XV и XVI века), но даже в эпохи упадка ее русским иконописцам не изменяло это присущее им чувство меры в изображении чувства умиления, скорби и просветленной радости, поскольку при этом они не изменяли символической формы в этом изображении.

Сочетание трогательности, лишенной какой-либо слащавости и сентиментальности, в русской иконе пред судом истории искусства сняло, и не может не снять обвинения, веками тяготеющего над канонической религиозной живописью, в бездушности.

Мы указали, что в плане художественных представлений реализм форм логически не мог не повлечь за собой и реалистический элемент в содержании картины — в смысле убедительности реального изображения действия и психологического переживания. Наряду с этим элемент идеологический, которым насыщена была эпоха гуманизма, конечно, не менее влиял на новую художественную концепцию.

Поскольку гуманистические идеи, воскресившие светское искусство, соприкасались с идеологией религиозной и церковью, хотя утратившей свою опеку над искусством, тем не менее оставшейся в смысле заказов религиозных картин могучей его пособницей, постольку современная идеология гуманизма находила и в религии средство для своего выявления. В религиозных темах она могла черпать разнообразнейшие темы для прославления красоты человеческого облика, идеализированного человеческого жеста и человеческой возвышенной эмоции.

Таким образом, два противоположных друг другу начала — светски-человечески-земное и религиозное церковное — встретились вместе в странном и тесном единении; равно и двоякого рода назначение предмета искусства, религиозное почитание и прославление красоты плоти и земного бытия, молитву и радостное приятие земной жизни. Евангельская повесть передавалась на светском наречии. Кисть художника, изображая божественное и вечное, на самом деле прославляла преходящую красоту действительности.

В нашу задачу не входит сколько-нибудь подробно останавливаться на постепенной эволюции религиозной живописи до критического перелома и на эволюции характера религиозной картины после кризиса религиозной живописи, разделившего на две противоположные по духу друг другу эры историю религиозного искусства.

Мы имели целью доказать наше главное положение: что не существует эволюции религиозной живописи и прогрессивного развития ее от Византии до высшего расцвета религиозной картины эпохи Возрождения, а что подлинная религиозная живопись кончилась и была окончательно утрачена в Европе от губительного для нее веяния XVI века. Сохранена она была и по-

лучила высшее развитие в России в момент ее гибели на Западе и Италии; в России, несмотря на чужеземные влияния, никогда не были окончательно преданы забвению ее священные традиции.

Мы указали, что душа религиозной живописи была умерщвлена одновременно с уничтожением элементов, в которых заключалась ее сущность: символа и углубленного отвлеченного ритма линий в живописи. В связи с этим был утрачен ее великий стиль, ее мистика, ее значение и значительность в угоду либо формальной красоте или красоты, либо той или иной философской, живописной или декоративной идее.

Наклонная плоскость, от вершины ведущая в бездну, от чистой идеи изображения символа Божества, постепенно низведшая его до центрального персонажа жанровой картины, не могла не довести религиозную живопись постепенно до полной утраты религиозности, совершенно независимо от того, поскольку та или иная картина на религиозную тему продолжала служить церковному культу или так или иначе своим сюжетом действовать на чувствительность зрителя.

Утрата, понесенная гибелью религиозной живописи, не могла быть восполнена ни одним произведением какого бы то ни было гениального таланта. Мы подробно скажем в заключительной главе нашего изложения о том, насколько гениальность того или другого художественного произведения может или не может компенсировать утрату традиций религиозной живописи.

## **2. Примеры. Типичные образцы религиозного искусства того и другого порядка**

Все вышесказанное о разнице религиозной живописи и картины с религиозным сюжетом мы постараемся конкретизировать в наглядных образцах произведений религиозного искусства.

### **I**

А. В области стенописи (считая мозаику той же живописью),

а) Мозаики св. Аполлинария в Равенне, св. Марии Трастевере в Риме, аллегорические фрески Таддео Гадди<sup>58</sup> св. Марии Новелла во Флоренции (Capella degli Spagnoli)<sup>59</sup>. В России — фрески Дмитриевского собора во Владимире, идеальные образцы религиозной живописи с ритмом и символикой высшего отвлеченного стиля.

б) Переходный тип религиозной живописи. Фрески Джотто, ритм и ритмованная условная перспектива, символика жеста и выражения и символика живописи.

<sup>58</sup> Таддео Гадди (Taddeo Gaddi; 1290–1366) — итальянский художник. Представитель Флорентийской школы.

<sup>59</sup> В 1916 итальянский исследователь Инноченцо Тауризано опубликовал текст договора, обнаруженный им в архиве, согласно которому автором фресок был Андреа Бонайути (Andrea Bonaiuti; 1343–1379).

В. Картины с религиозным сюжетом (в противоположность религиозной живописи) в области стенописи.

«Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле, картина на стене на религиозную тему с ритмом внешним без символики, с элементом аллегории и полным реализмом форм и аффекта. Той же категории без элемента аллегории, с элементом внешнего, картинного, но не отвлеченно-го ритма и с элементом аффекта — «Тайная вечеря» Леонардо.

С. В русском искусстве.

«Святая Русь» Нестерова, религиозная картина-фреска с элементом философской идеи, без ритма, без символики, с изображением аффекта (стенопись в храме Марфо-Мариинской общины в Москве).

## II

А. Религиозная живопись уменьшенного размера, перешедшая из стенописи в иконопись и живопись на холсте.

а) Идеальные образцы иконописи с отвлеченным ритмом композиции и символическим элементом — иконы Чимабуэ<sup>60</sup>, Дуччо<sup>61</sup>, Спинелло Аретино<sup>62</sup>, Симоне Мартини<sup>63</sup>, Липпо Мемми<sup>64</sup>.

В России — иконопись Рублева<sup>65</sup>.

б) Переходный тип религиозной живописи. Беато Анджелико<sup>66</sup> — вдохновенный символизм и мистический элемент. Пониженный тип ритма с элементом натурализма и сдержанно выраженным аффектом.

В России — мастер Дионисий<sup>67</sup>, стоящий на рубеже переходного стиля.

В. Картины с религиозным сюжетом (в противоположность религиозной живописи).

Рафаэль. Внешне формальный, композиционный, но не отвлеченный ритм. Отсутствие символики, живопись, заменяющая ритмическую символику раскраски. Реализм форм. Элемент аффекта.

Мурильо. Религиозная картина без ритма, без символики, с элементом аффекта, переходящего в аффектацию.

<sup>60</sup>Чимабуэ (Cimabue; настоящее имя Ченни ди Пепо; 1240–1302) — итальянский живописец. Представитель Флорентийской школы периода Проторенессанса.

<sup>61</sup>Дуччо ди Буонинсенья (Duccio di Buoninsegna; 1255/1260–1319) — итальянский художник. Представитель Сиенской школы.

<sup>62</sup>Спинелло Аретино (Spinello Aretino; 1346–1410) — итальянский художник позднего Средневековья.

<sup>63</sup>Симоне Мартини (Simone Martini; 1284–1344) — итальянский художник. Представитель Сиенской школы.

<sup>64</sup>Липпо Мемми (Lippio Memmi; 1291–1356) — итальянский художник. Представитель Сиенской школы.

<sup>65</sup>Андрей Рублев (около 1360–1428/1930) — иконописец московской школы иконописи. Канонизирован Русской православной церковью в лике преподобных.

<sup>66</sup>Фра Беато Анджелико (Fra Beato Angelico; настоящее имя Гвидо ди Пьетро; имя в постриге Джованни да Фьезоле; 1400–1455) — итальянский художник эпохи Раннего Возрождения. Монах Доминиканского ордена. Святой Католической церкви.

<sup>67</sup>Дионисий (1440–1503/1508) — иконописец. Мастер фресок.

В России — «Явление Христа народу» Иванова<sup>68</sup>. Скомпонованная сюжетная картина, лишенная ритма и символики, с элементом аффекта и полным реализмом форм и пейзажа.

Примерами жанровой религиозной живописи с элементом отвлеченной философской идеи без ритма и символики являются религиозные картины Уде и Ге. Жанровыми картинами на религиозную тему в настоящем смысле этого слова являются картина Мункачи «Христос пред Пилатом» и «Грешница пред Христом» Поленова<sup>69</sup>, а также и многочисленные религиозные картины французской, итальянской и немецкой школ XIX века.

Глубоко знаменательными и показательными являются исторические судьбы религиозной живописи, утратившей одновременно с ломкой всей средневековой культуры свои строгие отвлеченные формы и символы на Западе и сохранившей, несмотря на натиск чужеземных влияний, в России свои традиции, свое обаяние в народном культе и священные тайны утонченного ремесла в среде преданных традиции иконописцев.

В судьбе византийских традиций и канонов религиозной живописи отразился весь комплекс сложнейших разнородных элементов, которые лежат в основе русской и западной культуры. В ней отразился духовный и умственный мир и строй России и Запада, их темперамент, традиции, характер религиозного чувства и весь мир их религиозных представлений.

Разница культов и обрядов разделенных церковей являются по существу менее показательными в смысле отличия духа западно-католического и православного мира, чем религиозная живопись.

Прияв в лоно церкви вполне измененные под влиянием эпохи Возрождения религиозные изображения как предмет культа, западно-католическая церковь считалась с фактором внешнего характера — культурно-исторического с наличием громко заявившего о своем существовании и представленного блестящими талантами религиозного искусства ослепительного блеска, возрожденного из классических античных форм.

Но внутренне в этом приятии в лоно церкви христианской живописи с возрожденными языческими формами церковь могла опираться на фактор психологический, на причины более глубокие — на сознание внутреннего соответствия обновленного религиозного искусства с потребностями, темпераментом и атавизмами латинских народов, столь же сильно связанных узами исторически-культурными с духом античной религии, сколько и радостно приветствовавших новоявленное, от античного корня производимое, христианское религиозное искусство.

Это легкое приятие и признание права на церковное молитвенное почитание новой формы религиозного искусства и столь же легкая разлука

---

<sup>68</sup> Александр Андреевич Иванов (1806–1858) — художник. Представитель академизма. Мастер произведений на библейские и антично-религиозные сюжеты.

<sup>69</sup> Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927) — художник, педагог. Мастер исторической, пейзажной и жанровой живописи.

с традициями византийского искусства были ясными признаками полного соответствия религиозной потребности, религиозного чувства с художественной формой предметов культа — формой, говорящей религиозному воображению и соответствующей религиозным представлениям больше, чем пережитки искусства чуждой по духу античным народным атавизмам византийской культуры с ее отвлеченным символическим суровым стилем религиозной живописи.

Православная церковь, совершенно обратно западно-католической, с одной стороны, не была зачарована обольстительными формами какого-либо нового возрожденного национального религиозного искусства, ей впоследствии с трудом и в плохих образцах навязываемого; с другой стороны, она имела внутренние глубокие основания свято и строго оберегать устои византийских религиозных живописных традиций, законов иконописи, соответствующих расовым особенностям, традициям, темпераменту, духовному и умственному строю, религиозному чувству и религиозным представлениям русского народа и восточной умозрительной метафизической мистике православия.

### **3. Молитвенность**

Эти два чуждых друг другу мира, эти две диаметрально противоположные друг другу церковно-художественно-религиозные концепции, символически отразившиеся в аспекте противоположных друг другу по духу и форме религиозных искусств — русской иконе и религиозной картине европейской живописи — сливаются воедино в духовном плане в одном общем для них начале: молитвенности.

Молитвенность есть конечная цель религиозного искусства, какова бы ни была степень глубины религиозного значения того или иного произведения с точки зрения строго художественной оценки и степень художественного совершенства их стиля и формы. Подобная дифференциация, явившаяся предметом нашего рассмотрения и давшая нам право разделить на две главные категории религиозные произведения искусства, не имеет отношения к этой объединяющей религиозное искусство цели.

Однако это не исключает собой тесной связи между формой религиозного произведения и характером молитвенного чувства, им вызываемого.

Молитвенность является одним из сложнейших понятий в смысле определения его отношения и внутренней связи с эстетической формой художественного религиозного произведения. Содержание этого понятия, включающего в себя ряд явлений физиологического и психического порядка, слишком обширно, чтобы хоть сколько-нибудь подробно нам останавливаться на этом вопросе, — только частично, но в существенной своей части касающемся нашей темы. Молитвенность во многом поясняет вышесказанное о связи характера религиозной живописи с народным религиозным чувством и разновидностями этого чувства.

Эта связь эстетической и религиозной эмоции ярко поясняет пример религиозного искусства Возрождения, доказывающий приспособляемость друг к другу формы религиозного искусства и молитвенности.

Мы уже сказали, что религиозная картина эпохи Возрождения шла на встречу атавистическим религиозным чувствам латинских народов, выросших на культе обожествленных человеческих форм олимпийских богов. С другой стороны, после суровой эпохи средневековья и строгого, средневековой церковью охраняемого культа отвлеченного аскетического символического религиозного искусства, произошло превращение — обратная приспособляемость в западно-католическом мире христианского религиозного молитвенного чувства к новой религиозной художественной концепции, ему идущей навстречу, принося с собой преобразенную христианством античную эстетику реальных красивых форм.

Религиозная эмоция от восприятия реалистической, антропоморфической живописи и скульптуры была направлена в сторону чувственно-мистическую и превратилась одновременно с утратой трансцендентального характера религиозного искусства в «возлюбление» — адорацию (adoration) — красивых, убедительных, реальных религиозных образов, волнующих чувство, вызывающих экстаз мистической влюбленности и пароксизм страдальческого сочувствия, но не могущих вызвать углубленно-отвлеченную, бесстрастную созерцательность, как средневековая или русская аскетическая икона.

Такая глубокая логическая связь форм художественного произведения с молитвенностью и, в свою очередь, связь форм религиозного искусства и молитвенности с национальными свойствами отдельных народов сама по себе лишает всякого права вносить элемент субъективности в оценку религиозного произведения искусства с точки зрения, может ли оно или нет вызвать у тех или у других молитвенное чувство. Оценка строго художественного порядка религиозной живописи несовместима с такого рода критерием.

Христианские слезы веры, надежды и любви веками проливались пред потемневшими ликами икон, пред сверкающей золотом мозаикой, равно как и у подножия престолов с религиозными картинами, прельщающими глаз красотой форм и волнующими своим содержанием душу.

В испанских соборах мы видим верующих, распостертых ниц пред изображением распятого Христа, а также святых мучеников, словно истекающих живой, до жути реалистически написанной кровью, сочащейся из ран, с оскалом зубов и судорожным сокращением мышц лица от страдания, со стеклянными глазами и морщинами кожи.

Трагические, душу раздирающие сцены Распятия и Положения во гроб, равно как облик красавицы Богородицы на картинах Беллини<sup>70</sup>, Рафаэля, Луини<sup>71</sup>, Мурильо, светлокудрой Матери Божьей, с утонченными чертами

<sup>70</sup> Джованни Беллини (Giovanni Bellini; 1430/1433–1516) — итальянский художник. Представитель Венецианской школы Раннего Возрождения.

<sup>71</sup> Бернардино Луини (Bernardino Luini; 1480/85–1532) — итальянский художник. Один из самых известных учеников и подражателей Леонардо да Винчи.

лица и чарующей полузастывшей улыбкой, женоподобный лик Спасителя, исполненный загадочной поэзии, красивые херувимы, играющие на скрипках небесные гимны, преисполняли в течение веков молитвенным экстазом восторженные сердца молящихся, любовавшихся красотой человекобожеских образов и страдавших от скорбной повести картинных и скульптурных изображений. Сколько глубоких античных атавизмов культа Аполлона заложено столь же в творчестве художника, изобразившего могуче сложенное, с безукоризненными пропорциями, тело Богочеловека, сколько и в молитвенном преклонении пред этим чарующим образом!

Сколь чуждо все это, насколько диаметрально противоположно русской религиозной мысли, чувству, русскому иконному творчеству и православной молитвенности, преисполненных атавизмов метафизической мистики Востока!

Благочестивый инок Андрониевской обители Андрей Рублев так любил священное искусство, столь молитвенно к нему относился, что в праздничные дни (по свидетельству Иосифа Волоколамского<sup>72</sup>) любимым занятием его было рассматривать святые иконы и переноситься, по его словам, «от видимого к невидимому».

В 1551 году, в эпоху расцвета самой безудержной по вольности барочной живописи в Италии, в момент, когда Федерико Бароччи (1528—1612)<sup>73</sup> писал в римских храмах свои религиозные фантазии, апофеозы, преисполненные чувственной красоты, собор в России 1551 требовал от иконописцев, кроме искусства в иконописании, неукоризненной жизни и молитвенного служения церковному искусству, вменяя в обязанность епископам надсматривать за иконописанием, лучших иконописцев отличать вниманием любви, а людям худой жизни запрещать писать иконы, и советовал следовать в иконописании лучшим древним образцам, указывая им на пример иконы Рублева.

По записке о соборе 1553 года (Стоглав, глава 43), митрополит Макарий<sup>74</sup> говорил царю, что вследствие прежнего соборного определения в Москве «над всеми иконники уставлены четыре старосты иконники и велено им над всеми иконники смотреть, чтоб писали по образу и по подобию, а которые писали неправо, и тех отставити, а новым иконникам велети учиться у добрых мастеров» (Архимандрит Филарет Черниговский<sup>75</sup>. История Русской Церкви. Чернигов, 1862, стр. 139—140. Период III, Отдел Богослужения).

Мы видим, насколько глубоким, религиозно-молитвенным и строго набожным было отношение к древней канонической живописи в православной церкви, как подобное же отношение вылилось строго в моральную обязанность мастерам, как оберегался религиозно-молитвенный строй паствы

<sup>72</sup> Иосиф Волоцкий (Волоколамский; в миру Иван Санин; 1439—1515) — святой Русской православной церкви. Игумен Иосифо-Волоколамского монастыря. Автор книги «Просветитель».

<sup>73</sup> Федерико Бароччи (Federico Barocci; 1526/1535—1612) — итальянский художник, гравёр. Представитель эпохи позднего маньеризма и раннего барокко.

<sup>74</sup> Макарий, святой (1482—1563) — митрополит Московский и всея Руси.

<sup>75</sup> Филарет (в миру Дмитрий Григорьевич Гумилевский; 1805—1866) — архиепископ Черниговский и Нежинский. Историк церкви, богослов.

церкви и как церковь и художество шли навстречу молитвенным потребностям русского народа. Русский молящийся народ никогда не мог, не может и не сможет отойти от понятных, близких его душе и привычных для его молитвенного чувства аскетических символов Божественных ликов икон, приняв лишь в «обиконенном» виде в лоно церкви чуждые ему лики иностранного письма.

#### **4. Значение вдохновения в творчестве религиозного искусства**

Какого бы разного и чуждого друг другу порядка ни была русская иконная живопись и религиозная картина после эпохи Возрождения, водворенная в храмы западной церкви, молитвенное состояние, вызываемое тем и другим религиозным искусством, которые служили предметом нашего рассмотрения, уравнивает, как мы указали, значение произведения того и другого религиозного искусства как предметов почитания. Однако это соображение ни в каком случае не лишает права придерживаться критерия другого порядка, на котором мы обосновали разницу значения религиозной живописи и картины на религиозный сюжет как двух вполне различных художественных форм для выражения христианской идеи.

Исходя из вышесказанного о высших ценностях форм отвлеченного религиозного искусства, об идейных глубинах его ритмических построений и символики красочной мистики, мы можем утверждать, что западная культура, променяв величайшую ценность на иную, понесла художественную утрату, непоправимую и ничем не могущую быть восполненной.

Это положение в течение веков подлежало оспариванию.

Что являлось главным основанием для расхождения во мнениях? Что являлось обычным аргументом поклонников и защитников религиозного искусства западного толка, основанного на свободном выявлении творческой художественной мысли?

В защиту свободного индивидуального религиозного художественного творчества приводился и приводится обычно один красноречивый аргумент — вдохновение художника, поработанного связывающими личное субъективное чувство и творчество канонами религиозной живописи.

Все, что нами выше было сказано о строго религиозной живописи, послушной канонам с большей или меньшей полнотой и убедительностью, говорится в ответе на эту аргументацию сторонниками противоположного толка, приверженцами иконописного письма и ранней христианской религиозной стенописи.

В этом вековом споре кроется глубокое и роковое недоразумение.

Кто может оспаривать, что элемент вдохновения является столь же решающим фактором, сколько и мастерство во всяком творчестве, тем более столь духовном отвлеченном творчестве, как религиозное искусство. Недоразумение находится в самой постановке вопроса, какая из двух ценностей выше — свободный полет творческой вдохновенной фантазии или религиозный живописный канон, вне всякого сомнения фантазию обуздывающий и связывающий свободное творчество.

Постановка подобного вопроса, имеющего решающее значение для художественного понимания, оценки и критики, глубоко ошибочна.

Ошибка заключается, с одной стороны, в недооценке элемента личного вдохновения, вполне совместимого с правилами строгих канонов, дающих сами по себе мотивы для вдохновения. Мы видим блестящий пример этого в творчестве Рублева.

Но с другой стороны, ошибка основана на еще более глубоком непонимании сущности и значения канонической религиозной живописи ранних и средних веков, а потому и значения понесенной утраты религиозной живописью в высшем понятии этого слова.

Заблуждение заключается в непонимании того, что существует ценность более высокая и значительная, чем наивысшее индивидуальное вдохновение гениальнейшего художника, — это коллективное вдохновение, комплекс вдохновенных творческих сил, к одной цели устремляемых, одним общим идеалом окрыляемых.

История искусства не знает более яркой, духовной и волевой, словно электрической силой заряженной эпохи коллективной вдохновенности, как эпоха расцвета христианского искусства, начиная с V века.

Существенная разница этой эпохи и не менее художественно вдохновенной эпохи Возрождения заключается не в количественном содержании и напряженности творческих сил, а в процессе их развития и их выявления. В эпоху Возрождения процесс был центробежный. Художественные принципы, явившиеся завоеванием и достоянием культуры эпохи, ее вкладом, распылялись от центра к периферии по разным направлениям, по разным индивидуальным талантам, которых было столь же много, сколь много различных течений представляло собой искусство эпохи Ренессанса. Каждый гений и талант создавал вокруг себя, в свою очередь, целую планетную систему созвездий.

В эпоху христианской религиозной живописи ранних эпох процесс был центростремительный. Отдельные, часто безымянные, смиренно скрывающие свое имя таланты составляли общий коллектив вдохновения и знания, устремленных к одному центру религиозной мысли и религиозного творчества.

Мерцание единичных звезд и созвездий не было видно потому, что их свет поглощался сияющим ослепительно светом солнца, светом такой сосредоточенной общей вдохновенности и духовного горения в служении общей цели, общей идее, притом такой высокой цели, такой чистой высокой идее, каких история не знает. Великий вдохновленный гений, пожелавший бы соревноваться в самостоятельном творчестве с подобной могучей силой коллективного порыва, устремления и познания мастерства, подвергся бы участи Икара, желавшего тягаться с богом солнца и потерявшего свои крылья.

В творчестве христианского искусства ранних эпох было заложено ясное сознание необходимости оберечь от распыления такую огромную потенциальную силу коллектива, духовно насыщенного, для соборного служения религиозному искусству и ясное понимание всех возможностей в этом средоточии сил, руководимых велениями церкви.

Художественные каноны являлись пособниками и гарантией для охранения от посягательства горделивой индивидуальной воли на эту творческую соборную силу, опиравшуюся на силу церкви и развивающуюся под знаком КРЕСТА, высшего вдохновителя человечества.

Гений Рафаэля является блестящим примером и подтверждением вышесказанного. Работая в Риме на глазах папы, главы церкви, обращаясь к христианскому миру, *urbi et orbi*<sup>76</sup>, он старался силой индивидуального таланта придать основным догматам христианства все их идейное величие.

Идея Славы Небесной, идея Матери Божьей, хотя и являлись его величайшими вдохновительницами, но все же он оставался всегда сыном своего века. С одной стороны, во власти реализма, с другой стороны, во власти ограниченных, при всей их неограниченности, возможностей личного чувства и религиозного пафоса, его гений в своем свободном творчестве никогда не достиг ни высот, ни глубин подлинной религиозной живописи.

Смиранный дух русской культуры, во многих отношениях столь податливый — слишком податливый исполненному самоутверждения духу культуры Запада, — в одном сумел, несмотря на голос соблазна и случайные уступки, сохранить ценность, ей преданную и словно на сбережение историей ей предоставленную, ценность, опрометчиво растерянную и недооцененную Западом, но значение которой знает Россия и ныне — религиозную живопись.

## 5. Заключительные слова. Икона русская

Ритм исторических эпох и событий какой-то высшей таинственной логикой и закономерностью связывал и связывает поныне судьбы русской жизни с судьбой русской иконы.

Ее расцвет с бытом и укладом святой, древней Руси, оберегаемой со щитом в руках и с иконой впереди от вражеских нашествий.

Эпоха измены исконным заветам русской жизни и русскому быту, эпоха, снявшая бороду с лиц и парчу с плеч бояр, столь сливавшихся в своем облике с ликами на иконах святых благоверных князей, умученных за православную веру, — эта эпоха была одновременно эпохой измены и древней русской иконе. В глубине души своей народ русский ей никогда не изменял, несмотря на роскошь новых храмов, и на протяжении веков ее чтит и чтит столь же в древних соборах, сколько в деревянных церквях заповедных обителей.

Ныне не случайно и недаром в общем течении событий, в эпоху примирительных веяний в сторону братского единения церковью пред лицом врагов церкви и культуры, возгорелся новый интерес к давно забытой и скучной для Европы суровой русской иконе, напоминающей о великой утрате ценного духовного и художественного клада, Византией завещанного на пороге христианства и Россией для мира сбереженного.

---

<sup>76</sup> Всем и каждому; дословно: «Городу [Риму] и миру» (*лат.*).

Не случайно и недаром в России в эпоху напряженной духовной борьбы ее с мировым врагом обновленные и вновь открытые русские древние иконы предстали во всей славе их художественной и духовной красоты. Лучшему памятнику религиозной живописи — иконе — быть может, ныне суждено сказать из недр страдающей России гибнущему искусству и человечеству свое великое слово и напомнить о давно чем-то забытом и очень важном.

У нее есть ныне и другого рода великое назначение!

Иконе, к которой среди наивысших испытаний устремляется полная надежд и слез молитва русская — эмблеме углубленного религиозного художественного творчества, проникнутого смиренной любовью и верой христианской, — суждено, быть может, свыше стать ныне для России и для мира тем КРЕСТОМ, который сиял пред ратью императора Константина с пламенными знаками: СИМ ПОВЕДШИЙ.

*Доклад, прочитанный князем С. Щербатовым в Обществе «Икона» Париж, Musée Guimet, декабрь 1927, Общество «Икона» в Париже, т. 1, М.-Париж: Прогресс-Традиция, 2002, с. 62–82.*

# КРИЗИС ИСКУССТВА

При окончательном подсчете завоеваний и утрат в области духовных и культурных ценностей нашей эпохи в общем итоге приходится снести на дефицит одну величайшую ценность.

Всякий кому дорого искусство, кто сознает его первенствующее значение в культуре человеческой, и для культуры, кто живет с ним и в нем, не может с глубокой скорбью и тревогой не осознать, исходя из высшего критерия мировой иерархии ценностей, что ныне искусство во всех своих проявлениях и отраслях *снизилось*<sup>77</sup> во всем своем уровне, уменьшилось в удельном весе, снижается и мельчает все больше и больше.

Во всех областях искусства встречаются, конечно, и хорошие произведения, и недюжинные таланты, *но великого искусства больше нет.*

Почему его нет? Вернее, больше нет? Может ли оно быть? Или *уже* не может? Или *теперь*, не может, в нынешней установке жизни и культуры, и *почему* не может? И это не независимо от природной одаренности отдельных индивидуальностей.

Это — великая, глубокая, тревожная проблема, вернее ряд проблем неразрывно связанных с сознанием тех пустот и неблагополучий в духовной жизни (мы уже не говорим об устройении земной), которые мы испытываем, чувствуем и переживаем как сыны нашего века.

Озаглавив нашу статью «Кризис искусства», мы ясно сознаем, что эти слова могут вызвать недоумение.

Нам скажут: искусство, как самое яркое выявление культуры народа является отражением мыслей и настроений той или иной эпохи, и как такое оно подвластно *конечно* общему закону исторической эволюции. Вполне естественно, каждая эпоха не может не создавать свои, соответствующие ей, эстетические понятия и формы. Формы эти меняются подобно тому, как движется и меняется все в потоке истории. Течет и меняется философская, научная мысль. Если говорить о «кризисе», то последние на своем пути развиваются под знаком почти непрерывного кризиса, что не означает ни в каком случае кризиса науки вообще, как таковой.

Но если принять этот термин (как это часто делается) по отношению к смене научных законов и методов, то понятие о кризисе в сфере *религии, морали и искусства*, являющихся *тремя основами жизни чувства* нельзя по природе своей приравнять ни к какому сдвигу в сфере научной мысли<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Здесь и далее выделено автором.

<sup>78</sup> И это без всякого противоречия с законами исторической перспективы и с объективной исторической оценкой явлений. — *Здесь и ниже до № 86 включительно — прим. автора.*

В этой сфере чувств истина является постулатом в противоположность законам, основанным на опыте и доказательстве в области научной мысли. В сфере чувств есть абсолютное *да*, или *нет*.

Поэтому термин «кризис», применяемый у одра больного в *этой* сфере, в частности в искусстве, приобретает значение весьма к нему близкое.

Подобный кризис есть *полный перелом*, а не новая следующая ступень развития, подобно смене ступени на пути продвигающейся во мраке научной мысли, нащупывающей истину, ее завоевывающей и в ней разочаровывающейся, принимающей и отвергающей ту или другую гипотезу.

Понятие о *кризисе искусства*, о котором будет идти речь, нами *резко противопоставляется* (и это вопреки взглядам многих историков искусства) понятию даже самой резкой смены в порядке эволюции. Оно означает *полный срыв, гибель абсолютная* утраченной великой ценности, а не *низведение* или *обесценивание* прежней, временной иллюзорной, отжившей *опровергнутой* ценности в силу появления и признания *новой* ее сменяющей, как это имеет место в истории научных законов<sup>79</sup>.

О подобном кризисе, вернее двух моментах *кризиса искусства* христианской эры мы и будем говорить, о двух *глубоких взрывах* из самых недр, а не о кризисах в искусстве в отдельные эпохи, что привело бы к очерку отдельных школ и течений, короче к очерку истории искусства, отнюдь не входящему в нашу задачу.

Тема о кризисе искусства столь широка, сложна и многогранна, что за недостатком места приходится не раскидываться вширь, а идти вглубь, заостря тему на самом существенном и, на сей раз, ограничивая ее *пластическим искусством*. Таких срывов, кризисов пластического искусства христианской эры мы считаем *два*.

*Первый* ознаменовал собой конец подлинной религиозной живописи, наступивший в эпоху Возрождения. *Второй* кризис искусства мы усматриваем в нашей современной эре: кризис глубочайший, паралич, породивший своего рога *эсхатологию* искусства.

Надо ли говорить о том, какую ответственность берем мы на себя, и до какой степени заостряем основную мысль, говоря об эпохе Возрождения, столь ослепительной по блеску талантов, что она представляла собой кризис не в искусстве, а *самого искусства*.

Подобно тому как врач усматривает будущий паралич в изменении рефлексов зрачка — признак обреченности больного, несмотря на кажущееся цветущим его здоровье, мы усматриваем по ясным признакам в этой внешне блестящей эре искусства его будущий закат — процесс измеряемый, конечно, столетиями.

---

<sup>79</sup> Научные теории Ренана, Штрауса, Соломона Рейнака, Гуйо («*Irréligion de l'Avenir*»), и друг., открывшие штурм по цитадели религии, ставили вопрос бытия или небытия религии *вообще* — быть или не быть, приводя такой альтернативой к черной бездне в сфере чувств путем уничтожения ценности окончательно незаменимой, и это в порядке кризиса.

Для раскрытия сути первого из двух названных кризисов, надо подняться на две самые высокие вершины горного кряжа искусства, с их высот многое станет ясно, откроется широкая даль.

Каким было искусство до Возрождения, какова его природа, его значение, и какова природа искусства Возрождения, первое искусство, умертвившее, поразившее его в самое сердце и уже во всяком случае *не развившее и не усовершенствовавшее* «искусство примитивное», как мы читали во многих учебниках и трудах по истории искусства<sup>80</sup>. Неудивительно, что в связи с этим, залы с примитивами в музеях обычно рассматривались как залы «приготовительного класса» в сравнении с залами картин Возрождения.

Следуя традициям и заветам Востока, искусства Ассирии, Халдеи, Египта и наравне с ними христианское искусство до эпохи Возрождения было *религиозным* в самом широком и глубоком смысле слова, т. е. изобразителем *мировых идей в аспекте религиозного мирозерцания*. Высокое назначение этого религиозного искусства заключалось в символическом отображении трансцендентного мира божественных истин Евангельского слова. Подобное задание требовало соответствующей темы *одухотворенной формы* высочайшей по совершенству, глубокой по значению, подчас ослепительной по роскоши<sup>81</sup>, что и повлекло за собой соответствующую технику и выбор материала как средства выражения религиозной мысли (заметим, что восточные атавизмы и традиции, коренящиеся в русском народе, содействовали сохранению этой формы в России даже после наступившего в Европе кризиса).

Поднимаясь на вершину, не будем задерживаться там, где это религиозное искусство было еще во власти античного стиля (живопись катакомб и самых древних мозаик и фресок) и на склоне вниз, когда оно стало проникаться античным духом Возрождения.

История не знает такого момента в искусстве, как эпоха религиозной живописи до Возрождения, когда выявилось бы более тесное слияние *цели, средств и темы* в искусстве.

В настоящее время оно отвечает потребности «как» и только «как» в большинстве случаев, а редко «что», и менее всего «для чего».

В эту эпоху «что», и «для чего» мыслились неразрывно вместе: это была *неразрывная триада* в сфере художественных представлений.

«Что»: Бог, Богородица, Святые, небесные сферы рая. «Для чего» — для христианской веры, религии и церкви. Объект и цели обусловили *средство* и орудие, *материал*, играющий в искусстве, гораздо более, чем думают, решающую роль.

Материал религиозной живописи был указан стеной храма. Форма изображения на вертикальной прямой или полукруглой плоскостной архи-

<sup>80</sup>Мы увидим из последующего, какое поистине изумительное недомыслие заключало в веках это понятие «примитив», заключающее в себе представление о последующей ступени более совершенного достижения, более зрелого, более высокого искусства, каким в этом представлении является, конечно, эпоха Возрождения.

<sup>81</sup>Мозаика.

тектурной поверхности определялась мудрой и глубокой мыслью — *двумя измерениями*, исключаящими третье измерение как запретный плод, содержащий в себе соблазны и опасности иллюзии и реальности, обмана зрения.

Материал и форма, техника, архитектурность композиции, требующая строгой, подчеркнутой, обобщенной линии, все то, что считалось неумелостью, примитивностью — отсутствие перспективных сокращений планов и линий, отсутствие света-тени, отсутствие гибкости в движениях, отсутствие индивидуальности в выражении ликов схематически сведенных к одной формуле глаз, рук и ног, трактовки одеяний, упрощенность фона нарочито сведенного к одной золотой поверхности — все сводилось к одной общей поставленной задаче, к одной руководящей главной *идее*: *Tempus absoļu* — вечность духа, души — такова доминирующая, отвлеченная идея, которая не укладывается в понятия о переменчивых формах земного бытия и которая не мирится с идеей пространства и времени, изображением случайных движений тела, случайной игры взора, случайной игры цвета и света, случайного пейзажа, случайного сюжета, повествовательного мотива, взятого из реального мира.

Эта отвлеченная идея конкретизируется в двух видах, в плане внешнего изображения в ту эпоху:

В *Ритме* и *Символе*.

Ритм во всем архитектурном построении композиции; ритм объемов, музыкальной гармонии линий и красочных поверхностей, ритм в мудром соответствии и равновесии частей (в линейном их обрамлении), сведенных к целому, закономерному построению; Ритм — однообразная повторность, математическая логика, величавое спокойствие, равновесие и соответствие, дающее впечатление бесконечности, вечности, неизменности, *сам по себе* носил в художественных представлениях той эпохи (а равно и в Египетском искусстве) *великую мистическую тайну* неких высших непреложных законов, которыми управляется движение светил и механика мироздания.

Поскольку Ритм заложен был в основу религиозной живописи, постольку он определял ее религиозное значение.

Ритм мыслился *как дух*, духовный элемент, заключенный *в самой форме изображения*, даже вне вопроса о *содержании* изображения. Он *сам по себе* был призван действовать на мысль и эстетическое сознание *независимо от фабулы, темы*, повышавших до предельной высоты в искусстве той эпохи его непосредственное действие.

Ритмические построения композиции, развивающиеся правильными волнами и кругами от центра к периферии, симметрия, равновесие частей, правильность чисел и интервалов в подобном искусстве были словно подчинены некоей Вечной, творческой, мудрой, высшей *мировой воле*, отраженной в художественном творении, воли, дающей образам свою особую жизнь и свое *беспрерывное движение*, столь же постоянное, сколько закономерное (и быть может гораздо более убедительное, чем изгибы торсов у Микеланджело).

Христианская фреска — это мир, *микрокосм*.

В этом аспекте мировые идеи могли получить свое совершеннейшее в истории всего искусства выражение. Этому способствовал всемерно наряду с ритмом второй неизменный и основной принцип, заложенный в искусстве той эпохи — *Символ*.

Символическое изображение материи в художественном представлении той эпохи в смысле символики линий, красок, форм, должно было *очищать* материю изображаемого сюжета, или облика от реальных, случайных, преходящих элементов, подлежащих чувственному восприятию, наблюдению, изучению глаза и *одухотворять материю* путем отбора, синтеза, обобщения и прохождения образа через сферу ментальную, духовную, через сферу творческой вдохновенности мастера самого высокого порядка<sup>82</sup>.

На таком принципе основана была вся *символика красок*, вся красочная иерархия от золота, белил и киновари до темных гамм охр и зелени. Отсюда радужные краски райских сфер, огненные херувимы, словно растворяющиеся в небесном зареве, и, наконец, ни одной краской не могущий быть изображенным, сияющий в белой ризе, со сверкающими лучами золотого «астиса», образ Спасителя.

Художественное изображение, таким образом, ритмом и символикой очищенное, просветленное, обобщенное, делалось доступным сверхчувственному духовному восприятию — *духовному оку*. Этим самым оно приобретало значение *высшего творения*, и вызывало *высшего порядка эмоцию*.

Отсюда, на основании этих принципов, и вся сдержанность, обобщенность и символика в изображении самих эмоций, которое в искусстве самого строгого типа той эпохи не считалось вообще допустимым<sup>83</sup>.

В этом искусстве, в статичности, иерархической неподвижности, «окаменелости» (как часто принято выражаться), надо усматривать *внутреннюю динамику* ритма в противоположность теме, которая является *статическим* моментом.

Во времени — тема, фабула, изображаемый эпизод являются моментом *случайным, преходящим* в противоположность вечной идее, заключенной, как мы указали, в символике и ритме.

Только подобная форма искусства могла быть в представлении эпохи достойной изобразительницей трансцендентного мира идей и понятий, религиозных верований, чувств и догматов, только этим наречием линий и красок, могущих быть поясненными.

Всякий реалистический элемент, всякая произвольная художественная затея не могли не считаться *профанацией*.

В связи с этим характером и заданием искусства, последнее строго охранялось путем соблюдения *двух важнейших принципов*.

1) *Канонами* искусства, не терпящими ни вольного толкования, ни произвола индивидуального творчества<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Из этого явствует, насколько это понятие символического изображения глубже понятия стилизованной формы.

<sup>83</sup> У Джотто, последнего из могикиан великой религиозной живописи, и на иконах лучшей эпохи, эмоции выражались в монументальной форме синтетического стиля.

<sup>84</sup> «Non est imaginum pictorum inventio, sed Ecclesiae Catholicae probata legislatio et traditio» [«Это не есть изобретение художников, а устоявшееся законодательство и традиции Вселенской Церкви» (*лат.*)]. Постановление Никейского Собора.

2) *Жреческим служением* искусству. Познание держалось в тайне, как и во всех религиях, и во всех религиозных искусствах древних культур, оно было привилегией *избранных* и *посвященных*; оно держалось над сферой понимания толпы и только через символы и ритуалы низводилось к уровню человеческого разумения. Художники, контролируемые и отбираемые путем строгого отбора, *были жрецами* наравне с жрецами науки, астрономами, философами, теологами и были служителями религии и церкви, *и наравне с ними науки*.

Этим устанавливалась связь, неразрывная *связь искусства с религией и с наукой*.

В связи со сменой всех понятий, идей, уклада жизни, мировоззрения, убеждений, в связи с гуманистическими веяниями новой эпохи, кризис с эпохи Возрождения явился *крушением и всего мира художественных представлений, самых основных принципов искусства*.

Природа нового искусства видоизменила и самый *процесс восприятия* художественного изображения. Отныне денные лучи от воспринимаемого художественного изображения преломлялись лишь в *физическом фокусе глаза*, и воспринятые мозговыми центрами давали *зрительную эстетическую эмоцию*.

Лучи *духовные*, излучаемые предшествующим религиозным искусством, преломлялись в глубоко лежащем духовном *внутреннем фокусе* — и давали эмоцию углубленно созерцательную, давали мечтательно-мистическое молитвенное настроение.

Кризис обнаружился одновременно во всех планах — внешнем и внутреннем.

В плане внешнем произошла смена оптического закона в связи с приятием *третьего* измерения. Оно ввело в искусство реальные и выпуклые формы человеческой фигуры и пейзажа, перспективное сокращение к одной точке схода, обусловило обман зрения, *иллюзию действительности*, «прорыва» поверхности стены.

В связи с этим в плане композиции глубокое по смыслу, и сложное по содержанию, ритмическое построение и концепция символического порядка, заменились заданием иного, более низкого порядка *эффективной компоновки картины*.

Достигнуто было, и в высокой мере, то, чего из принципа избегали в предшествующую эпоху<sup>85</sup>.

Не меньший сдвиг произошел и в *плане внутреннем*.

Как разрывной снаряд взорвал весь мир художественных представлений, провозглашенный Леонардо да Винчи, ожесточенным врагом древних канонов принцип, что композиция должна иметь целью изобразить «наиболее удачно выбранный момент какого-либо действия» («Тайная вечеря», Леонардо). Это заключало в себе приговор, вынесенный новым искусством всей художественной эпохе, всему художественному мировоззрению.

Все задание свелось к изображению того, или иного *действия, эпизода, переживания* с повышенным реализмом и наибольшей убедительностью психологического элемента.

<sup>85</sup> Незнакомство с законами перспективы в ту эпоху, как известно, вполне опровергнуто.

Полный разрыв со старым миром художественных форм и представлений, конечно, ярче всего выявился и отразился в той сфере, в которой ярче всего проявилась художественная идеология прежней эпохи, а именно в сфере религиозных представлений и концепций.

Уже не говоря об изображении самого Божества в реальные формы Богочеловека, а постепенно (под влиянием идей гуманизма) и в простой человеческий образ, утративший все символические и божественные признаки, наконец, в образ Аполлона и Эфеба (под влиянием увлечения классической древности), уже не говоря о превращении облика Богородицы в портретное изображение светлокудрой красавицы или черноокой римлянки, или испанки, согласно с представлением о женской красоте в той или иной стране — глубокий перелом в искусстве ярко сказался и в концепции *религиозных тем*, как во внешней форме, так и во внутреннем содержании<sup>86</sup>. Наиболее показательным моментом, выявляющим неразрывную связь прочными узами связавшую искусство с земными формами и представлениями, является период временного возврата светского языческого реалистического искусства Возрождения (эпохи Медичи<sup>87</sup>) к религиозным истокам средних веков и это под влиянием громовых обличительных речей и костров Савонаролы<sup>88</sup>.

Искусственно пестрый свет волшебного фонаря проектировался на забытые темы мозаик и древних соборов. В этом ложном свете заиграло подражательное религиозное искусство: скорбные, радостные, патетические, псевдомистические, в реальные формы облеченные, религиозные забытые образы, прославленные на новом наречии, подчас сложнейших аллегорий и живописных композиций. В полную противоположность ритмическим и символическим построениям древней стенописи или иконы с их величавым покоем разрабатывались самые разнообразные психологические темы на религиозные сюжеты, являющиеся для них *предлогом*; темы, повергающие зрителя в атмосферу человеческих земных волнений, страстей, горестей, ликований и нередко доходящих до пароксизма драмы, или истерической возбужденности.

Искусство, окунувшееся в *реальный, земной мир*, не будучи более в состоянии подняться к горнему миру художественных идей средних веков и начала христианской эры *в угоду времени* заигрывало с мистикой на театральных подмостках нового лже-мистического, далеко не всегда искреннего, религиозного искусства. Пережитки мистического элемента выродились в надуманность и слащавость<sup>89</sup>.

Постепенно искусство в связи с возрастающим увлечением *живописью* для живописи стало сводиться к прямому заданию колорита, к эффектному

<sup>86</sup> Мы не касаемся сложного вопроса о значении религиозного произведения искусства как предмета культа.

<sup>87</sup> Династия правителей Флоренции. Самый яркий представитель — Лоренцо ди Пьеро де Медичи «Великолепный» (Lorenzo di Piero de' Medici il Magnifico; 1449–1492) — поэт, литератор, покровитель наук и искусств.

<sup>88</sup> Джироламо Савонарола (1452–1498) — итальянский монах и реформатор.

<sup>89</sup> Мистический сюжет обручения Св. Екатерины с Христом на картине Корреджио в Лувре. — *Прим. автора.*

распределению красочных пятен, к созвучию красочных гамм, к живописному мастерству. Глаз художника и зрителя, упражняемый в новом направлении, отвыкал познавать художественные образы, художественную мысль и язык, если не усматривал в них *сходства с видимым миром реальных форм*, прельстительных в их живописном или скульптурном преломлении и отображении: *наступило царство картины*. Религиозные темы были одним из ее сюжетов, в которых Божество играло роль *персонажа* наравне с другими картинами, сюжетами, другими персонажами, а иногда просто красивого *красочного пятна* (в какой-нибудь Pietá), вкомпонованного в общий красочный аккорд.

*Мелодия мира* заменила глубокие звуки органа, хорового пения умершего искусства; отдельные светила талантов с их созвездиями заменили сияющий млечный путь *соборного служения* искусству; вдохновение художника — субъективное, единоличное заменило комплекс вдохновенных творческих сил к одной цели, но не только цели, а к одному наивысшему *идеалу* устремленных<sup>90</sup>.

\* \* \*

Мы постарались в общих чертах раскрыть природу двух друг другу противоположных искусств. *В чем же заключается сама сущность кризиса искусства, вообще*, имевшего место в связи с этим кризисом в искусстве? Резюмируем нашу мысль; видоизменился *вид* искусства и в связи с этим *значение* и *природа* искусства в широком смысле слова.

Ранее высшее, чистое искусство (le grand art) Востока, Египта, христианское искусство (греческое занимает особое положение) тянулось в идеале своем от земных форм, служащих ему в преображенном их виде, молитвенным наречием, строго в чистоте своей соблюдаемом, к превыше много самого искусства стоящему началу, к тому, что само по себе «sublime».

Искусство силилось и стремилось явиться прославлением высшей мировой идеи и Божества на своем человеческом наречии в общем соборном порыве и на достойном соответствующем наречии. Искусство эпохи Возрождения в прославлении своем человека и мира земного, земной твари и плоти, прославляя облик человека, его переживания, страсти, аффекты, *связало себя с человеком и миром* земными тесными узами и, разделяя их переменившую судьбу, в судьбу их было втянуто. (Подобно тому, как в Греции в судьбу людей были втянуты боги Олимпа). Искусство стало в зависимость от судьбы земных — человека и человечества, *оторвавшись от начал и идей, стоящих вне и выше* превратных земных судеб, выше личного внутреннего мира и личных переживаний, выше *самого мира*.

Кризис выявился в *превращении*, которое мы и называем *первым кризисом искусства*. Не будучи в состоянии тянуться «vers le sublime», к началу выше искусства стоящему, отчасти сознательно от него отворачившееся, искусство, погрузившееся в космос, само стало *сублимацией мира* и как такое стало *сублимировать все, решительно все, без исключения*.

<sup>90</sup> Утрату этой ценности можно понять в творениях Рафаэля, несмотря на свой гений, никогда не достигшего ни высот, ни глубин прежнего искусства. — *Прим. автора*.

Как в огромном словаре оно стало искать темы для вдохновения, предмет для сублимации, (а подчас и для рабского подражания, копии найденного мотива) — сублимации, так как объект никогда не совершенен в своей голой правде, всегда ниже художественного о нем идеализированного представления, а подчас и вовсе уродлив, и только в отображении художника делается красивым.

В этом заключается природа искусства. После кризиса оно сублимирует *все*, начиная с видимой природы, пейзажа, со сложных переживаний человека и его облика, кончая всеми видами преступления и разврата — испитой проституткой, домами терпимости (Тулуз-Лотрек<sup>91</sup>), овощью, селедкой на тарелке.

Искусство стало отображением в вечно текущих водах реки всего, что происходит на берегах, на земле людей, городов, природы предметов. «Мой талант может, ни перед чем не останавливаясь, отобразить, сублимировать все» — говорит художник.

Во что это вылилось и что получилось — будет выяснено во второй главе.

\* \* \*

Будучи втянутым, как мы сказали, в силу новой природы своей, в судьбу человеческой жизни, искусство отпраздновало пир блестящей эпохи Возрождения, прославив земных владык, воевод, сражения и пышный быт дворцов, расшавившись вместе с утонченными шалунами и развратниками XVIII века; отобразив быт буржуазии и крестьянства, оно вовлеклось в бурю социальных вопросов, оно омещанилось заодно с литературой и, наконец, очутилось лицом к лицу с *демократией*, и, своим *кровным врагом*, *позитивной наукой*, владычицей нашего времени.

Как оно свело с ней счеты, весьма показательно; но раньше приведем вкратце, за недостатком места, тревожные мысли и прогнозы целой плеяды ученых, высказывавших мнение относительно мрачных судеб искусства в связи с эволюцией культуры, опираясь, то на физиологию, то на историю, то на психологию. Отсюда целая эсхатология искусства.

По мнению одних, культ красоты жизни все более убивается; облик, формы, тела человеческие уродуются, вырождаются в современной цивилизации. Дарвин, Герберт Спенсер<sup>92</sup>, Ренан<sup>93</sup> усматривали источник искусства в желании у примитивных народов, и у греков хвалиться красотой и силой, и в гордости физической красоты. Тэн<sup>94</sup> точит слезы, вспоминая о

---

<sup>91</sup> Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек Монфа, граф (Henry Marie Raymond comte de Toulouse-Lautrec; 1864–1901) — французский художник постимпрессионист. Мастер графики и рекламного плаката.

<sup>92</sup> Герберт Спенсер (Gerbert Spencer; 1820–1903) — английский философ, социолог. Один из родоначальников эволюционизма. Основатель органической школы в социологии. Идеолог либерализма.

<sup>93</sup> Жозеф Эрнест Ренан (Joseph Ernest Renan; 1823–1892) — французский философ, писатель, историк религии.

<sup>94</sup> Ипполит Адольф Тэн (Hippolyte Adolphe Taine; 1828–1893) — французский философ-позитивист, теоретик искусства и литературы, историк, психолог, публицист. Основатель культурно-исторической школы в искусствознании.

красоте жизни, и людской породы эллинов; ныне человек, быт, улица — все уродуется. Сама история, говорят другие, работает против красоты и искусства — нет более романтики, эпопеи. Смертельный вред причиняют искусству и политические, экономические факторы; искусство популяризуется, демократизируется. Толпа, привлеченная ныне к радостям искусства, бывшего ранее уделом элиты, снизит диапазон предложения спросом иного типа. Искусство создано для элиты, а не для толпы (Ренан, Шерер<sup>95</sup>, Гартман<sup>96</sup>).

История работает во вред искусству еще и потому, что ведет ныне к торжеству *демократии*, к общей нивелировке, а в этом заложена огромная опасность. Верхи снизятся, низы поднимутся, общее нивелирование убьет красоту.

С другой стороны, демократизация культуры не сможет не повлиять на искусство, уничтожая капитал и меценатство, покровителей, собирателей искусства, элиту общественную и роскошь быта.

Наконец в сфере *моральной* губительно отражается на искусстве грубая, все возрастающая, страсть наживы и «американизма», распространяющие на духовную и художественную культуру тлетворное влияние.

Таковы, в самых общих чертах, главные доводы пессимистов.

Место не позволяет мне выступить в их споре с учеными, защищающими более оптимистическую точку зрения. Скажем только, что если каждый из вышеприведенных взглядов может подлежать оспариванию, и если подобные доводы в отдельности не могут вполне убедить в непосредственной опасности грозящей гибелью искусства, то *совокупность* приведенных факторов несомненно приготовили почву, создали *фон* для трагического развертывания событий, и кризиса искусства современной эпохи.

Обострение кризиса на этом фоне обусловлено было фактором наиболее серьезным, а именно *влиянием позитивных наук* на художественное мировоззрение. Яд был вприсынут первоначально теориями о природе самого искусства. Научно-философские теории эволюционистов и «критицистов» строились на психофизиологическом анализе происхождения художественного творчества. Одни сводили его к понятию *игры*, быть может полезному гигиеническому упражнению высших способностей человека, но, самой по себе, ни пользы, ни цели не преследующей. Понятие об искусстве сводилось к пустой забаве, подобной игре ребенка или зверя (Спенсер); к свободной игре воображения (Кант<sup>97</sup>). В этом отношении искусство противопоставилось науке — началу полезному (Ренан).

Становясь на строго научную почву, Герберт Спенсер и Grant Allen (Грант Аллен)<sup>98</sup> доказывают путем теории процесса эволюции связь закона

<sup>95</sup> Вильгельм Шерер (Wilhelm Scherer; 1841–1886) — немецкий филолог, историк литературы.

<sup>96</sup> Эдуард фон Гартман (Eduard von Hartman; 1842–1906) — немецкий философ. Автор «Философии бессознательного».

<sup>97</sup> Иммануил Кант (Immanuel Kant; 1724–1804) — немецкий философ, родоначальник немецкой классической философии.

<sup>98</sup> Чарльз Грант Блэрфинди Аллен (1848–1899) — канадский писатель. Агностик. Социалист. Стронник идей эволюционизма.

художественного творчества с зоологическими инстинктами игры и инстинктом борьбы. Грант Аллен видит родство чувства красоты красок с сексуальным инстинктом (*sélection sexuelle*) в своей «*Esthétique physiologique*». В связи с этим находится теория о сексуальном инстинкте, как о важнейшем факторе художественного творчества, широко разработанная Фрейдом.

Аналогичные теории господствовали во Франции (Cousin<sup>99</sup>, Jouffroy<sup>100</sup>). В Германии Шопенгауэр<sup>101</sup> усматривал в искусстве лишь утешительницу в земных горестях. Ренувье<sup>102</sup>, предоставляя в искусстве неограниченную свободу воображению, не подчиняет последнее никаким сдерживающим началам, никакому контролю морали и разума, считая, что искусство нельзя «prendre trop au sérieux»<sup>103</sup>, как безответственную игру и забаву.

К этому присоединилась еще другая теория, охватившая всю Европу, опровергающая теорию эволюционистов. Согласно этой теории, искусство есть ни что иное как выявление жизни, жизненный процесс; с жизнью оно связано, как и принцип морали. Оно является гимнастикой нервной системы, гимнастикой ума; оно займет место исчезнувшей религии, последние пережитки которой будут сметены наукой. Четыре главные потребности в жизни: дыхание, питание, движение и продолжение рода (любовь), все эти функции должны служить объектом для эстетических эмоций и вдохновений — «le principe de l'art est dans la vie même»<sup>104</sup>. Все что с жизнью связано, имеет эстетическое значение, оправдание и смысл. «Elargissez votre Dieu!»<sup>105</sup> восклицает Гюйо<sup>106</sup>, яркий поборник этой теории и столь же яркий противник религии.

Отсюда логическим последствием является *апология уродливого* в искусстве. Раз есть в жизни уродливая сторона, то и уродство не может не быть эстетично, пройдя через процесс творчества. Уродство исчезает перед лицом правды.

Значение подобных теорий о природе искусства, подействовавших на целую эпоху, и, непосредственно или подсознательно действовавших на художественный мир, — не требуют доказательства. Они лишали искусство его глубочайшего значения, его серьезного характера, его ответственности и *главной миссии, оторвав его от духовных истоков*, и они не могли не возыметь *два важнейших результата*: они развили широкий дилетантизм, безответственность, распущенность (попутно уничтожая школу

---

<sup>99</sup> Виктор Кузен (Victor Cousin; 1792–1867) — французский философ, историк, политический деятель. Создатель доктрин эклектизма и спиритуализма. Министр народного просвещения Франции.

<sup>100</sup> Теодор Симон Жоффруа (Theodore Simon Jouffroy; 1796–1842) — французский философ-спиритуалист, писатель, политический деятель. Ученик В. Кузена.

<sup>101</sup> Артур Шопенгауэр (Arthur Schopenhauer; 1788–1860) — немецкий философ. Основной философский труд «Мир как воля и представление».

<sup>102</sup> Шарль Бернар Ренувье (Charles Bernard Renouvier; 1815–1903) — французский философ. Основатель французского неокритицизма.

<sup>103</sup> Воспринимать слишком серьезно (*фр.*).

<sup>104</sup> Принцип искусства в самой жизни (*фр.*).

<sup>105</sup> Расширьте своего Бога! (*фр.*)

<sup>106</sup> Жан-Мари Гюйо (Jean-Marie Guyau; 1854–1888) — французский философ-спирит, поэт.

и дисциплину) с одной стороны, с другой расширили до беспредельности сферу художественной продукции, включив в изображение мира все его образы без исключения, разнуздав и все ранее существовавшие реалистические тенденции, включая (назло филистерам) и самые уродливые, могущие быть сублимированными личным талантом.

Искусство стало в непосредственную зависимость от *уровня личности* его индивидуального творца, его *морального, интеллектуального* облика. Бесконечно ушло искусство как от канонов, так и от священного жреческого служения ему и первоначальной миссии.

Во власти такой идеологии искусство, пройдя через целый ряд эволюционных процессов, столкнулось, в конце концов, с *современным индивидуумом новейшей формации художников*. Что это за люди эти художники, эти трубящие победоносный марш ударные батальоны с их командным составом, подчас властители дум, и пророки?

Одни из них, сыны своего времени, находятся во власти люцифера и им заворожены. Скользя по верхам науки (и это наиболее культурный элемент), увлекаясь современными гипотезами, щеголяя научным скепсисом, презирая бредни метафизики, и конечно, религиозное чувство, этот тип художника, ущербный в своем мирозерцании и творчестве, вмещает в себе *противоестественное сочетание мечты с материализмом и позитивизмом*, потому мечты убогой и бесплодной. Другие, наоборот, всецело отмежевываются от науки, но столь же поверхностно, как и первые, ею пользуются; провозглашая свое право быть полными неучами, они преисполнены пафосом обскурантизма. Красоту они ищут «нутром» и, подчас убогим, инстинктом и ничего другого им не нужно — ни школы, ни науки, ни религии; у них своя наука, своя религия — резец и палитра.

Потеряв устои моральные и религиозные, растеряв традиции и заветы прошлого, находясь под влиянием обольстительных теорий *Übermensch'a*<sup>107</sup> и сверх эгоизма, этот современный художник в игре с искусством, и личной свободой, преисполненный чувством самоуверенности и безответственности, со своим маленьким душным личным мирком, находится с другой стороны во власти *Аримана*<sup>108</sup>, погружаясь во внешний слой современной культуры с ее ослепительным для него блеском и достижениями, вкушая плоды ее с чувственной и жадной страстью и аппетитом, с языческим прославлением ее благ, прелестей, прогресса, и машинного темпа.

Отсюда: пресыщение, скука, наркотики, разврат, садическое глумление над красотой Божьей твари и женского тела, подчас бегство от мира в царство больной фантазии, дурманной грезы; отсюда тоска по примитивной культуре диких народов, извращенное влечение к детскому и псевдопримитивизму, отсюда угар кофеен, кабаков, танцулек и грубой богемы, давно всякой романтики лишенной. Отсюда, наконец, расцвет в этой тлет-

<sup>107</sup> Сверхчеловек (нем.).

<sup>108</sup> Ариман (Ангра-Майнью) — в маздаизме и зороастризме бог тьмы и первоисточник зла, противник Ормузда (Ахура-Мазда), «бога мудрого», безначального творца всех вещей и подателя всего благого.

ворной атмосфере «les fleurs du mal»<sup>109</sup>, мозговых aberrаций, прикрытых трескучими лозунгами искусства будущего и большой идеологией; отсюда же и все убожество и стерильность современной художественной мысли, уже не говоря о чувстве, царство анархии, распущенности и наглой безответственности.

Если с горних высот величайшего искусства прошлого, вызывающего *потрясение всего внутреннего мира* человека, стоящего выше реальностей, выше эмоций, дающего неизмеримо более чем любование формой и техническими достижениями и растворяющегося в высшей религиозной моральной сфере сознания, окинуть взором всю продукцию нашей эпохи, то диагноз и прогноз становятся донельзя страшными.

\* \* \*

При первом кризисе искусство *снизилось* в своем диапазоне, но все же оно держалось еще долгое время на больших высотах в силу расцветавших на благоприятной почве крупных талантов, в силу величайшего мастерства и традиций школ, хранящих заветы серьезного искусства.

При втором кризисе, уже раньше сниженное в своем уровне и задании, искусство *измельчало*, давая лишь отдельные вспышки угасающего костра, и, наконец, *развертилось* и дошло до края бездны.

\* \* \*

### *Заключение*

Какой же выход? Есть ли он? Может ли искусство, сбившееся давно с великого пути и ныне тяжело больное, отмирающее, стать когда-либо, независимо от отдельных вспышек, вне единичных достижений случайных талантов и отдельных эпизодов его великой летописи, стать тем, чем оно было некогда — служением высшему началу, его вдохновляющему, им руководящему и предъявляющему ему строжайшие и высокого порядка требования? Возможно ли надеяться на это, мыслить об этом при таком снижении, такой анархии, таком распаде, как в самом искусстве, так и в творцах его? Возможно ли расплескавшееся и разлившееся в своем перепроизводстве, мутными водами затопляющее весь мир искусство вобрать в единое глубокое русло? В какой установке возможно рассмотрение и разрешение подобного вопроса?

Ни одиночные усилия таланта, обреченного на одиночество в атмосфере, насыщенной неблагоприятными, часто враждебными флюидами, ни попытки реставрации старого, столь же бессмысленные, сколь беспечные, а потому и всегда убогие, (ибо история не терпит повторности), ни бесплодные методы борьбы путем критики и полемики *не могут воссоздать великого искусства*. Это необходимо понять и осознать.

<sup>109</sup> «Цветы зла» (*фр.*) — название сборника стихотворений французского поэта Шарля Бодлера.

Попытки искусственно воссоздать религиозное искусство не могут, что мы явственно видим ныне, не привести к самым жалким результатам в столь неблагоприятной атмосфере, не говоря о других факторах, являющихся к тому препятствием.

Возрождение искусства немислимо без изменения *климата*, который мог бы обуславливать ого пышное цветение.

Судьба искусства не может разрешаться без разрешения неких *основных проблем*, без существенной перестройки в тех областях, в которых коренится его жизненный нерв, ибо судьба искусства, в такой же зависимости от структуры всей культуры эпохи, как функция каждого органа в живом организме с функциями остальных.

Пока наука, родная сестра искусства, столь близкая ей по крови, как бы ни казалась она по природе своей ей чуждой, не выйдет из мрачного тупика позитивизма, и не поднимет дисциплину мысли и, в связи с этим, и всю установку личной, политической и социальной жизни на иной диапазон, — до той поры искусство будет пребывать в тех суженных границах, в которых оно задыхается ныне, — ибо установка по отношению к внешним феноменам мира в эстетическом мироощущении всецело зависит от проникающих в него флюидов научно-философской мысли данной эпохи.

Для подобного перерождения самой природы эстетической и научной культуры необходимо изменение состава крови, питающей органы, объединенные сложной системой артерий, имеющей в физическом организме источником — сердце. В духовной и умственной жизни и в жизни подлинного великого искусства, таким очагом является религия.

С ослаблением (пульсаций животворного центрального органа не может не атрофироваться орган, связанный со всем духовным миром человека, с ого эмоциональной жизнью, порождающей творческое вдохновение, и в высшем проявлении своем, проникающее в вечные проблемы сути вещей вне и над реальным их аспектом и, являющееся связью с духовным миром.

Наука есть *интерпретация* мира, не открывающая конкретного смысла вещей и жизни (как мыслят позитивисты), так как она имеет отношение только к ограниченным свойствам и способностям человека, а не к человеку в целом и не к миру в целостности своей, а лишь к частичным феноменам, сводя познание того и другого лишь к шатким законам. «La science qui commence par l'étonnement, finit aussi par l'étonnement» (Coleridge)<sup>110</sup>, а из удивления рождается великое искусство, вечным побудителем и пособником которого является наука, если она основана на религиозном мироощущении. Есть ли открытия, которые не приводили бы к новым тайнам, и которые не усугубляли бы работу воображения в искусстве, и религиозное чувство в области религиозного сознания?

Но искусство и увядает от прикосновения с наукой, если природа последней искажена в представлении эпохи. Великое, подлинное искусство

---

<sup>110</sup> «Наука, которая начинается с удивления, также заканчивается удивлением» ([Сэмюэл Тейлор] Кольридж) (*фр.*).

не может снизойти к простому процессу наблюдения, изучения, анализа, к теоретическому построению догматики, мозговому лабораторному опыту, или даже внешней эмоции, лишенной глубин трансцендентной мысли.

Оставляя в стороне вопрос о том, может ли когда-либо возродиться на новых началах великое и подлинное религиозное искусство, являющееся в лучших образцах, высшим в искусстве, созданном в веках, мы спросим, может ли прославление мира Божьего и Божьей твари, при всей безграничной разновидности творческих сил и возможностей, в зависимости от качества и свойства таланта и темперамента художников, сделаться подлинным *гимном*, после того как оно стало, в лучшем смысле, жалким и беспомощным лепетом, или лабораторным опытом, не говоря уже о недостойной профанации искусства, творимого недостойными руками, толкающими его в мрачную бездну.

После всего вышесказанного, нельзя не прийти к заключению, что без пересмотра, без сдвига главных основ всей дисциплины научно-философской мысли и наравне с этим, «без просветления одеяния души», о которой поется в православной молитве, без озарения творческой силы духовным внутренним светом, несмотря на одаренность художника, не может проявиться подлинное высокое вдохновение и великое творчество, вытекающее из повышенного духовного и эстетического идеала. Идеала, рождающегося из научно-философской и религиозной концепции эпохи и притом *в недрах коллектива*, ведомого гением провидцев и великих духом талантов. В свою очередь последние могут развиваться в ширь и глубь, и дать полный расцвет лишь в атмосфере устремления к одной цели группирующихся вокруг них сил сообщников, сотрудников и последователей, в *соборном творчестве*, вырабатывающем и кристаллизирующем стиль и утверждающем традицию эпохи.

Здесь мы имеем дело с величайшим *парадоксом* нашей эпохи.

Эпоха провозглашающая принципы «коммунизма», долженствующего, в идеальном понятии, реализовать идею «*communauté*», братства, соборности, при всей огромной опасности грубейшего искажения и профанирования значения этого принципа, проповедует применение его в той сфере, в которой, даже в идеальном его применении (буде это не утопия), он может только разрушить базы культуры и прогресса, эта эпоха как раз провозглашает *обратное явление* в области искусства, где соборность необходима, и где на самом деле призван властвовать принцип раздробленности, дифференциации, безудержного, часто задорного индивидуализма, культа субъективного единоличного творчества, субъективной, пусть и убогой, надуманной эстетики.

При всеобщем разброде и распыленности искусство не может сосредоточиться вокруг каких-либо намечаемых путей великими талантом и духом, которые могли бы быть призваны вести за собой *коллектив* и группировать последователей в *соборном творчестве*, как было ранее. Слабым суррогатом являются чередующиеся «школы» в их быстрой смене могущие творить «моду», но не «стиль» эпохи и ничего не имеющие общего с коллективным творчеством древних эпох.

Но это явление имеет и обратное действие на *формирование подлинно-великих талантов*. Взлеты великих «одиноких» обычно являют личную драму, обрывающуюся смертью и, как Икар с обожженными крыльями, они падают в бездну, не имея возможности ни дать расцвет своему таланту, черпая силы в недрах коллектива, ни вздымать общие усилия к некоему идеалу, могущему составить эпоху и подвести общее обоснование ее эстетики.

Взмахи крыльев одиноких никогда не в силах достичь того, что достигалось напряжением творческих сил при совершенно ином процессе их развития и выявления.

В великом искусстве древних эпох и средних веков был *процесс центростремительный*. Отдельные, часто безымянные, смиренно скрывающие свое имя таланты, составляли коллектив вдохновения и знания, устремленный к одному центру мысли и вдохновенного мудрого творчества при высоком уровне индивидуального мастерства, хотя индивидуального, но на базе преемственности и традиции (Рублев в русской иконописи).

Мерцание единичных звезд и созвездий сливалось в некоем общем сиянии такой сосредоточенной общей вдохновенности и духовного горения в служении общей цели, общей идее, притом такой высокой цели и такой чистой и высокой идее, которых наша эпоха не ведает.

В основе лежало ясное сознание необходимости сберечь от распыления огромную *потенциальную силу — соборного творчества*.

Начиная с эпохи Возрождения, этому принципу был противопоставлен процесс центробежный. Художественные силы, которыми была насыщена эпоха, распылялись от центра к периферии по разным направлениям. Каждый мастер создавал вокруг себя целую планетную систему созвездий, что обуславливало высокие достижения, но было уже этапом к распаду дробных планетных систем.

Ныне и они распались в ночи, где слабо еще мерцают отдельные мелкие звезды, не могущие озарить путь блуждающего во мраке искусства.

*«Путь», Париж, октябрь–декабрь 1934, № 45, с. 37–55.*

# ЭСТЕТИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Тема нами очень заострена, но весьма злободневна.

Некоторые читатели сочтут ее странной, возможно, задорной и занятой, не сознавая всей скорби и глубокого пессимизма, заложенных в нее автором.

Поставим вопрос ребром, вопрос жуткий и тревожный; пусть читающие эти строки постараются ответить на него с полнейшей искренностью, не боясь, что правда окажется чудовищной для художественного мира.

Вопрос следующий: нужна ли вообще теперь для современной жизни картина и нужна ли статуя (подразумевая под словом «современный» понятие «модерн», не передаваемое точно русским словом), или они вообще более не нужны? Есть ли у человека «модерн» еще настоящая потребность в этих натянутых на подрамках кусках холста с живописью, именуемых картинами, обрамленных в золото или дерево, или в этих бронзовых, натертых кислотами для старинчатости вида, либо высеченных из каменной глыбы, громоздких, труднопереносимых фигурах? А если спрос какой-то еще имеется в этой области, то не по вполне ли случайным причинам, вернее побочным, далеким от подлинной, духовной, культурной потребности — в силу снобизма и некоторой рутины, или желания хвастнуть дорогим приобретением, удачной находкой за бесценок и т. п.?

Когда смотришь на всю эту переливающуюся цветами радуги, в веселых, задорных шляпах, в забавных и изысканных туалетах современную публику, наполняющую дворцы, именуемые палас-отелями, роскошные казино, кинематографы, кофейни, или подъезжающую в нарядных, загромождающих улицы и площади автомобилях — публику, не просто веселящуюся, а ищущую либо возбуждения, либо одурманивания нервов от тоски или пресыщения, ведь вполне ясно понимаешь, что ей, этой публике, дела нет и быть не может до интимных, или тяжеловесно громоздких произведений станковой живописи или скульптуры, выставляемых ежегодно, словно по инерции, в салонах и галереях, которые посещаются для встречи со знакомыми, в силу моды и обычая. Ей, этой публике, нет дела до вложенных в эти произведения подчас мучительных переживаний, а еще менее, до навиваемых ими настроений, ничего общего не имеющих с потребностями жизни и ее бешеным темпом и ритмом. Если на минуту что-нибудь приковывает внимание, то разве только какая-нибудь сенсация, какой-нибудь «аховый номер», на эту сенсацию и рассчитанный, пробуждающий из состояния тоскливого равнодушия, или пусть и очень плохая вещь, но подписанная знаменитостью «а la page»<sup>111</sup>, требующая от сноба минуты внимания.

---

<sup>111</sup> В духе времени (*фр.*).

Нужно ли подлинное искусство со вложенными в него мучением творчества и чувством, глубиной содержания или даже одной лишь утонченной формой для тех, кто встает со сна и отходит ко сну с одной навязчивой мыслью (насколько может быть навязчивой мысль в наше лихорадочное время) — о биржевой сделке, о колебании курса, о состязании в гольф или теннис, или о многотысячной ставке на скаковую лошадь?

Ясно, что освежительная поездка, досуг курорта с его забавами или спорт, куда приятнее и нужнее в современности, чем углубленное созерцание красоты, не дающееся даром, а требующее и духовной подготовки, и соответствующей настроенности, во всяком случае соприродности быта, вкусов, обстановки и установки жизни.

Когда изысканные шалуны XVIII в. покупали для будуара картину или гравюру Фрагонара<sup>112</sup> с галантным сюжетом, или бисквит<sup>113</sup> Клодиона<sup>114</sup>, когда голландский синдик<sup>115</sup> вешал на дубовую стену своей уютной, полутемной столовой натюрморт, интерьер Питера де Хоха<sup>116</sup> или портрет Рембрандта, когда в зале ратуши помещали холст Франса Хальса<sup>117</sup>, изображающий веселую группу какого-нибудь цеха, или общества стрелков, увековечивающую участников портретным сходством для родного города — все это было понятно. Все из жизни исходило, в жизнь входило, с ней сливалось, ее пополняло.

А теперь... Что общего у жизни с картиной? Разве, как я сказал, какой-нибудь собиратель-маньяк или сноб купит и похоронит в своем собрании за номером какую-нибудь высоко котируемую картину и обрадует сенсацией журналиста, обогатив одновременно и ловкача-торговца. Но жизнь есть жизнь, а коллекция с номером картины совсем другое, это — вне жизни, это — склеп, или убежище искусства, не находящего применения в жизни. Статуи нужны были в храмах, для терм, для Акрополя, для Форума, для дворцов, теперь же, если они не являются анахронизмом, они нужны только, как символ смерти, в память убитых на полях брани или прославленных знаменитостях на полях жизни: цоколь с аллегориями, бронзовый пиджак и надпись, напоминающая парочкам в сквере о заслугах перед отечеством того, кто изображен.

Было время, когда толпа сиенских горожан в триумфальном шествии провожала только что законченную картину Дуччо из мастерской художни-

---

<sup>112</sup>Жан-Оноре Фрагонар (Jean-Honore Fragonard; 1732–1806) — французский художник, гравер. Представитель стиля рококо и, позднее, неоклассицизма.

<sup>113</sup>Разновидность керамики, неглазирванный фарфор, изделие из фарфоровой массы, не покрытое слоем свинцовой глазури.

<sup>114</sup>Клодион (Clodion; настоящее имя Мишель Клод; 1738–1814) — французский скульптор. Представитель камерного направления французского неоклассицизма.

<sup>115</sup>Выборный глава или член совета какой-либо корпорации, гильдии, цеха, или университета. У Рембрандта есть картина «Синдики», изображающая группу членов амстердамской гильдии суконщиков, призванных следить за качеством тканей, производимых в городе.

<sup>116</sup>Питер де Хох (Pieter de Hooch; 1629–1684) — голландский художник. Мастер жанровой живописи.

<sup>117</sup>Франс Хальс (Frans Hals; 1582/1583–1666) — голландский художник. Представитель золотого века голландской живописи.

ка в собор; когда такая же толпа стояла под полуденным солнцем и продолжала стоять в лунную ночь у Лоджии на флорентийской площади Синьории, вокруг только что водруженного Персея Бенвенуто Челлини<sup>118</sup>. Подножие статуи было покрыто восторженными сонетами и листками с прочувствованными словами благодарности по адресу великого мастера. Все это и многие подобные акты всенародного признания, чествования произведений искусства, являвшихся гордостью народа и города, красой храмов, пособниками религии — дела минувших дней. Время, когда знать и народ (как во время постройки собора в Шартре) волокли сами на веревках камни для сооружения святыни — прошло. Ведь ничего этого нет и быть не может!.. А теперь?

В современном будуаре с кубистическими обоями, пестрыми, раскинутыми для сидения на полу подушками, с затейливой электрической арматурой или рядом — в мужском рабочем кабинете, напоминающем не то контору банка, не то паролодную каюту, или купе спального вагона — в этой обстановке стиль «модерн», сделанной, в лучшем случае, по образцу комнат выставки des Arts Décoratifs<sup>119</sup>, а то просто приобретенной, как полный «гарнитур», в магазине со стандартизированным товаром, по совести говоря, что вы можете повесить — какую картину? Выставки модных комнатных обстановок подсказывают иногда ответ на этот вопрос. Вы увидите, и то редко, кубиста или бледную головку Лорансен<sup>120</sup> — «пятно» в раме. Пятно нужно, чтобы не оставить стену совсем пустой; но картина... картина, конечно, не нужна.

Ответьте, только по совести, не стесняясь, ясно, чистосердечно — где интереснее, занятнее, радостнее и просто красивее: на современных выставках картин, или в большом модном магазине на rue de la Paix, или у Samaritaine в отделе «люкс», или в ателье любой талантливой модистки? Тут бьет ключом веселое, радостное творчество, здесь царство утонченной, неиссякаемой фантазии, почти всегда верного вкуса, тут сама «жизнь»; эта жизнь сливается с жизнью кругом, с ее конкурсами женской красоты и автомобилей, женских туалетов и праздничными скачками.

На этих вечно сменяющихся феериях и витринах, или на парадном смотре живых манекенов — платьев, манто, шалей, мехов, восхитительных по тонам тканей, с фантастическими переливами шелка, золота и серебра, в этих изысканных по форме, сверкающих цветными лаками «carrosseries»<sup>121</sup> автомобилей, выставленных в мраморных дворцах, прельщающих роскошью отделки и сулящих одни удовольствия — во всем этом, конечно, больше жизни, больше убедительности и заманчивости, чем на жутких выставках современной живописи и стеклянного дворца-Салона, в некрополе ненужных статуй, и, конечно, больше праздника для глаз и радости... радости.

А мелкие предметы роскоши с утонченным сочетанием материалов, драгоценные изделия из художественно обработанного стекла с изящной

<sup>118</sup> Бенвенуто Челлини (Benvenuto Cellini; 1500–1571) — итальянский скульптор, художник, ювелир эпохи Возрождения.

<sup>119</sup> Декоративные искусства (*дфп.*).

<sup>120</sup> Мари Лорансен (Marie Laurencin; 1883–1956) — французская художница, гравер.

<sup>121</sup> Кузова (*дфп.*).

патиной, нарядные цепи из камней, изысканные мешочки, красивый фарфор, творческая фантазия, вкус и совершенство технической обработки, во всем этом проявленные — разве все это не более радует и не удовлетворяет неким абсолютом достижения, чем коричнево-серые голые тела изуродованных на картинах женщин, или тяжелые пейзажи в нарочито-запыленной раме? Любая роскошная пудреница, тонко сработанный художественный флакон (ставший почти ювелирным произведением), любой драгоценный предмет из черепахи или кости «вещица для витрины» — подлиннее, полнее — искренним, кипучим улыбающимся, подчас задорным, всегда изысканным творчеством.

Это все «нужно», потому что украшает повседневную жизнь, от жизни идет и в жизнь входит, а не мертво, как мертва теперь картина, ни церкви, ни дворцу, ни комнате не нужная, как мертва извозчичья пролетка рядом со сверкающим быстроходным автомобилем, или легкокрылым аэропланом, как не нужно и мертво вое, что в данное время, данному поколению с его психикой и требованиями не нужно, что пребывает в обособленной сфере, с миром не сливающейся или ему недоступной.

Постепенное отмирание всякого рода выставок, начиная с бездушных Салонов, все более пустующих, и кончая лавками торговцев картин, падение в катастрофической прогрессии спроса на картину и скульптуру — весьма показательный факт, который доказывает, что теперь искусство не нужно, и не гробокопательскому коллекционерству его спасти...

А не нужно искусство не только по вышеуказанным причинам, но и потому, что оно не радует, не удовлетворяет, и часто отталкивает.

Французы остались все же — пусть хоть подсознательно — требовательными, — в силу своих вековых традиций.

Если бы ныне по волшебству воскрес к жизни из мраморного флорентийского склепа Лоренцо Магнifico Медичи, он, думается, немало затруднился бы в вопросе приобретения картин и скульптуры на современном рынке и, вероятно, как утонченный и веселый сын нового века, выбрал бы ткани и художественные предметы в витринах, или же... как культурный, мудрый прозорливец понял бы необходимость мощной и строгой власти и авторитета, чтобы победить распад и анархию, и возглавил бы новое течение искусства, дал бы ему руководящие начала, поставил бы ему конкретные цели.

Конкурсы современных талантов, призванных к исполнению определенных заказов (как они призывались ранее), проходили бы через критерий единоличной и мудрой его воли, которая, открыв широкую дорогу творческим силам и всемерно содействуя их развитию, смела бы с пути всю нагло зазнавшуюся нечисть, дерзко глумящуюся над подлинным искусством и все болезненные элементы — больные нервами, с засоренным воображением, и извращенной душой. Эта нечистая сила расточилась бы, ибо ей не было бы места, и упадочное производство зачахло и умерло бы в силу отсутствия спроса в оздоровленной атмосфере.

Диктаторская воля мецената, возглавляющего искусство (которой последнее на протяжении веков обязано было своим расцветом — будь это

папский или королевский престол, или посвященные законодатели художественного вкуса, наподобие могучих Медичи) — диктаторская воля, считаться с которой было бы необходимым, так как не считаться с ней было бы невыгодно, могла бы положить конец анархии. Несут анархию всякого рода ловкачи, наживающиеся развращенным и ими развращаемым искусством, подкупная пресса, снобы-декаденты и жертвы ажиотажа, — безвольные, сбитые с толку собиратели...

А расцвет подлинного искусства, очищенного, просветленного и показательного не мог бы не воздействовать, как это всегда имело место, и на культуру эпохи, ныне сниженную и на культуру данного народа. Упадность последней (в данном случае во Франции) отражается на искусстве и на отношении к нему, но с другой стороны искусство не может не влиять непосредственно и мощно на культуру, являясь не только продуктом, но и созидательным динамическим началом. И в этом его высокая миссия.

*«Возрождение», Париж, июль–август 1953, № 28, с. 110–114.*

# НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВ ЕВРОПЫ

Мы не пишем историю искусства, которому уделены многочисленные труды на всех языках в сложной проблематике искусства и понятий красоты. Мы сосредоточим наш разбор на направленности разных искусств Европы, основной нашей теме, отличая два понятия *ценного* и *полноценного*, по отношению к искусству.

Художественный творческий акт по существу мистичен, будучи направленным к трансцендентным понятиям красоты, добра и истины, объединенных в триаде. Для художника понятие добра и истины подсознательно сводится к удавшемуся осуществлению его задания. Неудача, ошибки, — являются грехом, вызывающим чувство стыда и раскаяния.

Будучи всецело поглощенным своим трудом, причиняющим ему и мучения, и особую радость, он часто без всякой «этической обязанности» жертвует личными целями и интересами.

В своей некоей одержимости, в служении заветной цели, он до известной степени уподобляется святости. Существенная разница с подвижником прежде всего в их целях: у подвижника она направлена к слиянию с Богом, и в связи с этим, с мучительной борьбой с греховностью.

Пламенная, отчасти чувственная, любовь к объекту домогания, к красоте, его манящей, делает художника подобным деве библейской «Песни песней», мечущейся через все препятствия по стогнам града, в поисках своего возлюбленного.

Мистичность, в подсознательном служения триаде красоты, добра и истины, находит свое выражение и в стремлении подражать великому Творцу мира. Творцу, признавшему свое творение «добре» путем создания своего мира красоты — вдохновляемого миром его окружающим. Он сознает свое особое избранничество, дающее ему известное превосходство над другими.

Нет иного вида познания, более подверженного недооценкам, оценкам и переоценкам, как голос сердца в акте художественного творчества. Приведем некоторые показательные изречения: — «Сердце имеет свой разум, которого разум не имеет» (Паскаль<sup>122</sup>). — «Не в многообразии, не в соотношении частей, а в руководстве сердца всё значение» (Зохар из текста Каббалы). — «Человеку душевному недоступно духовное» (из послания Апостола Павла). — «Изменчива прелесть, суетна красота (с их внешними чара-

---

<sup>122</sup> Блез Паскаль (Blaise Pascal; 1623–1662) — французский математик, физик, литератор, философ. Один из основателей математического анализа, теории вероятностей и проективной геометрии, автор основного закона гидростатики.

ми)» (из притчи Соломона). «Вы боги» — столь значительные слова Христа. «Вы будете богами» — слова змия искушителя в раю.

Подчеркнем из этих цитат нам важное и показательное. Голос сердца молчал в замороженной холодом греческой классике, в ее статуарном искусстве, в олимпийских божествах, с их равнодушным к страданию мира олимпийским спокойствием. Они были предметом, как мы укажем, не сердечного культа, а умиловливались кровавыми жертвами. Повеяло классическим холодом и от итальянского Ренессанса, парадоксально соединившегося с христианской религией. Сердце заговорило в эпоху Романтики, столь соприродной германской и голландской душе. Сердце молчало после своей пламенной речи средневековья в искусстве Франции. Говорило всегда в русском искусстве.

В исторической эволюции, со сменой понятий и вкуса, с ослаблением религии, враждебно презрительное отношение к одним ценностям сменялось признанием других, что было по душе одним, то было не по душе другим. Духовное познание сменялось внешней эстетикой. Надо ли спорить о том, что всякое достижение красоты имеет свое место в мировой сокровищнице, несмотря на накатывающиеся волны сменяющие понятия о их ценности. «Изменчива прелесть — суетна красота», грозные слова Соломона. «Вы боги», «боги» поскольку человек и, в частности, художник, по образу и подобию Божию сотворенный, способен к устремлению к высшим целям.

Эти высшие цели определяют собой два понятия о ценности и полноценности произведений искусства. Как мы сказали, на различии этих понятий зиждется наш разбор о направленности разных искусств. Слова Пушкина о «Божественном глаголе» лежат в основе двух категорий, двух степеней познания и сознания, руководящих актом творчества. Поскольку этот глагол доносится до слуха творца искусства, приходящего от него в «смятение», его познание и сознание переходит в сверхпознание и сверхсознание, благодаря входящей в него, указующей и напутствующей силе духа, — вдохновения, «инспирации». Это приводит его в некий транс, до некоей одержимости. Категории ценности искусства этим определяются, независимо от темы.

Природные дары художника и соответственные им достижения, получая высшую санкцию Свыше, сублимируются во всех направлениях его искусства. Они не относятся лишь к религиозным темам всех религий, повышающих диапазон творческих замыслов. Полноценность может относиться ко всем достижениям, доходящим до уровня совершенства. К указанному природному дару-таланту, мы добавим природный дар магической силы, силы указующей и манящей к цели объекта их творчества.

К примеру, приведем трех магов, прозревших мировое событие в Вифлееме, привлечшего их магической силой, по сложному их пути.

Мы рассмотрим в другом плане понятие о сознании и сверхсознании.

## ДРЕВНЕЙШАЯ МУДРОСТЬ

Сравнительно не так давно стали печататься на всех языках книги под заглавием «Расширенные границы человеческого познания». Эти границы познания во всех сферах были широко раздвинуты за десятки тысяч лет до нашей эры. Они не только сужены, но впрямь забыты были в современной культуре, в нашу эпоху научного «детерминизма» и реализма. Наука, на всем иных путях и с иными средствами, стала подходить к проблемам, разрешаемым древнейшей мудростью, придавленной и забытой, и к нашей теме прямо относящейся. Мы, по возможности, кратко изложим эти достижения, к которым наука нашего времени относилась с некоторым ироническим равнодушием и скепсисом<sup>123</sup>.

Древнейшая мудрость была обращена к тайне. Последнюю она усматривала во всех явлениях и феноменах мира. Познания были основаны на метапсихизме — науке, обращенной к оракулам, вызвавшей огромный интерес в древней Греции и в древнем Риме. Интерес, захвативший высшие слои общества и представителей науки (включая Пифагора и др.).

Метапсихизм в соединении с магическим элементом, о котором мы сказали выше, значительно превышал границы психологии, по глубине достижения. Эта наука шла рука об руку с достижениями проницательного, до пророчества, ясновидения столь обостренного в те времена. Эти методы несравнимы с методами познания философии, теории которой при всей их блестящей диалектике во многом друг друга опровергают. Заметим, что наравне с великими пророками, камнями избиваемыми, жертвы этого дара были сожжены на кострах десятками тысяч, включая Жанну д'Арк. То были жертвы эпохи обскурантизма фанатиков-иезуитов<sup>124</sup>.

Метапсихизм и ясновидение были природными дарами, разрабатываемыми мудрыми дисциплинами, как в египетских мистериях, с тремя градусами посвящения так и в двух градусах посвящения йог. Были раскрыты глубочайшие тайны, в природе человека, включая тайны его организма, нашей науке недоступные. Отсюда ряд граничащих с чудесами достижений.

Ограничимся краткими примерами «чудес», аналогичных чудесам Христа, от них отличных в силу благодатного начала последних. Полная левитация тела; растворение и собирание его частиц, прохождений его через стену, способность переноситься, без двойника, на огромное расстояние, обычное в Индии хождение по водам и лежание на воде и проч. Упомянем и о высоких достижениях раджи-йога, как и на могущих изумлять ученых достижениях Тибета, в познании растительных элементов, почти молниеносных излечениях ран и болезней. Но остановимся на сфере религиозной.

---

<sup>123</sup> Автор выше приведенных строк пред лицом прогрессивно снижающегося по уровню искусства нашей эпохи, с большим интересом и вниманием посылно стал изучать древнейшую мудрость Египта, Индии и Тибета. Ознакомление с ними во многом способствовало его сближению с уже почтенных лет соотечественником, долгие годы проживавшим в Азии и Египте. Изучив языки, последний погрузился в познание древних египетских мистерий, равно как и изучение двух степеней индийских йог «Хатха-йога» и высшей «Раджа-йога». — *Прим. автора.*

<sup>124</sup> Орден Иисуса («иезуитский») был основан в середине XVI в., и за казнь Жанны д'Арк (1431 г.) ответственности не несет. — *Прим. ред. «Русской мысли».*

Моисей прозрел единобожие путем пророческого ясновидения (библейское предание указывает на это откровение, как данное лично Иеговой Моисею его оккультным голосом. Это аналогично оккультным голосам, говорившим с Жанной д'Арк в лесу ее родины, деревни Домреми, голосам, указавшим ей ее великую миссию). Так или иначе, Моисей достиг в мистериях посвящения двух степеней, лишившись третьей по причине одного, им совершенного, убийства, что считалось в Египте самым тяжким преступлением. Проникнутый им прозреваемым, он начертил на скрижалях свои заповеди, которые, наравне с единобожием, провозгласил своему народу, ставшему избранным на горе Синай. То же прозрение раскрывало великим пророкам явление Христа, и даже все подробности его земной жизни, его судьбы. За это они были избиты камнями. Христианство и его мораль проникли в сознание посвященных в высшие степени, включая двух фараонов, эту мораль воспринявших и применявших, оберегая, однако, в народных массах национальную религию.

Из сказанного можно заключить, насколько все познания древнейшей мудрости превышали достижения разума, проявленного в философских теориях. Грекам, приехавшим из родины философии и любопытствовавшим узнать от одного лица тайну мистерий, было отвечено — «Вы, греки — дети в сравнении с нами<sup>125</sup>».

Мы указали, что дар познания, заложенный в науку метапсихизма с его прозрением, близок к дару проникательного ясновидения. Их различие заключается в том, что метапсихизм обращен к «Нуменам», скрывающимся под внешним покровом всех явлений. Ясновидение, с его пророчеством, раскрывает факты вне времени и пространства. Оба вида познания могут сочетаться со сверхпознанием даруемого наитием свыше. Подсознательно достижение древней мудрости — могущей быть присущей человеку, сотворенному по образу Божьему, может руководить его природными дарами. Наитие свыше сублимирует и повышает все достижения последних придавая им глубокое содержание.

Как мы сказали, древнейшая мудрость обращена к тайнам во всех сферах познания, включая искусство. Этой тайной, таинственностью, загадочностью, проникнуто всё высшее искусство Египта, с его величавостью. Поэтому в своих высших образцах сокровища скульптуры Каира приближаются к прекрасному. Прекрасное, по словам Пушкина, должно быть величавым. Загадочная величавость присуща образу сфинкса, обращенного к тайне. Наряду с великим сфинксом пустыни, стройные ряды сфинксов с их торсом и лапами львицы-зверя с проникновенно красивым, молодым женским лицом, и стильным убором на голове вели к вратам храмов. Они величавы, проникнуты мистической загадкой и символикой, эти сфинксы — магичны.

---

<sup>125</sup> Все достижения мистерий во всех отраслях знания были изложены во многих томах некоего «устава». Их носили на руках, как некую святыню в важных процессиях, возглавлявшихся фараоном. Вследствие утраты большей части этих книг, лишь некоторые уцелевшие дали возможность ознакомиться с содержанием мистерий. Излишне говорить, насколько они важны для изучения древнейшей мудрости. — *Прим. автора.*

Элемент некоей мистической загадочности, свойственный всем лицам богинь, фараонов и простых человечески образов, побеждает реализм в разработке их черт.

Сказанное ясно определяет разницу подобного искусства (включая и загадочную символику египетских фресок) со статуарным искусством Греции и с архитектурой греческих храмов, при всей их красоте лишенных мистической тайны.

## ГЁТЕ

Всё, нами сказанное о древнейшей мудрости, переносит нас к величайшему мыслителю и великому художнику, автора Фауста, Гёте. Никто, как он, не впитал в себя как мыслитель, откровение древнейшей мудрости. Последняя легла в основу всей его эстетики. В этом он первенствует среди всех мудрствующих над проблемами искусства, германских теоретиков включая в первую голову Канта, с его сложнейшей диалектикой, бывшей для Гёте неуверительной в том, что касается искусства и его существенных проблем<sup>126</sup>.

Мы лишь вкратце сможем привести главные мысли Гёте, перевод на русский язык лишает блеска его диалектику, с ее сложной терминологией. В его трактате о познании красоты поставлена самая существенная проблема «ди шаунде уртайльскрафт» (веское суждение зрительного восприятия). К этому же относятся слова: «обдумай — что, но важнее всего обдумай — как», и столь показательное — «Во всех явлениях природы я стараюсь угадать то нечто (дас этвас), что в них тайно заложено». В этом вся глубокая проникновенность древнейшей мудрости. В этом и культ природы «нашей матери», человека родившей, с его разумением, с его духовным и душевным нутром. Отсюда проникновение «и в реальное, и в духовное, и в идеальное».

Не развивая дальше эстетику Гёте, мы полагаем, что сказанное уже проливает свет на глубину его теорий, а также на то, что мы называем ценным и полноценным в достижениях искусства.

\* \* \*

Мы закончим наше предисловие нижеследующими, столь показательными словами Апостола Павла, внушительными своей убедительной простотой: «Через зеркало гадания мы видим лишь только *отчасти* то, что *потом* мы узрим лицом к лицу». Слова внушительные, при всей их простоте.

Древнейшая мудрость к тайне, направленная в зеркале гадания, «отчасти» открывала сущность тайны триады, мистической сущности лика кра-

---

<sup>126</sup> Заметим, что теория эстетики возникла недавно. Предшественниками были Готлиб [вероятно, Александр-Готлиб Баумгартен], [Фридрих-Даниэль-Эрнст] Шлейермахер и [Готхольд-Эфраим] Лессинг, с его знаменитой книгой «Лаокоон», в 1750-х годах. Великий Аристотель и Платон являются крайним полюсом всех последующих эстетических понятий. Первый признавал в искусстве лишь точную копию природы. Платон столь возвышенно, теоретически говоря о красоте, с презрением относился ко всем статуарным оформлениям своих великих соотечественников. Он считал, что они имеют вредное влияние на человеческий дух, имеющий возноситься в сферу высших идей. Ничего не понимая в музыке, он признавал лишь значение военных маршей, могущих содействовать героической настроенности войска. — Прим. автора.

соты. К этой сущности открыл путь и высокий, религиозный пафос средних веков во Франции. То же мы отметим и в искусстве России. Сказанные шекспировским Гамлетом слова: «Много тайн между небом и землей», дают право высшему искусству именоваться *видом духовного познания*.

Постепенно зеркало гадания становилось менее прозрачным, и ныне оно разбилось в предсмертных явлениях искусства. Разбилось в связи с утратой глубочайшего смысла и значения триады. Лишь гении, ныне более не рождающиеся, приближались, но лишь отчасти, к глубокому значению триады.

В своем абсолюте, во всем ее значении, она была раскрыта миру лишь один раз, в явлении Преображения Христа на горе Фаворе. Явление, в котором все формы и все цвета спектра растворились в ослепительном свете, в красоте абсолютной, приведшей в экстатический восторг трех Апостолов, не могших от нее оторваться и мечтавших пребывать в ней. Но облако застлало видение, и Христос в своем скромном обличии, снизошел на землю для исполнения своей миссии — слепое сознание человека обратить к свету.

\* \* \*

В связи со всем нами высказанным, мы с большой осторожностью относимся к термину *интуиция*, подробно и научно изучаемому. Мы определяем интуицию как некий феномен мыслительного процесса, как некую догадку, домыслие (в народном термине «смекалка»). После напряженного, часто мучительного, предварительного процесса мысли, имеющей разрешить научные проблемы в области химии, физики, медицины, математики, (включая военную стратегию, такое наитие вдруг может дать разрешение искомой проблемы: так полководец внезапно, перед боем, видит, как улучшить момент наступления. Этот феномен мысли, интуиция, готов обслуживать и бессмыслицы: так для бездарнейших стихов «рифмоплета» она подбирает удачные рифмы.

Полярно противоположно мыслительному феномену — *откровение свыше*. Последнее может проявляться в виде *явления*. Разительным примером было явление язычнику Савлу, ставшему Апостолом Павлом, после совершившегося в нем полного перелома.

Такое явление свыше ниспосылаемое, есть Божественный глагол (по термину Пушкина) указующий и направляющий все виды вдохновенного, высшего искусства.

Сродни божественному глаголу, руководящему творческим актом искусства, является оккультное призвание, приказ Свыше, избранникам для исполнения указанной им миссии. Подобному приказу в веках внимали все праведники, с жертвенным отказом от всего земного. Такому приказу внимал и Моисей, внимала крестьянская девушка Жанна д'Арк. Такому приказу подсознательно прислушивались все, полностью отдавшиеся призыванию, великие творцы искусства. Глубоко верующие Микеланджело и Бетховен *сознательно* воспринимали этот приказ Свыше. Отсюда у всех отдавшихся исключительно творчеству, пренебрежение ко всем земным интересам.

«Русская мысль», Париж, 22 сентября 1960, № 1581, с. 7–8.

## ИСКУССТВА ПРИМИТИВНЫХ ОБИТАТЕЛЕЙ ЕВРОПЫ

Внимательно произведенные раскопки в разных частях европейского материка пролили свет на мировоззрение и искусство наших самых младших братьев — примитивов. Представители современной арелигиозной, позитивистической, материалистической культуры менее всего имеют право надменно-презрительно относиться к примитивам, как к диким варварам.

Раскопки дали свидетельство о первобытных, не определенных в смысле давности мистических, религиозных понятиях примитивов, обращенных к невидимому плану, населенному духами. Вероятно, лишь позже они стали в плане земном находить мотивы натуралистического искусства (талантливо гравированные на камнях бизоны и красивые, стилизованные антилопы). Изначально искусство, при всей его примитивности, предназначено было быть связью с царством добрых духов, в невидимом плане. Сколь ошибочно презрительно именовать примитивные каменные изваяния фигур истуканами, идолами. На самом деле они были лишь мистическими *образами* добрых духов, которым возносились моления о помощи и, как все мистические образа, они являлись средоточием молитвенного настроения.

Таковыми же мистическими символами были выточенные, обычно из дерева, и подкрашенные «Табу», духи-охранители стана от нападения врага, имевшего также своего Табу. По аналогии и негры молятся перед боем своим Табу, как тореадор молится перед иконой перед выходом на арену и солдат на молебне перед битвой.

На высоких, могильных курганах, в степях Южной России до нашего времени маячили грубые изваяния фигур, именуемые «бабами», являющимися духами-охранителями праха покойного, надо думать вождя или героя, в исторически неопределимое время. Наряду с этим раскопки обнаружили в большом количестве гравированные камни, с тонкой выработкой разных мистических знаков, включая точно изображенную руку, священное оружие всей человеческой жизни. Уже сказанного достаточно, чтобы мы могли определить искусство примитивов как символически-религиозно-магическое. Без академических познаний, реалистических оформлений, символика была речью искусства. Дальнейшее подтвердит крепость веры примитивов, в искусстве отражавшуюся, веру в бессмертие души. Убедительными являются сложенные из черных гладких, длинных камней—«долменей» ворота, символически указывающие на прохождение души от земного плана к небесному, до сих пор уцелевшие в разных местах Бретани от загадочного племени друидов.

Таковыми же символами были аккуратно высеченные отверстия в бесчисленном количестве черепов, находимых в гротах. Отверстия должны были облегчать пролет души к небу из ее хранилища, каким предполагалась голова человека. Видимо, другое племя примитивов хоронило голову отдельно от брэнного тела, окрашивая ее красной охрой: символ того, что голова являлась «священным сосудом», хранившим в себе бессмертную душу. Веру в бессмертие души доказывала полная уверенность примитивов, что она может являться, в виде призрака в среде близких членов семьи, не желая полностью с ними расставаться.

Крайне интересной была сравнительно недавняя находка в глубоких недрах тайных гротов на юге Франции и в Испании; огромные фрески, изображающие сложные сцены охоты на зверей, красивой окраски, написанные на старательно отшлифованных стенах, надо думать при свете факелов. В виде тонких силуэтов, с очень сложными движениями, на них изображены охотники. Эти загадочные фрески были религиозно магическими, они обращены были своим заклинанием к доброму духу, дающему через охоту единственный, наряду с плодами, хлеб насущный.

Злые духи по вере примитивов вызывали бурные и опасные явления в природе: к ним обращались не молитвенно, а путем заклятий. Добавим, что религиозно магический элемент заложен доньше в священно обрядных танцах у примитивных рас. Изысканные наряды из звериных шкур аналогичны, по мистике, с изображенными в гротах. Эти танцы, согласно очевидцам, доходят до исступленного религиозного транса с поранениями и бичеваниями тела (как у факиров), являющимся источником греха.

Поражает потребность художественного творчества у ныне существующих примитивов Европы, — эскимосов, питающихся сырой рыбой и живущих в круглых, больших жилищах, сложенных из кусков льда. На выставке в Риме были показаны внимательно высеченные, из дерева с несомненным талантом, человеческие фигуры.

В американском журнале мы видели изображение довольно больших саней, везомых на плечах, в ракурсе показанной женщиной. Задняя часть саней украшена богатым, сложным орнаментом, выточенным из дерева, с пестрой окраской.

*«Русская мысль», Париж, 24 сентября 1960, № 1582, с. 7.*

## НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВА ГРЕЦИИ

Греки, ранее именовавшиеся «пелазгами», ведя оживленную торговлю с финикийцами, не могли первоначально не проникнуться египетским и азиатским искусством и не перенять разные художественные предметы, узорные ткани и ковры.

Александр Македонский, воевавший с греками, дал им возможность ознакомиться с Малой Азией и ее ионийско-микейской культурой. Последняя оставила на острове Крите сравнительно недавно откопанные следы роскошнейшего дворца, по преданию принадлежавшего Миносу.

В нижнем этаже хорошо сохранились огромные фрески фантастически-мистического содержания, частично зарисованные Серовым<sup>127</sup> и Бакстом, пришедшими от них в восторг. Отметим один мотив религиозно-символический: голубь, взлетающий к небу (душа) над телом, на повозке везомого на кладбище умершего.

<sup>127</sup> Валентин Александрович Серов (1865–1911) — художник. Мастер портрета. Академик Императорской академии искусств.

Увлеченный азиатской культурой и даже носивший на голове драгоценную тиару и восточную роскошную мантию, Александр Македонский мечтал об объединении Малой Азии с Греческим Аттическим полуостровом. Если бы эта мечта, которая не осуществилась из-за его ранней смерти, сбылась, то можно, предполагать, что искусство Греции приняло бы иное направление.

Возгордаясь блестящими победами, греки с шовинистической гордыней презрительно называли варварами все другие народы. Всё, что ранее могло быть ими воспринято от Востока и Азии, словно было вычеркнуто из памяти. Скульптура утратила следы раннего архаического стиля, с его строгими претворенными формами. Ярким свидетелем раннего типа скульптуры служит подлинное сокровище: «Вожатый колесницы» (утраченной), являющееся собственностью Лувра: высокая прямолинейная фигура со стильными прямыми складками одежд и строгим лицом при стильном уборе головы.

Статуарное искусство пошло по пути полного реализма, «крудо реализмо», как его назвал большой знаток античного искусства, профессор Эрнесто Богниани. Отметим факт, возможно, не всем известный, что для достижения полной иллюзии нас чарующий своей теплотой каррарский мрамор фигур окрашивался желто-розоватой охрой, а в орбиты вставлялись глаза со словно живыми зрачками.

Красота черт лица римского типа, юных молодых тел, внимательно изученных на олимпийских играх, способствовала вдохновению целой плеяды величайших мастеров. Благородная строгость лиц, под влиянием александрийского искусства сменилась нежно-чарующей привлекательностью. Указанный крайний реализм, в котором проявилось природное влечение греков к ясности и точности и их увлечение анатомией, был сублимирован чувством ритма и пропорции, являющихся азбукой, музыкальной композицией.

Ритм и пропорция продавили и всю греческую архитектуру. Мы не будем описывать греческие храмы, с их мощным, мужским, дорийским стилем колонн и более нарядным, легким ионийским стилем, — они хорошо известны по многим репродукциям. Отметим лишь факт, что ранние примитивные скульптуры божества по одиночке ютились в тенистых рощах и получали самые скромные дары поселян, как цветы, плоды и т. д., но значительные мраморные изображения, включая выточенную из слоновой кости грандиозную статую Афины Паллады с одеждой из чистого золота, требовали своего обиталища, «домов», «дворцов», которые воздвигались великими мастерами. Великий Перикл<sup>128</sup> лично заказал великому Фидию<sup>129</sup> на весь мир прославленный Парфенон.

Подчеркнем факт, что храмы отнюдь не были предназначены для молитвенной настроенности, и это объясняет отсутствие в них всякой мистики. Греки молились не в храмах, а у семейного очага, его оберегающим

<sup>128</sup> Перикл (494–429 до н. э.) — афинский государственный деятель, один из основателей афинской демократии, полководец.

<sup>129</sup> Фидий (490–430 до н. э.) — древнегреческий скульптор, архитектор.

дорогим «пенатам». Грандиозные храмы являлись прославлением их обитателей — богов, которым воздавались умиловительные кровавые жертвы закалываемых жрецами быков, — обряд этот совершался перед всем народом.

Храмы были собственностью государства и предметом национальной гордости. Заклучали они в себе и драгоценные дары, которые охранялись жрецами, являвшимися государственными чиновниками. Отклики мифов гомеровского периода об обитателях Олимпа с их человеческими страстями и пороками, сохранились в грубых ритуалах, вакханалиях и сатурналиях, справлявшихся под руководством жрецов, — в них проявлялась полная разнужданность нравов. Сублимированный антропоморфизм, в образах высокохудожественных мраморных статуй богов, был, как и храмы, лишен всякой мистики, несмотря на «бессмертие» олимпийцев, — мистику заменило идейное содержание. Так Юпитер символизировал идею державной власти, Афина Паллада — «мудрость». Венера была покровительницей любви, солнечный Аполлон, как и Орфей, покровительствовали музам, наконец, бессмертные обожествленные герои идейно символизировали собой жертвенную любовь к отечеству и т. д.

Греки, как мы указали, по природе склонные к натурализму и позитивизму, временно поддались влиянию древних египетских мистерий. Элита прониклась наукой метапсихизма и была увлечена таинственной силой пророческого ясновидения: так появились мистические оракулы, с избранными ясновидящими (по контрасту с шарлатанскими оракулами), которые оказывали огромное воздействие своим осуществленным прорицанием. Такое же временное увлечение оракулами, с пророчествами, вкладываемыми в уста богов, было проявлено и в Риме. Но как у греков, так и у римлян, увлечение мистикой, несоприродное обеим расам, вызвало полную реакцию. Великий Пифагор, принявший науку метапсихизма, был убит, пав жертвой преступных предассудков.

Всё нами сказанное об отсутствии в Греции всякой мистики, как в статуарном искусстве, так и в архитектуре, резко противоположно всему искусству Азии, включая Ассирию–Вавилонию. Огромные, высеченные из камня, крылатые божества со строгими задумчивыми головами и проникновенными глазами, отмечены глубокой мистикой. Величественный Анкорский храм был украшен каменными группами, насыщенными символикой: юные женские тела в борьбе с дьявольщиной. Эмблема зла на всем Востоке выражена в жутких образах драконов. Греческие же боги, равнодушно холодные, могли лишь внушать некоторый суеверный страх. Ничего не могли говорить сердцу народных масс, как и сами, торжественные в своем величии, храмы, не могущие вызывать чувства набожности.

Только одна Греция проявила этим языческое начало, в противоположность всем другим народам, включавшим религиозные художественные символы в саму архитектуру храмов (за исключением лютеранских и синагог, из которых искусство было изгнано по строгому приказу Моисея). Поэтому в духовно религиозном смысле, статуарное архитектурное искусство Греции в его целом было лишено полноценности, являясь в этом исключением.

Применяя к нему, однако, сказанное нами о значении всех искусств, обращенных к внешней красоте, подчеркнем, что поскольку эта красота овеяна была гениальностью ее творцов, она в другом плане могла достигать полноценности. Так, греческие храмы не полноценные, как мы сказали, в религиозном, духовном смысле, в силу гениальности мастерства и пропорций, являются полноценными в своем роде. Парфенон на Акрополе — мировое сокровище, вопреки отсутствию в нем религиозной мистики.

Несмотря на сказанное нами о теогонии гомеровского периода и его мифах, последние послужили темой для триады великих и прославленных на весь мир драматургов Греции. Так, трагедия Прометея, похитившего огонь у Зевса, с добрым намерением наградить им человечество и присужденного взбешенным Зевсом к самым садистическим мучениям, во всем ее значении легла в основу знаменитой драмы.

Безблагодатность религии греков осенила, как темное облако, всю греческую литературу. Слезы и вопли о помиловании, мрак беспощадного рока, безвыходность тартара — Аида — с его рекой Стиксом и мрачным Хароном, садические ниспосланные богами мучения Тантала, мучительная смерть Лаокоона со своими детьми, безутешное горе Ниобеи... Знаменитые огромные мраморные группы более поздней эпохи — всё это является парадоксальным контрастом с врожденным грекам гедонизмом.

Мы не остановимся на поэтах, которые, в противоположность мрачному пессимизму драматургов, внесли лиричность в поэзию. Всё, что искусство Греции дало великого — классику архитектуры и скульптуры, стало предметом культа всей Европы, а греческая мифология была сюжетом для живописи целой эпохи.

Город Рим, до сих пор обнесенный всё еще внушительными высокими стенами, был в императорскую эпоху, полностью обязан Греции своим величавым видом: строгая классика архитектуры, колоннады, аркады и сонмище разных статуй. Последние были нередко грубоватыми подражаниями статуям, в огромном количестве вывозимым из Греции. Специфически римскими были до фотографического сходства разработанные бюсты великих людей — императоров, отрасль искусства, нами ценимого, но не высокого художественного уровня, наполняющая залы музея Капитолия. На огромной территории до сих пор везде рассыпаны жалкие остатки греко-римской архитектуры: печальные одинокие колонны греческого стиля маячат среди груд развалин.

*«Русская мысль», Париж, 29 сентября 1960, № 1584, с. 7–8.*

## **НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВА ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ**

Культура в эпоху итальянского Возрождения является гибридной культурой, неоязыческой, под покровом христианства, возглавленного Папским Престолом. Будучи просвещенными меценатами, некоторые Папы обращались к выдающимся художникам для росписи стен церквей. Однако, пред-

ставляя собой художественную ценность, их произведения были скорее музейными ценностями, нежели способствующими молитвенной настроенности.

Был поднят вопрос о неуместности большой, древней, христианской базилики, на площади близ Ватикана, не могущей соответствовать современным требованиям. Браманте<sup>130</sup> убедил Папу заменить базилику огромным храмом-дворцом, который стал бы гордостью Рима. С разрешения Папы древняя базилика, с ее чудесными мозаиками, была разрушена. Вся площадь св. Петра была усыпана осколками мозаик. Лишь два сохранившихся, небольшого размера, фрагмента свидетельствуют о красоте уничтоженного. Огромный храм-дворец, с его внутри холодными мраморными стенами, мраморными изваяниями, покрыт сводами, являющимися точной копией сводов Терм Каракаллы<sup>131</sup>. Поклонник греческих храмов, Браманте по обе стороны входа в собор воздвиг двойные полукруглые аркады строго дорийского стиля.

Попутно целая плеяда талантливых архитекторов, разрушая древние церкви, вносила разные новшества в создаваемые ими храмы. Увлечение стилем барокко, с его затейливыми, позолоченными орнаментами, как и роспись плафонов, подчас театрального типа композициями не содействовали молитвенной сосредоточенности и ослепляли роскошью.

Такой же сдвиг произошел в живописи и в оформлении человеческих образов, фигур и лиц под влиянием статуарного греческого искусства, которому соответствовали и четкие складки античных одежд пестрой окраски — всё вместе взятое, всем своим стилем, являлось полным анахронизмом в трактовке евангельских сюжетов. С нововведением масляной краски, сменившей, своими богатыми переливами тонов, фресковую живопись, изменились техника и вся направленность живописного искусства, увлекшего до некоторого культа художников нового поколения. С другой стороны, античная статуарность шла подчас вразрез со свободной, живописной трактовкой кисти. Среди прочих, у Тициана и Тинторетто, столь разнообразных в своих живописных приемах, это проявилось в исполненных по заказу религиозных сюжетах, нередко театрального характера, грузно четких по живописи. В картине Тициана, в двух столь известных женских фигурах у саркофага, символизирующих два типа любви, земной и небесной, ярко сказалось античное влияние, однако тот же Тициан показал всю мощь и красоту сочной живописи Ренессанса в своих Венерах, а визионер Тинторетто — в религиозных видениях — свой бурный темперамент. Красота серебристого тона Веронезе<sup>132</sup>, яркого представителя Ренессанса, всегда зачаровывает вопреки подчас некоторой сухости оформлений.

---

<sup>130</sup> Донато Браманте (Donato Bramante; настоящее имя Донато ди Паскуччо д'Антонио; 1444–1514) — итальянский архитектор. Представитель эпохи Высокого Возрождения. Основоположник римского классицизма XVI века.

<sup>131</sup> Каракалла (Caracalla; Марк Аврелий Север Антонин Август; 188–217) — римский император из династии Северов.

<sup>132</sup> Веронезе (Veronese; настоящее имя Паоло Кальяри; 1528–1588) — итальянский художник. Представитель Венецианской школы эпохи Возрождения.

Гениальный Джотто был последним могикианином со своими, обвеянными флюидами св. Франциска Ассизского, строгими вдохновенными фресками, в свою очередь сменившими вполне неприемлемую для Ренессанса станковую, иконную живопись. Мазаччо<sup>133</sup> же явился родоначальником реалистических оформлений и наложил печать на всю позднейшую религиозную живопись: мистика исчезла, и претворенность форм отошла в прошлое.

Отзвучали глубокие звуки органа, дав место полнозвучным оркестрам, с их разнообразными мелодиями. Дирижером оркестра был прославленный эпохой Лоренцо Медичи Великолепный — по природе язычник, большой грешник, но и большой знаток и ценитель искусства, влюбленный в искусство Греции, поэт и крупный меценат. С ним конкурировал другой великий меценат, герцог Урбинский<sup>134</sup>, покровительствовавший лучшим художникам. О меценатстве представителей Папского Престола мы упомянули выше. Никогда в истории искусств меценатство так полно не выявило всё свое значение, вдохновляя и руководя.

Влияние гуманизма, ярко сказавшееся в эту эпоху, имело для всей ее направленности огромное значение, начиная с того, что было в оппозиции церковному влиянию: сурового аскетизма, подточенного изнутри недостойной жизнью духовенства, и догматики, сковывающей свободную волю человека. Свобода личности, провозглашенная гуманизмом, противопоставила свободное и индивидуальное творчество — дисциплине школ под эгидой того или другого мастера, которая давала коллективное искусство, часто подражательное, нередко анонимное. Индивидуальное творчество дало большое разнообразие и выявило много талантов, которыми эпоха изобиловала, как в скульптуре (Верроккьо<sup>135</sup>, Донателло<sup>136</sup>, Бенвенуто Челлини и Дезидерио да Сеттиньяно<sup>137</sup>, Мино да Фьезоле<sup>138</sup>, отличными от первых нежностью своих скульптурных форм), так и в живописи.

Коллективный пафос гуманистической свободы отразился на всей жизни и нравах эпохи, противопоставившей свободу всякой этике. Последнее выразилось в страшном падении нравов и отходе от религии. Искусство шло по-своему, часто извилистому пути, между притворной молитвой и преступностью, к одной заветной цели, красоте, вне этики, в радостном приятии праздника жизни с ее изысканными банкетами и торжественными

<sup>133</sup> Мазаччо (Masaccio; настоящее имя Томмазо ди сер Джованни ди Гвиди; 1401–1428) — итальянский художник. Представитель Флорентийской школы. Реформатор живописи эпохи Кватроченто (раннего Возрождения).

<sup>134</sup> Федерико да Монтефельтро, герцог Урбинский (Federico da Montefeltro; 1422–1482) — правитель государства Урбино. Покровитель наук и искусств.

<sup>135</sup> Андреа дель Верроккьо (Andrea del Verrocchio; настоящее имя Андреа ди Микеле Чони; 1435–1488) — итальянский скульптор, живописец. Представитель Флорентийской школы эпохи Возрождения.

<sup>136</sup> Донателло (Donatello; настоящее имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди; 1286–1466) — итальянский скульптор эпохи Возрождения.

<sup>137</sup> Дезидерио да Сеттиньяно (Desiderio da Settignano; настоящее имя Дезидерио де Бартоломео ди Франческо; 1430–1464) — итальянский скульптор. Представитель раннего периода творчества Флорентийской школы эпохи Возрождения.

<sup>138</sup> Мино да Фьезоле (Mino da Fiesole; настоящее имя Мино ди Джованни Мини; 1429–1484) — итальянский скульптор. Представитель Флорентийской школы эпохи Возрождения.

ми празднествами, подчас утонченного вкуса, так как они нередко возглавлялись художниками, включая Боттичелли. Талантливый художник Караваджо<sup>139</sup> был два раза убийцей.

Старое, однако, никогда не отмирает сразу, уступая место новому. Художники, представители новой смены, иронически подсмеивались над монахом Беато Анджелико, отгородившим себя монастырской стеной от кипучей праздничной жизни Флоренции, с ее передовым искусством, и писавшим на стенах кельи свои глубоко набожные фрески. Столь же ретроградными должны были казаться все его картины и триптихи, подлинные сокровища, вдохновение, созданные наитием Святого Духа.

Гибридная, как мы выразились, культура Возрождения, повернутая одним ликом к неоязычеству, другим — к христианской вере, жиздившейся на откровении с ее эзотерическими и мистическими тайнами, стала перед сложной проблемой оформления священных ликов и священных тем. Оторвавшись от религиозной основы, требующей мистической символики, творцы этой эпохи были не в силах разрешить эти проблемы. Смысл слов великого иконописца Рублева — «Отдыхая от моей работы, я переношусь мыслями от плана земного к плану небесному» — был далек от них... Ограничимся некоторыми примерами: Рафаэль, в своей Сикстинской Мадонне, дал лишь два вдохновенных образа, хотя они и реалистичны — младенца Христа и св. Сикста. Явление Мадонны лишено всякого элемента визионерства: это милостивая Форнарина<sup>140</sup>, и вся ее фигура в античном одеянии тяжело и реалистично оформлена. Все Мадонны Рафаэля лишены религиозной проникновенности, так же, как и многие Богородицы целого ряда художников, как Филиппо Липпи<sup>141</sup> и др. с их сентиментальной сладостью. Полностью лишена религиозного визионерства и композиция Рафаэля «Преображение Христа» (в Ватиканском музее). Великий мастер Микеланджело лишь в одном предсмертном не законченном произведении — «Пьета» — дал глубокую религиозную проникновенность. Он же дал ее в образах великих пророков на стенах Сикстинской Капеллы, в то время как в огромной фреске Страшного Суда в той же Капелле полностью отсутствует религиозно-христианское начало с ее античной фигурой безбородого Христа. «Благовещения» Микеланджело Караваджо и Тинторетто, с Мадоннами в нарядных одеждах Ренессанса вообще лишены всякого религиозно-духовного элемента, как и меланхоличное лицо некоего эфеба, почти кощунственно долженствующее дать образ Христа на Тайной Вечере — Леонардо да Винчи (в Милане).

Напомним сказанное нами о ценности и полноценности произведений искусства. Исходя из этого мерила, произведения упомянутых мастеров

---

<sup>139</sup> Микеланджело Меризи да Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio; 1571–1610) — итальянский художник. Один из основателей реализма в живописи. Несколько раз преследовался за убийства.

<sup>140</sup> Форнарина (La Fornarina — прозвище, дословно «булочница», дано в честь отца-булочника; настоящее имя Маргерита Лути) — натурщица и многолетняя спутница Рафаэля, с которой были написаны многие женские образы знаменитых картин Рафаэля.

<sup>141</sup> Фра Филиппо Липпи (Fra Filippo Lippi; 1406–1469) — итальянский художник. Представитель Флорентийской школы эпохи Раннего Возрождения.

нельзя признать полноценными. Но как мы уже сказали, в другом плане мы признаем полноценность красоты, нашедшей свое совершенное выражение: таковыми являются четыре фигуры на саркофагах во флорентийской Капелле Медичи и фигура задумчивого мыслителя в нише стены той же Капеллы — вдохновенное творение Микеланджело. Таковыми являются и лучшая фреска Рафаэля в Ватикане — музицирующий Аполлон, окруженный музами, и самая лучшая картина Боттичелли «Рождение Венеры из моря» — два произведения, преисполненные гениального вдохновения. Вдохновением преисполнена и картина Джорджоне — три философа разного возраста: один — юный, восточного типа, другой — суровый, пожилой монах и третий, совсем юный; стоящий к ним спиной, углубленный в созерцание природы. По живописи и глубокому своему значению — эта картина одно из сокровищ полноценного искусства Возрождения.

Заметим, наконец, что искусство Возрождения — и это показательно — лишено душевного и лирического элемента пейзажа, духовно воспринятого и переданного древним китайским искусством. Пейзажи на композициях Возрождения являются только некими театральными кулисами, дополняющими их фон. Они лишь декоративны, но не проникновенны.

*«Русская мысль», Париж, 4 октября 1960, № 1586, с. 6.*

## НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВА ФРАНЦИИ

Весь пафос христианской веры, разжигаемый на развалинах цезаревской Империи странствовавшими монашескими орденами, весь рыцарский дух Франции, сказывавшийся в обороне и защите этой веры — были проявлены, когда знать и народ совместно волокли на веревках камни для сооружения Шартровского собора. Суровому стилю романского искусства, с низкими сводами и темными глубинами намоленных веками соборов, соответствовала и строгость стиля фасадов, с изысканно сдержанной орнаментацией порталов. Столь же строга по стилю скульптура, высеченная из камня, с трагическими мотивами из Евангелия. Она была обращена к показанию грешного мира во власти природного греха, что соответствовало основной идее богословия эпохи.

Этим мастерски исполненным коллективными силами художников рельефам, украшавшим врата фасадов по обе стороны, вторили удлиненные фигуры святых и святых жен с проникновенными лицами.

Готический стиль противоположен романскому: к небу устремленные, заостренные своды и высокие колокольни, символически к нему стремящиеся, указывают на то, откуда надежда и утешение. Мадонны, изваянные из камня, с нежной улыбкой, в соборе, стали более ласковыми и душевными. Соборы эпохи внесли и новый ценный вклад в искусство Европы, коим являются художественные, многоцветные витражи из массивных стекол, с изображением сцен евангельских, оправленные в железные обрамления. Смягченные ими лучи солнца разливают укромный свет, содействующий молитвенной настроенности.

Готический стиль перекинулся и в другие страны: Германию, Фландрию и даже Англию.

Древние архитектуры разных стилей семейных замков украшают до сих пор повсеместно, на территории разных департаментов берега Луары. Гордость Франции, знаменитая донныне мануфактура гобеленов, поставляла для украшения соборов подлинные сокровища строгого стиля и благороднейших красок на религиозные темы. Такой же красоты гобелены орнаментального стиля предназначались для украшения замков и королевских дворцов.

То было время, когда строилась Королевская капелла в Париже, до сих пор сохранившаяся, с ее переливчатыми, сказочными витражами, когда строился в Париже, наряду с чудесными соборами Реймса и другими святынями, собор Нотр-Дам. Для вымирающего старого поколения нации, упомянутая капелла и собор являлись некоторыми священными реликвиями великого прошлого Франции, о котором древняя знать с ностальгией вздыхала, отмежевываясь от чуждой ей современности.

Происшедший кризис во всей направленности искусства Франции, обратившегося после его взлета к плану небесному, к плану земному, аналогичен во многом с кризисом, определившим собой судьбу и направленность искусства итальянского Возрождения. Мы остановимся на аналогии и на разнице последствий этого кризиса. Ранний Ренессанс был до известной степени переходным моментом до беспощадного фазиса, разрушившего все религиозные основы прошлого. Этот переход намечался во фресковой живописи, в монастыре и соборах в Пизе (хотя бы у большого художника Пизано<sup>42</sup>): среди мотивов жизнерадостного Ренессанса врывалось грозное напоминание о судьбах человечества. Наше сопоставление искусства Франции с полным расцветом эпохи Ренессанса в Италии, мы сведем к ряду факторов обусловивших всю разницу, всё различие этих двух искусств.

Первый фактор заключается в разнице человеческого состава, комплекса всех художественных сил, обусловивших все великие достижения новой эпохи, с врожденными их талантами, темпераментами, создавшими живописные и пластические оформления, резко противоположные всем великим достижениям великого искусства Византии, не говоря об иконописи.

Второй фактор заключается в типе природных талантов французской расы в союзе с врожденным, тонким вкусом, давших большие ценности при всей ограниченности достижений.

Третий фактор заключается в свойствах ума и мышления французов. Ума, несомненно, блестящего, остроумного, подметчивого, с примесью некоего юмора. Таланты и способности ума, нами указанные, не могли идти вглубь, на что мы дальше укажем.

Четвертый фактор заключается в отсутствии во Франции после кризиса высоко культурных меценатов, указующих, опекающих все молодые новоявленные силы искусства, каким был в эпоху итальянского Возрожде-

---

<sup>42</sup> Никколо Пизано (Niccolo Pisano; 1220 – ок. 1280) — итальянский архитектор и скульптор эпохи Проторенессанса.

ния тончайший знаток и обожатель искусства Лоренцо Медичи. Таковыми же являлись и представители Папского Престола, в лице тонко ценивших и любивших искусство Пап. Могли ли быть меценатами французские короли? Мы ниже это рассмотрим. Искусство Франции, подобно Икару, лишившегося крыльев, оторвавшись от небесного плана, припало к плану земному и временно словно растерялось, не находя еще нового пути. Отметим факт, что изначально во Франции не было никаких выдающихся художников. Первым большим мастером был Клуэ (François Clouet)<sup>143</sup>, большой мастер тончайшего рисунка портретов, кстати, создавшего свою славу и состояние не в отечестве, а в Англии.

Тот же Клуэ дал до миниатюрной тонкости исполненный красками, небольшого формата, портрет короля Франциска<sup>144</sup>, на арабском коне. Не было ли более чем когда-либо указано вступающему, на еще неверный путь, искусству просвещенное меценатство, начиная с упомянутого Франциска, украсившего свои дворцы Лувр и Фонтенбло вывезенными из Италии картинами? В эпоху итальянского Возрождения, под новое язычествующее искусство, долженствовавшее считаться с христианством, не без натяжки была подведена прочная основа греческого античного искусства с его культом. Такой крепкой основы не имелось в искусстве Франции, оно было в зависимости от прихотей королей, соответствовало их вкусам и требованиям, и ограничивалось главным образом заказами портретов семьи и королевских любовниц, мастерски, с некой идеализацией исполняемых. Никаких правительственных заказов, крупного масштаба, будь то фрески или живопись, для общественных зданий.

Пышный, властолюбивый самодержец Людовик XIV заказывал огромные композиции картин батальных, для прославления своих мнимых побед. Фривольный Людовик XV и фривольное ему соответствующее искусство ознаменовали целую эпоху. Сбросившая с себя оковы строжайшего этикета жизнь вырвалась на волю, весь быт, все вкусы и нравы изменились под знаком эроса. Могли ли Людовик XVI и легкомысленная Мария-Антуанета, супруга в искусстве ничего не смыслившего короля, быть серьезными меценатами? Могло ли искусство в таком климате дать более или менее серьезного масштаба творчество? То было время нежных пастелей, сменивших масляную живопись, время кринолинов и белых париков, разнузданных нравов и вольной любви, когда влюбленные, в тени зеленой шармили, перед мраморным Тамплем д'Амур, находили свой приют. То было время Трианонов, нежно нарядных обстановок, с их легкой, изящной мебелью, нарядными статуэтками Клодиона, с картинками изумительной тонкости — Ватто<sup>145</sup>, со столь же тонкими эротическими сценками Карбонаро и целой плеяды столь же утонченных художников.

<sup>143</sup> Франсуа Клуэ (François Clouet; 1515–1572) — французский художник-портретист эпохи Возрождения.

<sup>144</sup> Франциск I (François I; 1494–1547) — король Франции. Основатель ангулемской ветви династии Валуа.

<sup>145</sup> Жан Антуан Ватто (Jean Antoine Watteau; 1684–1721) — французский художник. Один из основоположников стиля рококо.

Сколь показателен приказ Людовика нами упомянутой мануфактуре гобеленов сменить благородный, строгий стиль и окраску на более веселые сюжеты и на веселую окраску! Таким был заказ нарядных придворных охот, имевший быть исполненным в мельчайших деталях. Такими были с тех пор все веселые, подчас до фривольности сюжеты.

После религиозного пафоса средневековья искусство Франции лишилось во всех его отраслях, включая портреты, духовного содержания, не будучи обращенным к триаде, с ее мистическим началом, описанным в первых строках нашего предисловия, оно ориентировалось на свою триаду, ему доступной утонченной красоты с ее изысканной грацией, на тонкий, природный вкус и на столь же утонченнейшее ремесло. Этому искусству была чужда древнейшая мудрость, с ее проникновенным ясновидением, о котором мы говорили. Потому оно и не могло проникать в тайну всех явлений природы — мудрость свойственная всей эстетике Гёте. Выразим ее словами величайшего мыслителя и поэта, столь показательными: «Во всем я стремлюсь уловить то нечто сокровенное (*das etwas*), что для меня так важно».

Потому искусство Франции и не могло породить гениев, что очень примечательно. Ему недоступно всё глубокое значение Фауста. Красива громозвучная музыка несомненно выдающегося Берлиоза, но далеко ей до Бетховена, Вагнера, прибавим, музыки Чайковского. Французская литература далека от глубин Достоевского — поэзия от многообразной, многоцветной красоты поэзии Пушкина, от образа Демона Лермонтова, чарующей лирики германских поэтов, во главе с Шиллером. Мы уже не будем говорить о Данте и Шекспире. Возьмем пример талантливейшего мастера Родена<sup>146</sup>, смогшего лишь один раз дать духовное содержание в отмеченной гением, большой группе печальных «Буржуа де Калэ», противоположность лишенной духовного наития огромной фигуры некоего атлета, сидящего в раздумии, которым мастер так гордился. Сколь велика разница между ним и образом задумчивого мыслителя в капелле Медичи во Флоренции!

Мощью в живописи — в противоположность другим французским мастерам — отличался выдающийся мастер Делакруа<sup>147</sup> и на его проникнутой трагизмом огромной картине — «Умиравший Сарданапал» — лежит печать гениальности. (Сарданапал изображен на пышном ложе, на которое сваливаются прекрасно написанные, по его приказу заколотые, тела его любовниц).

Не лишен гениальности Домье<sup>148</sup>, с сарказмом и острой наблюдательностью создавший самые разнообразные человеческие образы и проявлявший всегда острый французский ум.

Исключительным явлением в искусстве Франции в нашу эпоху является Пюви де Шаванн<sup>149</sup>, с его обращением к утраченной монументальной

<sup>146</sup> Франсуа Огюст Рене Роден (Francois Auguste Rene Rodin; 1840–1917) — французский скульптор.

<sup>147</sup> Фердинанд Виктор Эжен Делакруа (Ferdinand Victor Eugene Delacroix; 1798–1863) — французский художник. Представитель романтического направления в европейской живописи.

<sup>148</sup> Оноре Викторен Домье (Honore Victorin Daumier; 1808–1879) — французский художник, скульптор. Мастер политической карикатуры XIX века.

<sup>149</sup> Пьер Сесиль Пюви де Шаванн (Pierre Cecile Puvis de Chavannes; 1824–1898) — французский художник-символист.

фресковой живописи. Отметим духовный облик св. Женевиевы, покровительницы Парижа и огромную фреску в зале Сорбонны.

Мы не остановимся на времени Наполеона, когда искусство тяготело к классике и когда большой мастер Давид<sup>150</sup>, в виде исключения, исполнил огромную, официального типа композицию «Коронование Императора». Бегло упомянем мастерские, до фотографического сходства доведенные, портреты французской аристократии времени Реставрации, портреты, прославившиеся во всей Европе и вызвавшие повсеместное подражание.

Но следует остановиться на теме о живописи пейзажа, теме, уже бросающей свет на дальнейшую судьбу искусства, и о которой речь впереди, — в заключительном разборе искусства Франции.

Мы ставим вопрос — была ли в искусстве Франции проявлена сердечная эмоциональность, на которой основана вся лирика пейзажа? Подлинная сердечная эмоциональность была проявлена лишь один раз, у Милле<sup>151</sup>, давшего мировое сокровище в своей картине «Анжелюс». Лирика была проявлена в средневековье, в тончайших мисселях — иллюстрировавших книги, лирика в трактовке как пейзажа, так и крестьянского быта. Слезное воспоминание об огромной трагедии Революции, варварски разрушавшей всю красоту и «набросившей черное покрывало на всю радость жизни и на самую природу», по выражению современников, отразилось на больших и мрачных композициях развалин, с печальными колоннами на фоне грустного неба.

\* \* \*

Первая плеяда пейзажистов стала разрешать, каждый по-своему, подход к новым заданиям. Одни, как Дюпре<sup>152</sup>, впадали в подражание Рюисдалю<sup>153</sup>; Руссо<sup>154</sup> дал пластическую живопись природных образов. Прославленный Коро<sup>155</sup> зачаровывал серебристостью тона в легкой, слегка вялой трактовке листы. Мы не будем удлиннять перечень и исключим из него пейзажи Клод Лоррена<sup>156</sup> с его горячим небом и мифическими, античными сюжетами на первом плане, столь же как пейзажи этого отличного пейзажиста, с ранних лет изменившего своей родине и ставшего патриотом Рима, пейзажами которого он вдохновлялся. Соответствовал ли дух французских пейзажис-

<sup>150</sup> Жак Луи Давид (Jacques-Louis David; 1748–1825) — французский художник, педагог. Создатель французского ампира и революционного неоклассицизма.

<sup>151</sup> Жан-Франсуа Милле (Jean-Francois Millet; 1814–1875) — французский художник. Один из основателей Барбизонской школы.

<sup>152</sup> Жюль Дюпре (Jules Dupre; 1811–1889) — французский художник. Представитель Барбизонской школы. Один из основателей современного французского пейзажа.

<sup>153</sup> Якоб Исаакс ван Рейсдал (Jacob Isaakzoon van Ruysdal; 1629–1682) — голландский художник, гравер. Представитель Золотого века голландской живописи.

<sup>154</sup> Теодор Руссо (Theodore Rousseau; 1812–1867) — французский художник-пейзажист. Один из основателей Барбизонской школы.

<sup>155</sup> Жан-Батист Камиль Коро (Jean-Baptiste Camille Corot; 1796–1875) — французский художник. Пейзажист, гравер. Представитель эпохи романтизма.

<sup>156</sup> Клод Лоррен (Claude Lorraine; настоящая фамилия Желле; 1600–1682) — французский живописец, гравер. Мастер классического пейзажа.

тов и живописные проблемы природе «Де ля дус Франс»<sup>157</sup>, с ее живописными речками и зелеными, скромными и поэзии преисполненными далями? Нам трудно с этим согласиться, сравнивая их с сердечностью, до известной степени сентиментальностью, пейзажистов Германии и России, с ее Левитаном<sup>158</sup> и целой серией художников, пусть и не первоклассных живописцев, но так любовно передававших облик скромной и печальной русской природы. Почти миниатюрного размера пейзажи, проглядывающие через готические окна, в сложных композициях Богородиц германских и фламандских мастеров, пейзажи, с их речками, далями, тонкими деревцами и церквушками, более душевны, чем у пейзажистов Франции XIX века.

Со времени некоего увлечения «гением» Шардена<sup>159</sup>, и его «натюрморты» живопись, как таковая, сделалась центром внимания и культа во Франции, и согласно нашей культуре, столь обращенной к технике, увлечение техникой французского искусства бессознательно вторило этому направлению.

XIX век скинул с себя, под знаком индивидуального творчества, оковы академизма, возглавленного портретной живописью большого мастера Энгра<sup>160</sup>. Как некий революционный взрыв, давший принципу индивидуализма весь пафос, были слова, брошенные Мане<sup>161</sup> в лицо своему профессору, укоровшего его в школе за его работы: «Я пишу, как сам вижу». И Мане бросил школу. На обложках роскошных изданий его работ за свое искусство он именуется «полубогом», «деמידьё». Мане был окружен столь же талантливыми, ему сочувствующими друзьями, обосновавшими группу импрессионистов.

Апорт, внесенный в искусство Франции талантливой плеядой импрессионистов-новаторов, заключался в разрешении проблемы переливчатой игры света, новой техникой дробных мазков кисти, в новой трактовке лиц, фигур и одеяний. Еще более эта новая техника сказалась в живописи пейзажа. Уже давно французское искусство победоносно влияло на всю Европу, теперь оно получило ореол славы и явилось источником всеобщего подражания. Его авторитет стал законодательным, его эстетика стала модой, идущей от светоча Парижа, задававшего тон во всех отраслях искусства.

Но провозглашение принципа индивидуальной свободы имело и роковые последствия, вызвав полную анархию. Более чем сомнительные таланты, дерзновенно пользующиеся свободой, в силу протеста ко всякой школьной дисциплине и каким-либо академическим традициям, сменили их на самые отважные опыты и опорочили всякую красоту.

<sup>157</sup> Нежная Франция (*фр.*).

<sup>158</sup> Исаак Ильич Левитан (1860–1900) — художник. Мастер пейзажа и портрета.

<sup>159</sup> Жан Батист Симеон Шарден (Jean Baptiste Simeon Chardin; 1699–1779) — французский художник. Представитель эпохи неоклассицизма XIX века. Наиболее известен натюрморты и картинами бытового жанра.

<sup>160</sup> Жан Огюст Доминик Энгр (Jean Auguste Dominique Ingres; 1780–1867) — французский художник, музыкант. Лидер европейского академизма XIX века.

<sup>161</sup> Эдуард Мане (Edouard Manet; 1832–1883) — французский художник. Один из родоначальников импрессионизма.

Наступил кризис, по роковым последствиям несравнимый с первоначальным кризисом искусства. Расшатанному искусству был впрыснут смертельный яд двумя художниками иной расы. Несомненный талант обоих был убедительным, потому инфекция была сугубо опасна. Пикассо, основатель кубизма, бросил вызов всякой красоте, считая ее пережитком, и изменил все оформления надуманными комбинациями бездушных форм с заключавшейся в них будто бы особой логикой. Это монструозное явление, громко приветствуемое заинтересованной прессой, сменилось влиянием Дали, столь же немедленно пропагандированным. Бесовские фантазии Дали во многом заимствованы у голландца Иеронима Босха<sup>162</sup>, но разница с последним заключается в том, что последний, глубоко верующий, на больших церковных триптихах, противопоставлял чертовщину — религии. Анархист, безбожник Дали дал волю своей большой фантазии и привил зло к своему искусству: не лишенный мастерства рисунка, он кощунственно изобразил Христа на кресте с совсем фантастической Богородицей, в которую вложил некую, извращенную мистику.

Извращенное искусство, катясь по наклонной плоскости, будучи лишеным всякого содержания, всяких оформлений, дошедшее к граничащим с безумием абстракциям, под конец свергло искусство в черную бездну небытия.

Нам грустно кончить обзор благородного искусства Франции надгробными словами над его могилой, и над кладбищем всех слепо, на этот раз, доверившихся его признанному авторитету.

*«Русская мысль», Париж, 11 октября 1960, № 1589, с. 7.*

## **НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВА ГЕРМАНИИ И ФЛАНДРИИ**

На этот раз мы не в хронологическом порядке, сразу, остановимся на национальном гении германского искусства — Альбрехте Дюрере, и это потому, что в своем разнородном, высокого уровня творчестве он выразил и объединил все самые ценные качества своего народа: глубокомыслие, сказавшееся в его гравюрах, духовное проникновение во все природные феномены, горячий патриотизм. В романтике, в любви к родному очагу и любви к растительному и животному миру, мастером столь внимательно изученному, Дюрер проявил также в полной мере характерные черты германской нации. Сказанное оправдывает данное ему прозвище «наибольшего германца из всех германцев». Искусство Дюрера чисто национальное, «почвенное» и дает право считать его полноценным.

С ранних лет старый, поэтичный Нюрнберг, место рождения художника, обвеял его своими флюидами. Под покровительством высокой осо-

---

<sup>162</sup> Иероним Босх (Jheronimus Bosch; настоящее имя Ерун Антонисон ван Акен; 1450–1516) — голландский художник. Представитель эпохи Северного Возрождения.

бы, принца-мецената, в Нюрнберге процветало коллективное творчество специалистов по деревянной скульптуре. С пиететом исполняемые, красиво подкрашенные с позолотой Мадонны предназначались для церквей.

Специалисты другого цеха, по чеканке железа, украшали своими «ферфорже» дома и поэтичные колодцы на площадях. После открытия Гуттенбергом<sup>163</sup> печати, гравюра заняла первенствующее место. С большим увлечением художники исполняли маленького формата гравюры как на темы из народных сказок, так и на темы из Евангелия. Последними украшались стены комнат скромных обывателей для того, чтобы, как говорилось, «душа чаще к Богу подымалась». Гравюра прельстила Дюрера, чувствовавшего, что в ней он, больше чем в живописи, сможет проявить свой природный дар. Любовь к очагу, к скромной домашней обстановке, с большой точностью переданной, он проявил в первой религиозной композиции Богородицы с Младенцем в этом простом окружении.

Еще в юности Дюрер изумлял своей вдохновенной гениальной фантазией в сложнейших религиозных композициях. В зрелые годы мастером были созданы мировые сокровища: «Рыцарь на коне и смерть», «Меланхолия» (вдохновенная фигура мыслителя, среди разных аллегорических атрибутов думающего о бренности земной жизни), «Всадники Апокалипсиса» — гравюры, в которых выразилась вся его пылкая фантазия. И наконец, масляными красками исполненная, огромная группа четырех апостолов, с проникновенно строгими, внушительными лицами.

Слава мастеров итальянского Возрождения, да и веселое солнце Италии, после холода севера, манили в Рим и Дюрера, наряду с другими художниками, скоро соблазненным италийской живописью. Но судя по холодной, строгой точности, ему свойственной, ему, думается, не легко было проникнуться, быть может, на его счастье, духом чуждой ему живописи, к которой он, однако внимательно, но осторожно приглядывался, удержавшись на родной почве. Именно в национальных темах он вглубь и вширь развил свое изумительное творчество. Дома, «у себя», он писал любовно и детально родные пейзажи по беглым зарисовкам в дорожной книжке: типичные городки, колокольни, речки, сфера искусства, которую Возрождение исключило из своего репертуара, равно как и народный быт, досконально Дюрером изученный. Столь же внимательно изучал Дюрер мир растений, как и весь мир животных — лошадей, зайца, изумительно им переданного.

Границы нашей статьи не позволяют нам блуждать в лабиринте целого ряда немецких школ: «кельнской», «баварской», «саксонской», «эльзасской», «швабской». Каждая из них носила свой чисто национальный характер, но процесс развития в искусствах был не одинаков, и полноценность, явленная в немецком искусстве Дюрером, не была достигнута, а переход от строгого стиля живописных триптихов, со сложной композицией еще средневекового типа к реализму, под влиянием Ренессанса, был не легкий в силу нацио-

---

<sup>163</sup> Тогаан Генсфляйш цур Ладен цум Гутенберг (Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg; 1397/1400–1468) — немецкий первопечатник. Первый типограф Европы. Создал способ книгопечатания подвижными литерами.

нальной традиции. Одному лишь Гольбейну<sup>164</sup>, прекрасному рисовальщику, удалось уловить утонченность и усвоить изысканность новой живописи — среди растерявшихся соотечественников он один попал в тон Возрождения, сложные и нарядные костюмы которого и аристократические лица не многим дались. У других всё выходило «не то», по-немецкому, были и высоколобые и некрасивые Мадонны, в сравнении с итальянскими красавицами. Дар приспособления Гольбейна и благородный стиль его, сделали его популярным в высшей и даже дворцовой среде Англии, где он написал английского короля Генриха VIII, с ювелирной обработкой всех драгоценностей его костюма.

В долго державшейся склонности германцев к религиозной жизни, они отличались от античной направленности Ренессанса, но искусство постепенно всё более и более теряло национальный германский вкус и аромат. Последние просвечивают, однако, в более современном искусстве у Бёклина<sup>165</sup>, у романтика Тома<sup>166</sup>, отчасти в рисунке Ленбаха<sup>167</sup> с его строгой точностью портретов. Вспомним слова Фридриха Шлегеля<sup>168</sup>: «Немец утрачивает свой лик, если он забывает свой долг придерживаться духа и типа своих старых мастеров». Как пример, укажем на Кранаха Старшего<sup>169</sup>, романскому духу крайне противоположного, — «истый немец», как его звали, почвенник. Крепкие, грубоватые, без оттенка изящества, но мощные портреты, а в религиозных сюжетах — апостолы — грубоватые мужики. Мадонны Кранаха похожи на добрых, немецких хозяек. Всё искренне, но по сравнению с Дюрером лишено всякой духовности.

Мы закончим одним из самых выдающихся, в его очень субъективном творчестве художником — Грюневальдом, швабской школы, с его столь разнородным талантом. Его коснулось влияние Ренессанса, но полной подражательности он не проявил в своей очень крепкой по тону живописи. Этим последним он опроверг предрассудок, что немцы талантливы только в графике. В картине «Вознесение Христа к небу», наполовину окутанного тучей, Грюневальд — визионер, тогда как самый суровый реализм вряд ли мог бы дать такую жуть, какой преисполнена картина Грюнвальда, изображающая агонию распятого Христа. На это итальянский эстетизм никогда не был бы способен, как он был неспособен дать и острый реализм Дюрера, сублимированный глубоким, духовным содержанием. Два мира понятий — две разные культуры...

<sup>164</sup> Ганс Гольбейн (Младший; Hans Holbein der Jungere; 1497–1543) — немецкий художник, иллюстратор.

<sup>165</sup> Арнольд Беклин (Arnold Böcklin; 1827–1891) — швейцарский художник, график, скульптор. Представитель символизма и Дюссельдорфской школы.

<sup>166</sup> Ганс Тома (Hans Thoma; 1839–1924) — немецкий художник, график.

<sup>167</sup> Франц фон Ленбах (Franz von Lenbach; 1836–1904) — немецкий художник. Представитель Мюнхенской школы. Получил известность благодаря реалистическим портретам.

<sup>168</sup> Карл Вильгельм Фридрих фон Шлегель (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel; 1772–1829) — немецкий писатель, поэт, критик, философ, лингвист. Теоретик Йенского романтизма.

<sup>169</sup> Лукас Кранах Старший (Lucas Cranach der Alte; 1472–1553) — немецкий художник. Представитель эпохи Возрождения. Один из основателей Дунайской школы. Странник идей Реформации и друг М. Лютера.

Врожденное у фламандцев влечение к живописи проявилось почти молниеносно, иностранцам же показалось почти неким чудом. Это в силу двух ярких, индивидуальных талантов братьев Хуберта<sup>170</sup> и Яна<sup>171</sup> ван Эйк, явленных в эпоху итальянского Ренессанса. Уже пожилой Хуберт, держась строгого средневекового стиля, средневековья монументального, поразил современников своим мощным, живописным талантом, расходясь в этом с фресковой живописью Джотто, с которым, по величию замыслов, он даже отчасти был соприроден. Богатейшими яркими красками своего знаменитого триптиха («Мистический Агнец») он заслужил мировую славу.

Осталось неясным, поскольку в этом огромном произведении участвовал его брат Ян — после смерти Хуберта. Ян, изумительный рисовальщик, присоединил к монументальным фигурам триптиха, свойственную фламандцам, драгоценнейшую выписку деталей. Бог Саваоф, восседающий на богатом, золотом престоле, облачен в высокую митру, усыпанную драгоценными камнями, ими же блещет богатое одеяние. Такой же поразительной выпиской деталей отличаются две другие композиции Яна — «Рыцарь Господень» и «Праведные Судьи». Хор поющих ангелов, с бесподобной экспрессивностью лиц, изумляет своим реализмом. Все фламандские, религиозные композиции поражают этой выпиской.

Внимательной, любовной трактовкой деталей отличается архитектура сводов и колоннад средневекового стиля соборов, среди которых восседают фламандского типа Мадонны с Младенцем, столь несхожие с итальянскими. Подобно Дюреру, миниатюрно выписаны родные, фламандские города, просвечивающие сквозь колонны.

Фламандцы, как и голландцы, требовали протокольного сходства, что достигнуто в мастерских портретах, как и в изображении буржуазной обстановки домов. Романский трагизм в скульптуре средневековья был не по природе фламандцам. Этому противоположна целая серия вдохновенных, религиозных сюжетов ван Эйка. Религиозное творчество этого художника, лишенное пафоса и слез — трогает своими тихими Мадоннами и Благовещениями, или детской, наивной интерпретацией Рая. Еще более чарующе в этом смысле творчество мастера Мемлинга, с его кроткой, умиленной набожностью, Эйкам противоположного. Характерны его мужские портреты, со сложными молящимися руками и сосредоточенными в молитве лицами, вызывающие душевную эмоцию. Подобная умиленность персонажей в композиции «Страшного суда» этого мастера резко противоположна «Страшному суду» Микеланджело. На картине «Страшного суда» ван Эйка Христос восседает спокойно, на высоте, окруженный ангелами, в небесном сиянии. К нему тянутся с надеждой руки грешников.

Мемлинг творил свои первые картины в монастырской обстановке, в Брюгге, в то время цветущем городе, ныне мертвом, даря первые свои

<sup>170</sup> Хуберт ван Эйк (Hubert van Eyck; 1370–1426) — голландский (фламандский) художник. Представитель эпохи Северного Возрождения. Старший брат и учитель Яна ван Эйка.

<sup>171</sup> Ян ван Эйк (Jan van Eyck; 1385/1390–1441) — голландский (фламандский) художник. Представитель Северного Возрождения. Мастер портрета. Младший брат и ученик Хуберта ван Эйка.

картины монахам. В дальнейшем увенчавшие его славой работы охотно покупались разбогатевшей, благодаря оживленной торговле, буржуазией. Художник закончил свою жизнь в монастыре.

Излишне говорить, насколько искусство Возрождения, столь религиозности чуждое, было чуждо этому мастеру, как оно было чуждо и Беато Анджелико. Глубокий патриот, он твердо стоял на служении своему национальному искусству. Он трогательно признался, что лишь один раз он подвергся соблазну и в религиозную композицию вставил орнамент — гирлянду с амурами, заимствованную из мотивов итальянского Ренессанса.

Но Ренессанс стал одолевать национальное, и фламандские Мадонны «рафаэлизировались». Всё же стойкость искусства фламандцев впоследствии выявилась в талантливых реалистических картинах грубого, народного быта. Этому искусству не было чуждо и визионерство. Такова картина Мандейна<sup>172</sup> «Искушение св. Антония», где чертовщина совсем не страшная и даже по-детски забавная, и сколь это отлично от жуткой чертовщины голландца Босха! Пейзажи Иоахима Патинира<sup>173</sup> (Patenier), со своей стороны, в силу их поэзии, тончайшего колорита, как и тончайшей техники, являются некими сокровищами.

Закончим наш текст о фламандцах неким триумфальным апофеозом двух прославленных художников, стяжавших мировую славу, Рубенсом<sup>174</sup> и Ван Дейком<sup>175</sup>, именуемыми «Солнце и Луна», ввиду большой их противоположности. Первый — блестящий, с ярким, чувственным темпераментом и «размашистой» кистью в передаче чаровавшего его обнаженного женского тела. В этой чувственности он не имеет себе равного. Он же создал целую серию мифологических сюжетов в их эротической трактовке, мастера компрометирующих.

Второй, Ван Дейк, с нежным аристократизмом своих портретов, начиная с портрета английского короля в рост, стяжал себе славу в самом высшем обществе.

Признавая ценность искусства указанных двух мастеров, столь соотечественниками восхваляемых, мы не можем, однако, приравнять ценность их достижений с ценностями искусства голландских и испанских крупнейших художников. Полноценность, чисто национальная, дана в произведениях высшего порядка, в творчестве братьев Ван Эйк и Мемлинга, с их высокой, духовной проникновенностью.

*«Русская мысль», Париж, 18 октября 1960, № 1592, с. 6.*

<sup>172</sup> Ян Мандейн (Jan Mandyn; 1500/1502–1559/1560) — голландский художник. Представитель течения северного маньеризма эпохи Возрождения.

<sup>173</sup> Иоахим Патинир (Joachim Patinir; 1480–1524) — голландский (фламандский) художник. Один из основоположников европейской пейзажной живописи.

<sup>174</sup> Питер Пауль Рубенс (Pieter Paul Rubens; 1577–1640) — голландский (фламандский) художник. Один из основоположников стиля барокко.

<sup>175</sup> Антонис ван Дейк (Antoon van Dyck; 1599–1641) — голландский (фламандский) художник. Мастер придворного и декоративного портрета.

## НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВА ГОЛЛАНДИИ

Лишенная кальвинизмом религиозного искусства, лишенная блеска и роскоши быта, буржуазная республика Голландии жила, после тяжких испытаний, на лаврах многих побед, покойной заслуженной ею жизнью, хотя и лелея в богатстве свое родное искусство. Голландцы любили искусство для дома, — искусство для церквей, с его декоративной роскошью, для них не существовало. Они первые в Европе дали подлинную пейзажную живопись. Пейзажи северные, скромные, с катанием по льду зимой, с сочными, зелеными лугами, на которых паслись знаменитые их коровы, гордость страны, мастерски написанные художником Поттером<sup>176</sup>, видным анималистом.

В портретах требовалось протокольное сходство. Таковы портреты и группы, исполненные заурядными мастерами, ценные документы для граждан отечества. Но именно в портрете голландское искусство прославилось двумя гениями, каждый в своем роде, не имеющими в портретном творчестве себе равных и столь несхожими с холодным Бронзино<sup>177</sup>. Франс Хальс, наряду с мастерскими портретами, исполненными виртуозной кистью, фигурами из народного быта как веселый пьянчуга и ведьма-колдунья, прославился своими огромными, групповыми портретными композициями, не имеющими равных в Европе: таковы группы стрелков и неизвестных граждан и гражданок, к их радости, мастером увековеченных. Тому, кто их не видел, трудно описать мастерство и психологическую проникновенность отдельных типов. Все персонажи живут, индивидуальность их ярко передана, выражен их национальный тип. Жизнерадостная «Фламандрия», без кого-либо надменного величия и этикета, отражается в этих сложно скомпонованных группах.

Если живопись может быть сравнена с музыкой, то творчество Ван дер Меера<sup>178</sup> может быть сравнимо с нежной скрипичной игрой с ее серебристым тоном, а гениальное творчество Рембрандта, по мощи красочных аккордов, — с Вагнером. Никто, как он, не дал таких контрастов золотого света с глубокими тонами теней. Такие звучные аккорды волнуют и чаруют. Ранее сдержанный, Рембрандт впоследствии перестроил на другой диапазон свое мощное творчество и изменил технику, дав бравурными мазками выпуклость оформлению. Таковы портреты, столь характерные, последнего времени, старых, типичных евреев. Меняя музыкальную тональность, он воспел свою красавицу-жену и оплакиваемого им умершего сына. Но гений Рембрандта не ограничивается живописным мастерством, — он сказывается в духовной проникновенности лиц и в изумительной передаче их радостной экспрессивности, как, например, автопортрет с женой, с кубком

<sup>176</sup> Паулюс Поттер (Paulus Pieterszoon Potter; 1625–1654) — голландский художник. Представитель золотого века голландской живописи.

<sup>177</sup> Аньоло Бронзино (Agnolo Bronzino; настоящее имя Аньоло ди Козимо ди Мариано; 1503–1572) — итальянский художник. Представитель школы маньеризма.

<sup>178</sup> Ян ван дер Меер Утрехтский (Jan van der Meer van Utrecht; 1630–1695/1697) — голландский художник. Мастер портрета и жанровых сцен. Представитель золотого века голландской живописи.

вина в руке. Протестант Рембрандт в картине «Встреча блудного сына с отцом» передал всё щемящее чувство, вложенное в эту евангельскую притчу. Эта картина является полноценным мировым сокровищем. Голландская буржуазия не могла оценить своего национального гения. Рембрандт умер в нищете. Его последний автопортрет производит тяжелое впечатление.

К великим мастерам Голландии относится разнообразный в своем творчестве Питер Брейгель<sup>179</sup>. Незабываема его жуткая картина, изображающая цепляющихся друг за друга слепых, не отдающих себе отчета, что перед ними зияющая пропасть. Эта картина глубоко символическая. Питер де Хох, с умильной точностью, передал поэзию родных улочек с их типичными домиками, донныне частично уцелевшими среди угроз современного мира.

Солнце блестящего периода голландского искусства, закатилось с трагической кончиной двух неocenенных, самых выдающихся мастеров, и это является неким эпилогом. Любовь к протокольной точности голландской буржуазии выразилась в культе, выписанных с большим мастерством и этой точностью небольших картинок, так называемых «мелких голландцев». Не будем останавливаться на их перечне: они и современниками, и, впоследствии, охотившимися на них коллекционерами, высоко ценились. Голландцы узнавали в них всю интимную сторону своего быта, а знаменитая картина Рембрандта — «Ночная стража» не была оценена и даже была забракована заказчиками...

## НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВА ИСПАНИИ

Эта направленность парадоксально противоположна всему нами выше сказанному об отрицательном характере влияния итальянского Ренессанса на национальное искусство других стран. Если такое влияние в других местах сглаживало национальные черты, то в Испании оно, наоборот, содействовало яркому выявлению испанского искусства, являющегося контрастом с итальянским.

Великие мастера Испании присматривались к искусству Ренессанса Италии, внимательно и осторожно воспринимая его значение, но было бы большой ошибкой считать, что они шли на поводу по духу и темпераменту им чуждой живописи. Золотая эпоха испанского искусства началась с XVII века, когда солнце итальянского искусства уже шло к закату. Это была эпоха литературного апофеоза Испании, с ее столь знаменитыми писателями, как Сервантес и другие. Но и раньше Каталония, начиная с XI до XV века, фламандское искусство, с нами вышеуказанными братьями ван Эйками влияли на испанских художников и способствовали развитию весьма своеобразного национального испанского искусства. Так, Моралес<sup>180</sup>, в своих

<sup>179</sup> Питер Брейгель Старший (Pieter Bruegel de Oude; 1525–1569) — голландский художник, график. Мастер пейзажа и жанровых сцен.

<sup>180</sup> Луис де Моралес (Luis de Morales; 1509–1586) — испанский художник. Представитель испанского маньеризма.

одухотворенных лицах Мадонны претворил влияние Леонардо да Винчи, сочетав его с готическими элементами.

В религиозном искусстве Испании, разни́ца с итальянским Ренессансом разительна в силу глубокого проникновения духа христианства. Страстный фанатизм в отстаивании христианской веры, после изгнания мавров с их исламом, всемерно этому содействовал. Содействовал и фанатизм королей и иезуитов, выразившийся в гонении на отступников от Церкви. Не будем распространяться о трагической эпохе Инквизиции, о сжигании на кострах и о кровавой расправе Карла V с грешниками для объединения Церкви — его навязчивой идеи. Остановимся лишь на влиянии этой жуткой эпохи на искусство, отразившее весь темперамент испанских художников.

Новоприезжих сразу поражают в испанских церквях ультра-реалистические Распятия, с алой кровью из ран, трагические Мадонны, в виде деревянных полихромированных скульптур, убранных ценными тканями и кружевами. Рибера<sup>181</sup>, в душе глубокий патриот, хотя и проживал в Неаполе и приглядывался к Караваджо, — с чисто испанским темпераментом, реализмом и огромным мастерством, дал картину жуткой казни св. Варфоломея и передал с неподражаемой силой истощенные молитвой и постом обнаженные тела святых. Никто, как испанец Рибера, оперировавший со светотенью, не проявил такого беспощадного реализма в выпуклости обнаженных тел.

Подлинным испанцем стал уроженец Крита, гениальный [Эль] Греко<sup>182</sup>, визионер в своих жутких композициях и отчасти визионер в своих духовно претворенных портретах. В иерархии европейских живописцев, занимающих первое место, искусство Греко блещет разнообразием своего гениального творчества. Дорогой его сердцу самый мистический город Испании — Толедо — обогащен подлинным его шедевром, огромной и сложной композицией: «Похороны графа Оргаса». Греко сочетал в себе мистику с некоторой истерикой и эротикой. Мистикой была преисполнена вся Испания. Монашеский ее мир передал проникновенно Сурбаран<sup>183</sup> в целой серии строгих монахов, в серо-белых, одеждах, с суровыми лицами. Молодым художникам был запрещен Рим, как место соблазна для их искусства; им скорее разрешились наезды в Венецию.

Но поспешим перейти к величайшему из всех мастеров Испании, дававшему мировую славу своей родине, Диего де Сильва Веласкесу<sup>184</sup>. Знатный, чистокровный испанец, он, как и Греко, внимательно присмотрелся к венецианским мастерам в Венеции и изучил живопись всех мастеров в Риме, где в два приема он проживал в Вилле Медичи, ныне французской

<sup>181</sup> Хосе де Рибера (Jose de Ribera; 1591–1652) — испанский художник, график. Жил и работал в Неаполе.

<sup>182</sup> Эль Греко (El Greco; настоящее имя Доменикос Теотокопулос; 1541–1614) — испанский художник, скульптор, архитектор греческого происхождения. Представитель эпохи Испанского Возрождения.

<sup>183</sup> Франсиско де Сурбаран (Francisco de Zurbaran; 1598–1664) — испанский художник. Представитель Севильской школы.

<sup>184</sup> Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес (Diego Rodriguez de Silva y Velazquez; 1599–1660) — испанский художник. Представитель Мадридской школы золотого века испанской живописи.

Академии. Более соприродным был ему Тициан, но и он — только лишь отчасти. На вопрос же Сальватора Роза<sup>185</sup>, преклонился бы он перед гением Рафаэля, Веласкес чистосердечно ответил: «Признаюсь вам, что он мне совсем не нравится». Это понятно в связи тем, что мы сейчас скажем кратко об этом гениальном живописце, равных себе не имеющего в Европе. О живописце со жгучим темпераментом, во всем разнообразии его творчества, сможем дать проникновеннейшие образы грубых простолюдин-пьянчуг (столь чуждых итальянскому Ренессансу) и выявившем тончайший аристократизм в живописи, о котором мы скажем ниже.

Вдохновенность Веласкеса можно объяснить тем, что он, отрешаясь от всяких традиций и академических правил, категорически им отвергнутых, непосредственно вдохновлялся своими моделями, в своих глубоко продуманных композициях. Эта непосредственность вдохновения отразилась на его живописи, столь далекой от академической фактуры мастеров Ренессанса. Хотя Веласкес и преклонялся перед Тицианом, масштаб его иной... (Упомянем гениальный портрет Веласкеса Папы Иннокентия [X], находящийся во дворце Дория, в Риме). Он писал темпераментными мазками, избегая всякой условности, согласно русскому выражению: «Как Бог на душу положит». С изумительным мастерством он сочетал крепкую корпусную живопись с нежнейшей игрой кисти, играя со светотенью и самыми нежными переливами. И что удивительно у Веласкеса, так это до иллюзии доведенный натурализм при поэтической нежности: батистовый белый платок, детские ручки Инфанты являются верхом виртуозности, как и нежные волосики ребенка.

Но и это не исчерпывает всё, что дал в своих композициях Веласкес, живопись которого была именована «богословием живописи». Наряду с его знаменитой огромной композицией молоденькой Инфанты, окруженной придворными фрейлинами, карликами и собаками, он дал одно из величайших мировых сокровищ, которое представлено в музее Прадо (в Мадриде), как в некоем святилище, в отдельном зале: это мастерская гобеленов с изумительно исполненными фигурами ткачих на первом плане. Изумительна воздушность дальнего цветного плана, никем другим не достигнутая, со всеми градациями цвета. Только музыка может дать такую симфонию. Эта воздушность присуща и фонам некоторых главных композиций Веласкеса.

Любимец короля, в высоком придворном чине, сам аристократ, Веласкес, как никто другой, в силу виртуозной живописи сумел дать живые облики короля, молчаливого меланхолика, всегда в черном одеянии, королевы, и инфант, в их сложных, пышных одеяниях. Столь же экспрессивны и портреты уродливых придворных карликов и группы пьянчуг в реалистической картине народных типов. Надо ли говорить о мастерстве рисунка во всех фигурах и лошадях Веласкеса, смолоду увлекавшегося Дюрером.

Испанец Мурильо в обратном порядке усвоил итальянский Ренессанс, им заимствованный в ущерб национальному испанскому духу. Он и был

<sup>185</sup> Сальватор Роза (Salvator Rosa; 1615–1673) — итальянский художник, гравёр, драматург.

прозван своими поклонниками испанским Рафаэлем. Его слащавое «Благовещение» в розовых тонах, с амурами в тучках, детонирует во всем выше описанном искусстве. По-рафаэлевски написаны и лица его Мадонн, но с черными испанскими глазами и волосами. Несомненно, талантливый мастер, пользовавшийся огромной популярностью, выбрал в свое творчество самые разные темы, весьма часто сложные. Не будем на них останавливаться, но необходимо признать, что головки детей, которых Мурильо очень любил, написаны с чувством и красиво.

Закончим этот обзор большим мастером, представителем более поздней эпохи, — Гойей<sup>186</sup>. Безудержный темперамент этого пылкого и страстного художника, с соответствующей ему бурной жизнью, был проявлен в его трагических композициях и в едином исключении из них — религиозных фресках для собора. Словно нехотя, он исполнил по заказу и огромный групповой портрет Карла IV и Мессалины, его развратной жены, вмешавшейся со своим любовником в политику страны, что патриот Гойя переносил с большим возмущением и горем.

Исторические драмы той эпохи, с избиением французами его соотечественников, и кровавые события в революционной Франции распяляли у Гойи его страстный темперамент. Его знаменитая картина «Расстрел повстанцев» — одна из самых страшных его вещей. В молодости тореадор, любимец народа, он гордился красивой отвагой в единоборстве с быками, любимом зрелище его соотечественников. В его гравированных альбомах изображения боя быков чередуются с зарисовками разнообразных типов, полными желчной иронии. Целая серия отличных портретов дополняет многообразное творчество Гойи.

Как ключ живой воды, бьющий из земли, живописный гений испанских великих мастеров вырвался непосредственно из пламенной их души вольно и легко, проникшись живой природой, их вдохновившей. Эта испанская элита увенчивается Веласкесом.

Сурбаран, Рибера и младшие по времени члены этой элиты испанского искусства, любовавшиеся выдающимися итальянскими мастерами, охраняли, однако в своем сердце от подражания свое родное почвенное искусство и высоко его прославили.

*«Русская мысль», Париж, 20 октября 1960, № 1593, с. 5.*

## НАПРАВЛЕННОСТЬ ИСКУССТВА РОССИИ

Раньше, чем приступить к разбору направленности искусства России, мы считаем необходимым кратко упомянуть о Византии.

Византия была по религии, по духу, по душе и по стилю кровная, близкая сестра русского искусства, как и были сродни дивные мозаики Византии с чудесными нашими иконами, несмотря на все различия материала и тех-

<sup>186</sup> Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес (Francisco Jose de Goya y Lucientes; 1746–1828) — испанский художник, гравер. Представитель эпохи романтизма.

ники. В изумительных фресках новгородского собора сходство было поразительное. Насколько была тесна связь этих двух искусств, настолько и по религии, и по духу, и по душе, Византия была резко противоположна другим сочленам европейского искусства.

Неким чудом, в силу воцарения по приглашению Императора Юстиниана занять вакантный престол римских императоров после сокрушения Империи, блеск византийских мозаик своей красотой разлился по широкому полю Римской Империи, не говоря о восточной территории и в Сицилии, в первую голову в Равенне, как и в Риме.

По контрасту с итальянским Возрождением, этот пришелец в Италии (после кошунственного поранения [собора] Святой Софии в Константинополе) особенно ярко подчеркнул свой особый лик.

Мы не будем увлекаться описанием этих сокровищ, но подчеркнем основную направленность этого религиозного искусства, направленность, схожую с аналогичной ей направленностью русского религиозного искусства. Она характерна тем, что эти оба искусства обращены к святости и к умилению, почти избегая повсеместно трагедии Распятыя, с окровавленным телом Христа, в то время как Распятые являлось столь часто повторяющимся мотивом в итальянском искусстве, а жуть трагедии Голгофы, скорбь и ужас являлись столь частым мотивом в романской скульптуре, и особенно в Испании.

Кто не видел сокровищ Равенны, не может в иерархии ценности европейского искусства не возвеличить византийское искусство по его внешнему и внутреннему содержанию.

\* \* \*

Ни одно национальное искусство в Европе не подвергалось такому кризису, в смысле основной направленности, смены оформлений, стиля и духа, как искусство русское.

Беспощадная, тираническая воля Петра не только внесла внешние изменения, но умертвила дух и душу родного искусства. Даже Франция, в живописи и ваянии сумела сберечь свой национальный лик, пусть и противоположный духу своего средневекового искусства. Преследуя главным образом политические цели, Петр увлекался строительством новой столицы, предмета его гордости и стал в оппозицию всему древнему, национальному русскому, что причинило тяжелое увечье русскому народу. Он повсеместно запретил кирпичные постройки. Стянул к столице всю рабочую силу, в ущерб другим городам. Наряду с этим он дал приказ вельможам строить грандиозного и среднего размера загородные дворцы, соответственно количеству душ в их владении. Увлечение Петра Голландией угрожало сделать из новой столицы копию Амстердама. Памятник этого увлечения, — столь любимый Петром, дом в голландском стиле. Приглашение немецких архитекторов оставило след в чуждых для России острых шпицах на колокольнях, вместо обычных русских куполов.

Наследницы Петра — Елизавета и, затем, Екатерина, согласно вкусу каждой, дали строительству два разных направления: культ Франции Ели-

заветы, любившей роскошь, привел к созданию загородного дворца в Царском Селе, версальского размаха, с тяжеловесной орнаментацией фасада барочного типа, не говоря о разных павильонах в парке для ее личных, любовных свиданий. Екатерина, наоборот, увлеченная классическим стилем, построила свой Царскосельский дворец и очаровательные павильоны, с легкими колоннадами и классически более строгой внутренней отделкой, под водительством архитектора Камерона<sup>187</sup>.

Черта русского народа — уметь приспосабливаться к иностранному, храня в себе русский дух. Этот русский дух наложил свою печать на уют возлюбленного в свое время стиля ампир, распространившегося даже на самые скромные усадьбы и на всю их обстановку. Петербург своей величавостью полностью обязан классическому стилю, хотя Растрелли<sup>188</sup> и некоторые немецкие архитекторы и внесли, контрастирующий с классикой, стиль барокко.

Буря, ворвавшись в прорубленное Петром «окно в Европу», по времени и в порядке престолонаследия, концентрическими кругами захватила и старую, первопрестольную Москву, с антипатией относившуюся к новой столице, чуждой и противоположной ей по быту и духу. Москва, ранее столь скромная, постепенно поддаваясь влиянию Петербурга, обогатилась памятниками новой архитектуры. Торжественные здания классического стиля внесли диссонанс в ранее столь укромные улицы «белокаменной» Москвы. Безвкусное новшество огромного дворца, скучного снаружи и пышного внутри, парадоксально объединилось с древними царскими покоями, с Грановитой палатой, восточного, азиатского стиля, предметом курьеза для иностранцев и вызывающей горестно-ностальгическое чувство у москвичей при воспоминании о безвозвратном прошлом. Об этом безвозвратном дорогом прошлом говорил весь Кремль, с его соборами и чудесными церквями.

Древнейшие русские соборы, не говоря о соборе Киева, XII века, с его византийской Богородицей Орантой и древнейшей росписью, являются мировым сокровищем, столь же полноценным в смысле их истинно национального характера, как романские и готические соборы Франции.

Мы ограничим перечень всех древних соборов и церквей России лишь несколькими, автору этих строк особенно хорошо знакомыми. Софийский собор в старом Новгороде с его древнейшим, преисполненным мистики иконостасом, украшен фресками, по строгому величию стиля превосходящими и чудесные фрески Джотто. Наряду с этим дивным памятником, древний Ростов с его чудесным собором являлся музеем — хранилищем изумительных по тонкости вышивок священных икон и плащаниц, исполненных, большей частью, русскими царицами. Ярославль радовал своими церквями, с их многокрасочной, радостной росписью стен. Особенность ярославского архитектурного стиля заключается в утонченных, резанных из камня орнаментах, отчасти в византийском стиле, не нарушающих строгость ансамбля.

<sup>187</sup> Чарльз Камерон (Charles Cameron; 1745–1812) — российский архитектор шотландского происхождения. Мастер русского классицизма. Создатель садово-парковых ансамблей в Царском Селе и Павловске.

<sup>188</sup> Бартоломео Франческо Растрелли (Bartolomeo Francesco Rastrelli; 1700–1771) — российский архитектор итальянского происхождения. Представитель Елизаветинского барокко.

Не будем останавливаться на всех вариантах древних церквей, имеющих во многих городах России, не говоря о бесчисленных приходских церквях с их веселыми синими и золочеными куполами и веселой окраской стен, пестреющих в русском пейзаже. Но не забудем важного факта, что изначально русский народ признавал лишь исключительно церковно-религиозное искусство и, в частности, иконописное, считая реалистические изображения человека, образа подобия Божьего, какими являются портреты, — кощунством. Приказ, относящийся ко времени создания Академии в Петербурге, о закрытии всех иконописных мастерских, нанес подлинную рану русскому сознанию. Иконописцы из народа сделались кустарями, либо рассеялись и исчезли.

В противоположность, сказанному о церковной архитектуре, истинно национальной, оба главных собора Петербурга являются полярно противоположными русским, национальным церквям. Так, игрушечного размера, некая копия св. Петра в Риме, Казанский собор (1800 — 1811 гг.), не говоря о тяжело-массивном соборе св. Исаакия, с его внутренней роскошью и бездарнейшей росписью, детонирует среди всего русского сердцу столь близкого и дорогого, как и стиль Растрелли в соборе Смольного.

Закончим, поневоле краткий, перечень памятников церковной архитектуры — церквями дальнего севера, крайне своеобразной и в высокой мере талантливой стройки. Талант сказался здесь в строении покатых крыш, мудро приспособленных для борьбы со снегопадом. К счастью, эта, такая особенная, национальная архитектура не стала жертвой татарского нашествия.

\* \* \*

Умом Россию не понять.  
Аршином общим не измерить:  
У ней особенная стать —  
В Россию можно только верить.

Только один, гениальный духовед, Достоевский, смог охватить всю сложную психологию русского народа, столь по природе талантливого и столь неуравновешенного. Только он мог дать «Бесы» и «Братьев Карамазовых», с контрастным светлым явлением, каким был Алеша. Другой гений, Л. Толстой, в романе «Анна Каренина» и в «Войне и мире» дошел до предела в раскрытии обычной человеческой психологии.

Обратимся к русской живописи, нередко презрительно недооцениваемой в силу ее дефектов, несмотря на проявленные большие русские таланты. Недооцениваема она была отчасти петербургскими художниками из-за эстетических понятий, и тем более иностранцами. Автор этих строк был свидетелем подобной, в высокой степени оскорбительной недооценки, со стороны французов на большой выставке русского современного искусства в Париже. На Дягилевской<sup>189</sup> выставке искусство русских портре-

---

<sup>189</sup> Сергей Павлович Дягилев (1872–1929) — театральный деятель, антрепренер. Был чиновником особых поручений при директоре императорских театров. Один из организаторов группы

тов XVIII века, хотя и оценивалось, но было сочтено слепым подражанием иностранной живописи, потому малоинтересным. Недооценка многими русскими всех достижений подлинного русского искусства, давшего мировые сокровища, объясняется двумя причинами: первая из них касается чисто дефективной живописной техники, по некоторому недостатку или в силу отсутствия культуры. Но многое лежит на совести академического преподавания, при многих его достоинствах, никогда не усвоившего глубокие технические познания древних мастеров. Несмотря на прошедшие столетия, их произведения сохранили все чары и блеск красочных тонов, а произведения русских художников быстро чернели на наших глазах. С другой стороны, и публика, в силу того же недостатка утонченной культуры, а нередко отсутствия вкуса, порочила даже самые мастерские достижения родных художников.

Приведем ряд наиболее ярких примеров. Ни одно искусство в Европе не дало нечто столь значительное в этом роде, как огромные поэмы на сюжеты из русской истории, отмеченные гением Сурикова<sup>190</sup> (приходится оплакивать сильное почернение этих картин). К счастью, подлинное сокровище, среди произведений Сурикова, «Меншиков<sup>191</sup> в изгнании» с двумя молодыми дочерьми, почти сохранило всю свою прелесть. Нестеров, столь многими хулимый за подчас дефективную живопись и некоторые, неудавшиеся ему, композиции, дал два подлинных сокровища: «Явление отроку Варфоломею» — будущему св. Сергию (будь эта картина исполнена фресками, она служила бы украшением любого собора). Другое сокровище — образ русского странника («Пустынный»), и подчеркнем, прелестные два пейзажа, — фон обоих произведений, написанные со вкусом и от всего сердца, умиленного скромной, русской природой.

Приведем третий пример — произведения мощного таланта Репина<sup>192</sup>, крупного мастера, давшего, столь же мастерски оформленных персонажей, сколько и проникновенно передававшего их психологию. Имею в виду три значительные картины: «Запорожские казаки» из Сечи, вокруг писаря, под их диктовку пишущего письмо турецкому Султану. «Царевна Софья», образ которой изумителен своим трагизмом. Таким же повышенным трагизмом преисполнена и огромная композиция «Иоанн Грозный»; иступленный Иоанн Грозный прижимает к груди им заколотого сына. Подчеркнем боль-

---

и редактор-издатель журнала «Мир искусства» (1899–1904). С 1906 организатор художественных выставок, концертов и гастролей оперной и балетной групп в Париже, так называемых «Русских сезонов». В 1911 создал балетную труппу «Русский балет Дягилева», которая существовала до 1929. Сотрудничал с балетмейстерами М. М. Фокиным, Л. Ф. Мясиным, Б. Ф. Нижинской и др. После революции в эмиграции, жил в Монако и Париже.

<sup>190</sup> Василий Иванович Суриков (1848–1916) — художник. Мастер масштабных исторических полотен.

<sup>191</sup> Александр Данилович Меншиков, князь (1673–1729) — государственный и военный деятель. Ближайший сподвижник Петра I. Первый Санкт-Петербургский генерал-губернатор. Президент Военной коллегии. В 1727 был арестован, лишен имущества, званий и наград, и сослан с семьей в ссылку в Сибирь.

<sup>192</sup> Илья Ефимович Репин (1844–1930) — художник, педагог. Мастер портретов, исторической и бытовой живописи. Представитель школы русского реализма.

шую красоту живописи, как лица умирающего юноши, так и всего фона картины с его пышными коврами. Это произведение Репина вполне достойно уподобления с пресловутой картиной Делакруа «Умирающий Сарданапал».

Наконец, укажем несомненно большого мастера, Маковского<sup>193</sup>, столь несправедливо, наравне со всей группой передвижников, самими русскими часто недооцениваемого, за идейное, тенденциозное направление, а иногда и за некоторые дефекты вкуса. Мастерски по рисунку, и с острой психологической проникновенностью, Маковский скомпоновал сложнейшую группу персонажей, мужчин и женщин разного возраста и класса, обмлевших от ужаса краха банка, давшего и название картине. Отрешившись от всех предвзятостей, мы считаем себя вправе именовать многих передвижников русскими голландцами за их тончайшие и красиво подчас написанные жанровые картины.

Среди художников жанра, самым выдающимся русским мастером, притом очень хорошим живописцем был Федотов<sup>194</sup>, изображавший серых, богатых замоскворецких купцов, с некоей «гоголевской» иронией.

Как и Репина, Серова можно считать одним из наших самых выдающихся портретистов, но вкус у Серова был более утончен, как и сама живописная его фактура. Острая наблюдательность делала портреты его поражающими по сходству. Исполняя целую серию заказных портретов, он некоторые исполнял без особой симпатии к моделям, и такие портреты он забавно называл «Портреты Портретычи». Нередко он вкладывал в них, «полузаметно», некоторую иронию. При большой честности Серова, он часто мучился над женскими портретами, избегая всякой идеализации. После эффектных и блестящих портретов, исполненных по заказу царской семьи, он внял словам молодого царя Николая II: «Я Вас прошу написать меня просто, как человека». Серову эти слова очень понравились, и это объясняет его, столь симпатичный, поясной портрет царя, очень им прочувствованный. Но подлинно вдохновенным портретом Серова и самым лучшим, можно считать портрет девочки с персиками — Веры Мамонтовой. Портрет прямо очаровательный; русское свежее молодое личико и играющий солнечный свет.

Серов не оставил по себе ни одной большой картинной композиции, думается сознавая, что всякий декоративный элемент ему был чужд, потуги же на него всегда были неудачными. Но ряд его рисунков, включая прелестную маленькую композицию в красках с Екатериной Великой, едущей на двуколке на охоту, прямо очаровательны.

Даже мало кому известные, чисто русские, и, во всяком случае, недостаточно ценимые, художники — Мусатов<sup>195</sup> и Рябушкин<sup>196</sup> — вполне достойны высокой оценки. Первый, по своим декоративным и прочувствованным

<sup>193</sup> Владимир Егорович Маковский (1846–1920) — художник-передвижник, график, педагог.

<sup>194</sup> Павел Андреевич Федотов (1815–1852) — художник. Капитан Императорской армии. Родоначальник критического реализма в русской живописи.

<sup>195</sup> Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870–1905) — художник. Мастер пейзажа помещичьих усадеб.

<sup>196</sup> Андрей Петрович Рябушкин (1861–1904) — художник. Мастер жанровых и исторических картин, преимущественно из московского быта XVII века.

композициям русского сада с бассейном, и русского типа молодых девушек, столь иных, чем маркизы с кринолинами у Сомова, ранее в своих произведениях русского, но свернувшего на путь, всему русскому вполне чуждый.

Небольшого, удлинённого формата, картина Рябушкина, кстати красивая по живописи, и такая русская по своему настроению: молодые хозяева избы среди приглашенных гостей пьют чай из блюдечка. Эта скромная картина, как и прелестно написанная группа молодых царевен, молящихся в храме, много говорят русскому сердцу.

Из русских пейзажей много говорят сердцу пейзажи Левитана, подчас далеко не совершенные по живописи. Несовершенные в ней и многие пейзажи второклассных художников, по-своему мастерски исполненные при их тоскливом колорите, столь же печальном, как и передаваемая ими русская природа.

Совсем отдельно стоит Куинджи<sup>197</sup>, ни на кого не похожий, со своим синтезом пейзажа белых хат при лунном свете, в глубоком, сине-ночном небе.

Переносясь мысленно к самому высокому русскому искусству — иконописи, — мы не считаем нужным подробно останавливаться на религиозном искусстве Васнецова, явившем парадоксальное соединение иконных традиций с натурализмом и реализмом в оформлении святых образов.

Закончим наш краткий обзор двумя выдающимися художниками-визионерами, какими были Александр Иванов и Врубель<sup>198</sup>. Невольно поражает разница между обоими. Изумительны проникновенностью и вдохновенностью рисунки Врубеля, подчас слегка подкрашенные, на библейские тексты, его белоснежные ангелы, пронизывающие лучами, образы пророков или святых. Парадоксом является картина Иванова, огромная его композиция «Явление Христа народу», всякой мистики лишённая и отмеченная, при всем ее большом мастерстве, сухим академизмом. Зато большая серия рисунков Иванова — рисунки визионера, и он сам их высоко ценил. Он мечтал о большом музее, который объединил бы все его рисунки, дабы они могли служить указующим путем для иного, будущего искусства России. В этом Врубель оказался его продолжателем и единомышленником.

Врубель проявил свое подлинное визионерство изначально в сфере религиозной. Об этом говорит его большая фреска — «Сошествие Святого Духа на Апостолов» в киевском Кирилловском монастыре. Визионерством отличалось всё его творчество, начиная с человеческих образов (многие портреты его жены и др.) и кончая всем миром природы, им остро наблюдаемым и любовно воспринимаемым, будь то морская раковина, с ее волшебными красочными переливами, или цветы, или привлекающий его любовью натюрморт. Всё ему грезившееся, в воображении, раскрывается в его композициях. В первую голову мучавший его и привлекавший своей жутью, образ падшего ангела, Демона, в многочисленных вариантах и кончая, после

<sup>197</sup> Архип Иванович Куинджи (1842–1910) — русский художник греческого происхождения. Мастер пейзажа.

<sup>198</sup> Михаил Александрович Врубель (1856–1910) — художник, график, скульптор. Театральный художник.

целого ряда своеобразных и часто чарующих композиций, на разные темы, проектами занавесей для театров, как, например, «Ночь в Неаполе», перехваченными завистливыми конкурентами. Обычный «аршин», обычные критерии не применимы к фантастическому творчеству Врубеля. Многих он привел в недоумение, и мало кто мог осознать всю значительность этого небывалого искусства, — отсюда великое одиночество Врубеля, знавшего цену своего творчества и присужденного часто к нищенскому существованию, которое он с грустью, но мужественно переносил при сознании некоей своей миссии. Лишь вера в Врубеля у столь немногих сначала, — победила и увенчала врубельский гений, увы, слишком поздним успехом...

Как-то, в дружеской беседе с автором этих строк (глубоко его ценившим и приобретающим его произведения) Врубель раскрыл свои глубокие убеждения и надежды. Удрученный прогрессирующим упадком всего искусства Запада и презирая, как он подробно высказал это в письме к своей сестре, всё легкомыслие художественного познания представителей западного художественного мира, он верил в некую великую миссию России, с ее врожденной духовностью. Давшая изумительную иконопись, одна лишь Россия, по его мнению, могла бы быть способной явить искусство новое и преображенное на развалинах искусства западного. В этом мысли Врубеля и Александра Иванова встретились.

Внимая словам Врубеля, хотелось разделить его надежду, но после всего пережитого в России и за Россию мы хотим лишь верить, что слова Врубеля — пророческие, и что его надежды не вполне несбыточны, что русский народ, пройдя через горнило испытаний и неопикуемых терзаний, сам преобразится через свое духовное сознание и сможет воплотить это в художественном творчестве.

*«Русская мысль», Париж, 25 октября 1960, № 1595, с. 6; 27 октября 1960, № 1596, с. 6.*

## НАШЕ ВРЕМЯ

В нашем обзоре мы окинули взором панораму наиболее значительных искусств — членов европейской семьи. Границы газетной статьи не позволили нам останавливаться на искусствах скандинавов, Англии, Ирландии и Португалии. По той же причине мы воздержались от перечисления имен многих художников. Наша главная тема — о ценности и полноценности искусств, и о важности для них сохранить свое национальное лицо, не впадая в подражательство, от чего зависят удельный вес и значительность каждого почвенного искусства, была уже намечена нами в начале статьи. Мы указали на разницу понятий эпох, сдерживающих в определенном русле направленность искусства, пока последнее не стало выравниваться нивелиром интернационала.

Динамическое устремление к прогрессу, при всей сбивчивости несомненно ценных апортов, сопряжено было с огромными утратами, приведшими к кризису искусства, в истории небывалому. Причин для этого кри-

зиса много. Не говоря уже о давно расшатанной религиозной базе в силу равнодушия, скепсиса, давших арелигиозность, или анти — религиозность, — этому содействовали крайний позитивизм, практицизм и машинизм, со всеми разновидными специальностями, научными и техническими. В связи с этим — и отмирание всяких духовных и интеллектуальных запросов молодого поколения. Наконец, огромная динамичность нашего времени, исключая всякую сосредоточенность в своем внутреннем мире и в каком-либо установившемся мировоззрении. Последняя выразилась и в огромной быстроте международных сообщений, и, подобно кинематографу и телевидению, почти молниеносной смене впечатлений. Отсюда крайне нервный темп жизни, озабоченность и задерганность, во всем отражающиеся. В виде реакции на усталость — стремление забыться в кутежах, празднествах, лишенных всякой эстетики, бывшей присущей счастливой Элладе и столь утонченной в эпоху Ренессанса. Прибавим к этому тревогу от расшатанной социальной и политической жизни и полную расхлябанность нравов.

Перейдем от этого безотрадного обзора к условиям жизни и обстановке, обслуживающей искусство. Неудивительно, что, как мы сказали, самый динамичный город в Европе — Париж, светоч и законодатель, передал всей художественной жизни Европы свой лихорадочный темп. Еще сравнительно недавно в Париже существовали «школы», как некогда в дальнюю эпоху в Италии. Группы молодых художников, отказавшиеся от академического образования, избирали руководство по своему вкусу тех или иных учителей, пользовавшихся некоторой известностью. Такой была, имевшая большое значение в свое время, школа «импрессионистов», талантливых последователей родоначальников школы.

Но и этот временный авторитет в скором времени пал в быстрой смене всех вкусов и понятий. В некотором смысле освобождение личности художника от всех традиций находит себе аналогию в эпохе итальянского гуманизма, но с той большой разницей, что дерзновенное новаторство приняло теперь совсем иной характер и развилось в иных масштабах.

Влияние импрессионистов, культ живописи большого мастера Ренуара<sup>199</sup>, как и Дега<sup>200</sup>, с его очаровательными пастелями балетных танцовщиц, стали тускнеть. Разложение красок, в красивой фактуре, сменилось грубой техникой «пуантилизма» и некоторыми другими новшествами, пока дерзновенное творчество Пикассо не заморозило своей новизной и остротой им разрешаемых новейших проблем «сюрреализма», став неким законодательством, символом прогресса и новаторства. В скором времени с Пикассо стал конкурировать почитаемый новым откровением Дали. Как мы уже сказали выше, они впрыснули в искусство отраву, получившую всемирное распространение.

---

<sup>199</sup> Пьер Огюст Ренуар (Pierre-Auguste Renoir; 1841–1919) — французский художник, график, скульптор. Представитель импрессионизма.

<sup>200</sup> Илер-Жермен-Эдгар де Га или Эдгар Дега (Edgar Degas; 1834–1917) — французский художник. Представитель импрессионизма.

Модная философия «экзистенциализма» Сартра<sup>201</sup> и других его законоположников вскружила головы. Она повлияла на разнузданность нравов молодежи и положила основу абстрактному искусству, радикально покончившему со всеми художественными оформлениями, равно как и с понятиями о смысле и цели жизни. Результатом явилась безнадежная, безвыходная тоска. Остался лишь один выход: полное отрешение от абсурда жизни и замыкание в своей личной «экзистенции», что открывало путь к «абстрактному» искусству, вне отживших, условных представлений и эстетических понятий.

Отрешенный от неба и от земли художник, живя в особом плане, может узреть откровение в мудром сочетании линий и комбинаций красочных пятен, имеющих для него свою математическую убедительность и закономерность. Стоит ли говорить о том, насколько эта мудрость далека от высшей математики и древней каббалы?

Будь подобное фантазмагорическое, измышление лишь патологическим заскоком неуравновешенного мозга, с манией величия, его можно было бы считать лишь очень жалким явлением, но в данном случае это привело к провозглашению пророческого значения грядущего, высшего искусства — абстрактного. Под влиянием шумной рекламы заинтересованной прессы и псевдонаучных книг, этому пророчеству поверили. Великое открытие вошло в моду, повсеместно распространяющуюся. Новаторы абстрактного искусства сюрреализма были увенчаны лаврами, как и его пророк, имеющий свой музей в Нью-Йорке.

Как тлетворный ветер, дующий от «смертоносного дерева Анчара» (стихи Пушкина), зараза ультрамодернистических искусств распространилась далеко за пределы Европы, в Америке, и даже в Азии с ее вековыми традициями.

«Беспризорные» и еще стоящие в старой вере, провозгласили, было, убогую формулу — «живопись для живописи». Стараясь спастись от потопа, они решили прибегнуть к натюрмортам. Однако, этот новомодный товар, навевающий тоску, оказался бездоходным, как для художников, так и для торговцев, в сравнении с вызывающими острый интерес достижениями передового искусства, в лучших выставочных салонах. «Беспризорным» и «староверам» оставалось для хлеба насущного, кривя душой, сменить веру на ересь, и они капитулировали.

Разброд превратился в анархию. Погасли все огни, и из мрака выступил «Антихрист — антиискусство».

*«Русская мысль», Париж, 29 октября 1960, № 1597, с. 6.*

---

<sup>201</sup> Жан-Поль Шарль Эмар Сартр (Jean-Paul Charles Aymard Sartre; 1905–1980) — французский писатель, драматург, критик, журналист, общественный деятель. Лауреат Нобелевской премии по литературе (от которой отказался).

# МЕДАЛЬОНЫ

## I

### ВЕЛАСКЕС

Гёте в чудеснейших вступительных стихах к своему «Фаусту» с волнением в душе приветствует слетающиеся к нему дорогие видения прошлого: «Пребывайте же во мне», — восклицает он в лирическом порыве.

Нечто подобное я испытываю, воскрешая в памяти мои переживания в юные счастливые годы странствований, своего рода паломничества по лучшим музеям Европы. Думая с грустью об упадочности современного искусства, я хочу удержать в себе воскресающие в памяти чудесные видения, и в серии «Медальонов» поделиться тем, что давало мне подлинную радость, которую мне не в состоянии давать современная художественная продукция. Рискую прослыть «пассеистом», я смело исповедую мое убеждение, что подлинное великое искусство, по многим причинам, ныне умерло.

Чудеснейший портрет папы Иннокентия X Веласкеса во дворце Дория<sup>202</sup> в Риме является для меня живой связью с этим величайшим из всех мастеров чистой живописи во всемирном масштабе. С него я и начну мою серию «медальонов», как указывает это слово, по возможности кратко стараясь дать читателям образ этого гения живописи.

Несравненно менее типичный в сравнении с изумительными городами Испании Мадрид в памяти сводится для меня к музею Прадо, наравне с Национальным музеем Лондона, являющемуся (какими бы ни были, конечно, некоторые первоклассные сокровища в Лувре) наипервокласснейшими галереями Европы, и в Прадо среди россыпи сокровищ невольно спешить в огромный зал Веласкеса на поклон.

Краткая его биография: Дон Диего Родригес де Сильва Веласкес родился в 1599 г.<sup>203</sup> Он был современником Ван Дейка, Рубенса, Рембрандта, Пуссена<sup>204</sup>. Пораженный талантом своего юного ученика, его учитель Пачеко<sup>205</sup>, чья его будущую славу, выдал за него свою дочь, и поистине не ошибся! 24-х лет Веласкес стал придворным художником молодого короля Филиппа IV, не только интересовавшегося искусством, но и тонко его ценившего.

<sup>202</sup> В газетной статье неверно указан дворец Боргезе, но сам автор печатно указал на ошибку в постскриптуме. — *Примеч. ред. «Русской мысли».*

<sup>203</sup> P.S. Перечитав мой медальон о Веласкесе, я убедился еще в одной вкраившейся по непонятной причине очень досадной неточности (опечатка?). Он родился в 1599 г., это важно отметить [в газете ошибочно стоял 1500 г.] — *Прим. автора // «Русская мысль», Париж, 10 июня 1955, № 770, с. 5.*

<sup>204</sup> Никола Пуссен (Nicolas Poussin; 1594–1665) — французский художник. Один из основоположников классицизма в живописи. Удостоин титула Первого живописца короля при Людовике XIII.

<sup>205</sup> Франсиско Пачеко дель Рио (Francisco Pacheco del Rio; 1564–1644) — испанский художник, теоретик искусства, поэт, учитель живописи.

Сорок лет Веласкес, дружа с королем, исполнял по этикету все придворные ответственные обязанности. Молчаливый и скрытный, он, связанный с королевским двором, ускользает из поля наблюдения, как человек, но не как изумительный еще до полнейшего своего расцвета после поездок в Италию по совету Рубенса, мастер («Портрет короля верхом» в галерее Питти). Придворная атмосфера наложила печать утонченного благородства на его портретах, притом отличающихся изумительной проникновенностью тонкого психолога, как это сказывается в переданных им образах усталого, бледного меланхолика, несколько вырожденного, с его габсбургской челюстью короля, с одной стороны простого и милого, каким он всегда был со своим любимым художником, с другой стороны, — неприступно гордого.

Когда мастер закончил свою чудесную, тонущую в полусвете мастерской групповую огромную картину «лас менинас» с молоденькой инфантой с ее фрейлинами и карликами, картину, за исполнением которой часами следил, восхищаясь, король, и когда Веласкес положил кисти и палитру, сказав: «теперь готово», король воскликнул: «нет, не готово», и, взяв кисть, собственноручно на автопортрете мастера, на дальнем плане, приписал на груди красный крест почетного ордена рыцаря Сантьяго.

В 1629 г. мастер объезжает главные города Италии, и вернулся с некими ему открывшимися прозрениями, но он был далек от подражания венецианцам. Он внимательно всматривался в Тинторетто, Тициана, Веронезе, конечно, по своему их оценивая, а на вопрос Сальватора Роза — не считает ли он Рафаэля наибольшим мастером из всех в Италии? — Веласкес ответил: «Скажу по правде, что он мне совсем не нравится!». Трудно войти в душу столь таинственную великого и скрытного по природе художника, как Веласкес, узнать без записей, без прессы, как ныне, о его впечатлениях и наблюдениях.

Одно ясно, что такая крупная индивидуальность не впала ни в какую подражательность, а лишь по-своему расцвела после двух наездов в Италию, как пышный цветок со своим особым благоуханием.

К чему сводятся чары живописи этого живописца из живописцев? Постараюсь кратко резюмировать мои впечатления.

Веласкес и это, по-моему, столь в нем значительно, не исходил из какой-либо предвзятой теории, а полностью вживался непосредственно в натуру, внимая тому, что она ему нашептывала, начиная с роскошно одетой инфанты, кончая корявыми пьянчугами и уродами-карликами. Его чуткая кисть и благороднейший вкус всё сублимировали и возвышали до предельного уровня мастерства. Его сила не в мощи Микеланджело, не в строгой стилизации. Он отнюдь не «стилист». А она — в некоем спокойном, уверенном, даже гордом в своей уверенности, подходе в тому, что он осознал в натуре, в ему ясно, без колебаний раскрывшейся красоте.

Его кто-то прозвал «величайшим наивным гением» в смысле несложности, как у великих стилистов, или мистиков, как Греко, или как у бурного титана Буанорроти. Религиозные композиции — не его сила, но чары его кисти, его мягко уверенного мазка схожего с виртуозной скрипичной

игрой, его игры со светотенью, с планами, как впрямь в изумительной композиции гобеленов<sup>206</sup>.

В другом роде сокровище «Передача победителю ключей Бреды» — огромный холст с массой фигур и лошадей, на исполненном поэзии панорамическом пейзаже. Всё здесь, лишь кратко перечисленное, по непревзойденному мастерству обязано являться для всех народов и эпох вещим напоминанием того, что значит *подлинно великая живопись*.

Место не позволяет приглашать читателя для более подробного воскрешения в памяти, для ознакомления с этим исключительным мастером. Закончу сокровищем живописи огромным портретом среди ряда других, инфанты Маргариты: мягкие, воздушные, золотистые букли, огромный пышный кринолин — музыкальная симфония серебра и кораллово-розового.

А детские нежные ручки: одна держит розу, в другой — нежнейший батистовый белый большой платок. Могу поспорить, что даже пресловутый Ренуар никогда в лучшую пору, до ужасного упадка, не достиг такой «сублимации» материала. И фанатики «живописи для живописи» пусть удосужатся, со своей гордыней преклониться скромно пред этим портретом инфанты величайшего живописца.

Он напомнит о вечной ценности вне времени и пространства.

*«Русская мысль», Париж, 29 апреля 1955, № 758, с. 5.*

## II

### БЕАТО АНДЖЕЛИКО

«Отдай мне тот ангельский, радостный лик,  
В котором схоронена была всякая добродетель».

Пусть эти призывные слова в одном из последних сонетов Микеланджело, им написанных незадолго до смерти, послужат золотым обрамлением моего второго медальона с обликом святого художника, всё творчество которого вызывает в памяти и слова нашего величайшего иконописца Рублева: «За работой я от земного переносюсь к небесному». Имеются свидетельства, что у Беато Анджелико текли из глаз слезы, когда он в молитвенно-художественном трансе писал распятого Христа. Нельзя этому не поверить; не было ли его искусство неким «стоянием в молитве»? Но транс Анджелико был не транс, подобный некоей галлюцинирующей одержимости, переносящей в сферу надземных особых измерений, как у визионера Греко. Он лишен был и трагического надрыва, присущего религиозному искусству великого Дюрера, как и Грюневальду и некоторым другим немецким мастерам, и тем более лишен всякого театрального, имеющегося у более поздних итальянцев, пафоса.

<sup>206</sup> Имеется неточность, досадная, в печати: не «в композиции гобеленов», которую Веласкес никогда не компоновал, а в «мастерской гобеленов» (см. «Пряхи», знаменитейшая картина мастера). — *Прим. автора* // «Русская мысль», Париж, 21 мая 1955, № 764, с. 5.

Анджелико, скончавшийся пятьсот лет тому назад, стоял в своем творчестве на рубеже средневековья и Ренессанса, потому не удивительно, что новаторы, уже предвозвестники новой направленности в искусстве, пожимали плечами и презрительно улыбались пред столь «наивным, детским искусством», каким почиталось творчество святого монаха, монастырскими стенами отрешенного от всего нового, что бродило в сознании представитель новой эстетики вне «удушливой» сферы монастырской жизни.

Поражающий своей скромностью, несмотря на свой выдающийся талант и свое мастерство, отмеченный знаком благодати, Анджелико соединял в себе святость, молитву и неустанный труд. Он со своим кристально чистым сердцем, любвеобильно-набожным, через труд свой и впрямь зрел Бога, Богородицу с Младенцем и ему соприродных святых. К нему могут относиться слова из Заповедей Блаженства «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят». В искусстве он и вдохновенно прозревал Его по-своему, иначе, чем символическое, эзотерическое иконное искусство, но не менее искренне. Отсюда серафическая чистота лиц в сонмище ангелов, профанируемая термином «сладо́сти», столь часто свойственной Рафаэлю.

Сколько любви и к природе у внимательно изобразившего флору в райском саду, в котором в ритме вьется, ликуя, ангельский хоровод!

Анджелико любил облекать относящихся к «Царству Небесному» в радостные царские одеяния, в которые символически, согласно византийскому искусству, восприятому иконописью, облечен сам Христос, восседающий на царском престоле на иконах.

По благодной тихой природе своей Беато Анджелико был так чужд, как я сказал, всякого трагического пафоса, что, и это очень примечательно, он столь же в своей монументальной чудесной фреске Голгофы, как и в наиболее всех значительных произведениях — «Снятие со Креста» и «Плач над телом Христа» (первое из них триптих, все три — в монастыре Сан Марко во Флоренции), заменил трагический пафос в жестах и выражениях лиц дев и апостолов, проникновенным горем и умилением. Он также был столь чужд всякого зла, что, еле подчас касаясь сатанинской сферы, он в этом смысле и впрямь заслужил наименование «наивного ребенка» в изображениях на тему соблазна, чуть ли не комических чертенят, совсем не страшных. Пребывая в небесной царственной над землей сфере, он утопил ее в лучах света. Отсюда его влечение к позолоте нимбов и крыльев на картинах, что придает им, с драгоценно гравированным червонным золотом, праздничную лучезарность.

В его мелких, до миниатюры доведенных работах с религиозными сюжетами, контрастирующих с его монументальными фресками, драгоценность, изысканность фактуры доведена до предельной степени совершенства некоего ювелирного искусства при всей духовности ликов.

По случаю пятисотлетнего юбилея со дня кончины святого в Ватикане открылась большая выставка картин Анджелико с экспонатами из многих стран и городов Италии (из Берлинского музея, Амстердамского, из Америки, Англии, даже из Монте-Карло, и из коллекции Савойского Дома). Но выставка есть выставка, и потому я испытал какое-то щемящее чувство,

признав среди экспонатов значительное число моих, дорогих сердцу, давних и совсем еще недавно мною посещенных друзей, сокровищ из флорентийского монастыря Сан Марко. Им, как думается, не по себе с выставочным номером в качестве экспонатов — им, неразлучным обитателям святого тихого монастыря, давних веков. Только среди стен его, вне городской суето-лки, с целым рядом келий расписанных рукой Фра Беато Анджелико, словно призрачно в них витающего, можно проникновенно вжиться в его благодатное искусство и переживать его долго в раздумии в укромном монастырском саду с его вековым деревом.

*«Русская мысль», Париж, 21 мая 1955, № 764, с. 5.*

### III

#### МИКЕЛАНДЖЕЛО

Явление он чрезвычайное, долженствующее быть отмеченным крупными знаками в летописи мирового искусства. Этот титан подобен тем мифическим великанам, рожденным от богов и дочерей людских, которые главой касались неба, а ногами опирались на землю. По мощи творчество этого гения равного себе не имеет: не написал ли он про себя:

«Подобно горнему потоку рвусь  
бурно я из недр скал,  
кругом меня гранит и сосны:  
потоком бурным  
в долине миру я явился!»

Не благодатная сфера Евангелия питала его творчество. Хотя и будучи верующим христианином, Микеланджело с бурным, беспокойным, страстным своим темпераментом не мог приять духа христианства и проникнуться всем его значением. Потому он был лишен мистики: это уже изначально сказалось в его ранних, но уже мастерских, произведениях, как «Святое Семейство» с лишенной всякой святости фигурой пышной матроны, изображающей Богоматерь с Младенцем в руках (Галерея Уффици во Флоренции). Так же лишена святости и Мадонна с Младенцем в Лондонском музее. Отсутствием религиозно-мистического проникновения отмечена и первая «Пьета» с присущими ей прелестью и мастерством в соборе св. Петра в Риме.

Гений мастера питался двумя корнями — греческой античной скульптурой, завораживавшей эпоху Возрождения, но последней претворенной (сугубо античный стиль был претворен почти до неузнаваемости, хотя и явился первоосновой микеланджеловской скульптуры, что доказывает чудесная статуя его Давида с ее ритмом) вольным гением и указанными природными свойствами Микеланджело с его яркой индивидуальностью.

Другим источником вдохновения великого мастера был столь ему соприродный дух Библии с ее могучим строгим Иеговой, говорившим с Мо-

исеем в буре и грохоте Синайских громов, с Моисеем, воспетым и столь прочувствованным в его огромной изумительной статуе в Риме, к которой, по ее окончании, ее творец обратился с громким возгласом: «Почему ты молчишь?».

Из сказанного понятно, что внушительные, величаво строгие, мудрые, задумчивые библейские пророки, прорицатели явления Богочеловека, а не сам Христос, в смиренном образе миру явившийся, вдохновили Микеланджело, украсившего их монументальными гениальными образами, наряду с изображениями античных вещей Сибилл, потолок Сикстинской капеллы.

Тем же духом проникнуты все мелкие на том же потолке иллюстративные к книге Бытия фрески, среди которых Творец мира, несомый бурной тучей протягивает свою мощную десницу некоему атлету, подобному Адаму. Вступительные к Евангелию Иоанна мистические слова «в начале бе слово» (логос) в применении к изображениям на потолке Сикстинской капеллы должны быть заменены словами «В начале бе Сила, и Бог бе Сила».

\* \* \*

Культ форм обнаженного человеческого тела мастером внимательно, даже на трупах изученного, с его мудрым органическим построением впрямь завораживал Микеланджело. Он и сказался в больших композициях в капелле св. Павла в Ватикане «Чудесное превращение Павла», как и в «Распятии св. Петра».

Но тот же культ, доведенный до фанатизма, оказал мастеру единственный раз дурную услугу, а именно в донельзя им перегруженной огромной во всю стену композиции в Сикстинской капелле «Страшного Суда» с в некоем оргазме в панике и корчах переплетающимися телами, руками и ногами низвергаемых в преисподнюю грешников, которым некое античное обнаженное божество, долженствующее изобразить Христа с проклинающим жестом руки произносит свой приговор. Эта единственная неудача великого мастера является досадным промахом, от которого, как известно, не были обеспечены подчас и самые крупные художники: потому не хотелось бы на нем дольше останавливаться.

То были счастливые времена, когда щедрая муза награждала своих избранников сразу разными дарами для служения искусству — кистью, резцом и зодчеством. Микеланджело, как архитектор, со своим тонким чувством пропорций и благородным стилем обессмертил себя проектом-чертежом купола св. Петра в Риме и принял деятельное участие в строительстве самого собора, равно как и роскошного дворца Фарнезе, не говоря о двух вратах, украшающих Рим.

Но всё же в первую голову, и более всего по призванию Микеланджело был ваятелем. Да и не были ли указанные монументальные фигуры на потолке Сикстинской [капеллы] своего рода живописной скульптурой? Мастера уже вдохновлял один вид глыбы им столь любимого каррарского мрамора, и он в обрубке сырого космического материала с оккультным ясновиде-

нием прозревал заранее могущие быть из него высеченными пластические оформления, в которых его гений вдыхал то героическое (Давид), то трагическое (плененные рабы), то задумчивое духовное выражение, а с приближением старости и религиозно-мистическое содержание, им данное в его трех «Пьета» (две во Флоренции) и в последней работе престарелого мастера, за которой он умер — «Пьета», именуемая «Ронданини». Она далеко не закончена, вернее только намечена.

Смерть безжалостно оборвала исполнение этого сокровища, из частных рук приобретенного Миланом. Но не нашептывала ли эта нависавшая уже над мастером смерть то великое, что дано в этой самой волнующей намеченной «Пьета»? Склонившаяся на грудь голова Спасителя, глубоко осунувшееся тело, словно припавшее к лону матери, жалко свисшие ноги. Трудно передать словами намеченное напряженно скорбное лицо нависшей над сыном матери.

Хочется закончить воспоминанием об одном из самых гениальных произведений Микеланджело в усыпальнице Медичисов во Флоренции. Над мраморными саркофагами три скульптурных сокровища — символически огромные лежащие фигуры — утро, день и ночь. Красота компоновки и оформления в них равносильна духовному символическому содержанию, вас пронизывающему. Над ними высоко на цоколе маячит чудесный воин-рыцарь в латных доспехах и шлеме. Сидя, он погружен в раздумье о человеческих судьбах<sup>207</sup>.

\* \* \*

Не понятно ли ныне для многих значение слов великого и скорбного мастера, с которыми он в стихотворной форме обратился к чудесному им созданному символу ночи, убеждая мраморную спящую деву не пробуждаться, чтобы не быть свидетельницей всего безотрадного, совершающегося в мире.

*«Русская мысль», Париж, 10 июня 1955, № 770, с. 5.*

---

<sup>207</sup> Автор просит нас внести следующие поправки: во-первых, в тексте о постройках Микеланджело им был при переписке упущен Капиталий; во-вторых, предпоследний абзац статьи надо читать так: «Хочется закончить четырьмя большими лежащими статуями — «Утро, день, вечер и ночь» над мраморными саркофагами в усыпальнице Медичисов во Флоренции. Гений Микеланджело выявился во всей силе и в смысле мастерской компоновки, и духовного символического содержания в этих четырех скульптурных сокровищах. Высоко над ними высится на цоколе чудесный бронзовый молодой воин-рыцарь в нарядных доспехах в шлеме, глубоко задумавшийся над человеческими судьбами» // «Русская мысль», Париж, 24 июня 1955, № 774, с. 5. — *Прим. редакции «Русской мысли».*

## IV

### АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

Когда вздымаешься на высоты горного кряжа искусства, испытываешь нечто подобное, как и на снежных горах, головокружению, пояснимому тем, что в сознании сразу происходит переоценка всех ценностей пред лицом высшей, убедительной и бесспорной ценности: потому общение вне пространства и времени с гениями является не только переживанием, но неким событием.

Дюрер высоко маячит на пьедестале над всеми своими соотечественниками и последователями, наряду с непревзойденным совершенством мастерства сочетая в себе все положительные и высшие свойства германской расы: глубокомыслие германской мудрости, духовность, душевность, чисто немецкий «гемют» (непереводимый термин) и суровую строгость сосредоточенной мысли. Но было бы ошибочно думать, что при столь богато одаренной многогранной природе Дюрер был «тяжелодумом». Отнюдь нет! Он обладал и большим юмором, мог быть веселым шутником и, будучи очень красивым, не лишен был щегольства, завивал свои чудные длинные волосы (известный автопортрет), наряжался в стильные одежды.

Родным его, и столь им любимым городом был очаровательный, уютный, провинциальный Нюрнберг, не обладавший особыми живописными сокровищами, но до преизбытка насыщенный самой утонченной готической архитектурой, со своими мастерами Гансом Саксом<sup>208</sup>, Петер Фишером<sup>209</sup> и другими, не менее утонченным прикладным искусством (высокохудожественная узорная чеканка железа и деревянная скульптура). В сравнении с блестящими в то время Медичисами сколь скромными были местные меценаты в лице епископа и герцога, пекущихся об искусстве с ограниченными возможностями.

И вдруг этот Нюрнберг озарился светочем его прославившего дюреровского гения! Сколь неожиданной явилась серия гравюр (в силу особого призвания являвшихся в течение всей жизни предметом страсти Дюрера) молодого мастера на сложнейшие эзотерические темы из Апокалипсиса. Все многообразные, вышеупомянутые данные дюреровской сложной фаустовской природы, приявшей и влияние Лютера, постепенно и по-разному выявлялись при неизменном огромном мастерстве в его широко раскинувшемся творчестве, включая его религиозное искусство.

Сначала звенели душевные струны в композициях жизни Святого Семейства, лишенные декоративности итальянского искусства. Они вобрали в себя весь уют чисто немецкого быта, переданного внимательно, трогательно любовно и умирительно. Это «Песни Шумана» в дальнейшей жизни Христа, данной в серии гравюр, именуемой «малая и великая Пассион». В первой

<sup>208</sup> Ганс Сакс (Hans Sachs; 1494–1576) — немецкий поэт, драматург, мейстерзингер. Популяризатор идей Реформации.

<sup>209</sup> Петер Фишер Старший (Peter Vischer der Aeltere; 1455–1529) — немецкий скульптор, мастер художественной обработки металла. Представитель Раннего Возрождения.

дан элемент эпоса. Во второй по-своему загремели бетховенские трагические, до надрыва, аккорды.

Щемящее впечатление производит гравюра «Человек страдалец». Измученное лицо бичуемого Христа, впрямь могущее вызывать слезы, и это при всем суровом дюреровском реализме, донельзя ярко выраженном в столь «готически германской» трактовке большой знаменитой головы Спасителя в терновом венце.

Донельзя зоркий наблюдательный глаз Дюрера, четко, до малейших подробностей, реалистически передающий всё, входящее в поле его зрения, роднит великого мастера с соприродными ему в этом смысле Леонардо да Винчи и с мастерами древнего Китая, в этом смысле потому, что дюреровский реализм полярно противоположен примитивной имитативности, опощляющей искусство.

Эта эстетика созвучна основному принципу эстетики Гёте, постулирующей проникновение в самую сокровенную суть, «в душу» природных феноменов, и это углубленное проникновение и отмечает всё мастерство Дюрера и в передаче животного и растительного мира, столь зорко изученного (его известный заяц, лошади и всякие звери). Это же проникновение у него в передаче, опережающей фламандцев и голландцев, разных народных типов, не говоря о любовно переданных пейзажах, любимых им старых замков и уютных немецких городков.

Глубокий мыслитель сказался наряду со многими гравюрами в двух сокровищах: «Меланхолия» и «Рыцарь и смерть». На первой грустно задумывающаяся фигура мыслителя, у ног его — шар, разные орудие зодчества, позади огромная, приставленная к лестнице, каменная глыба, и над бранным созданием рук человеческих в небе широко раскинутая радуга. Нельзя не проникнуться величием и жутью изумительно исполненной гравюры рыцаря на мощном коне: серьезное, задумчивое лицо едущего на подвиг, за ним страшная, гримасничающая смерть, и черт с отвратной, животной мордой. Не менее значительна гравюра «Мчащиеся всадники Апокалипсиса». Душевно-духовное у Дюрера ярко выявлено в его «Умиравшем звонаре». Совсем одряхлевший старик звонарь уже не в силах в воскресенье звонить в колокол к обедне, за него звонит его услужливо сменяющая смерть.

Как душен был для человека такого полета любимый им, но тесный Нюрнберг! Дюрера тянуло в близкую солнечную Италию с ее блестящим художественным праздником и целой плеядой великих живописцев. Он не мог не воздавать им должного, но и ясно сознавал, что живопись, как таковая, для него — не его сфера. Более всего ему были соприродны Мантенья<sup>210</sup> и Верроккьо. В обнаженную телесность античных оформлений древних мифов и мантеньевских композиций Дюрером по-своему претворяемых, этот немец-гравер вносил свой суровый стиль, столь чуждый, с антиэстетичностью женских обнаженных фигур, итальянскому вкусу.

Даже гениям бывают свойственны подчас некие «заскоки». Таким «заскоком» явилось у Дюрера временное парадоксальное внезапное увлечение

<sup>210</sup> Андреа Мантенья (Andrea Mantegna; 1431–1506) — итальянский художник. Представитель Падуанской школы Раннего Возрождения.

столь несоприродным ему мастером Беллини. К этому надо относиться как к детонирующей ноте во всем им по-бетховенски оркестрованном его могучем творчестве.

И вот вдруг суховатый в своей живописи Дюрер, взял нечто полезное, — но сколь им по-своему претворенное — от Италии, во всю ширь размахнулся кистью, создав бессмертное сокровище — монументальные, вдохновенные образы четырех апостолов, им названные «Четыре темперамента». Названы метко, так как по психологической проникновенности они себе подобных не имеют, равно как и по строгому стилю (Мюнхенская пинакотека). Пред этим произведением вырывается возглас: «Какой он был человек!».

Тот же гений психолога выявился в его портретах.

Что я назвал горным кряжем искусства определяет собой иерархию ценностей среди стольких холмов и холмиков. Эти высоты доступны лишь орлиному взлету гениев, отмеченных особым знаком избранничества. Гений прежде всего постулирует цельность, стройность и высшую направленность творческой потенции личной индивидуальности, связанной с расовой особенностью, определяющей внутренний состав того или иного гения.

Дюрер этим дорожил и оберегал свой германский дух, искренность своей германской души.

Ныне искусство, помимо многих привходящих причин, *обескровилось, изменяя голосу крови*, и в силу подражательности стало немощным, интернациональным, со всеми безотрадными последствиями бесцветности, шаблона, безликости и *беспородности*.

«Русская мысль», Париж, 24 июня 1955, № 774, с. 5.

## V

### ДЖОРДЖОНЕ

Грандиозная выставка в венецианском Дворце дожей, именуемая «Джорджоне и джорджонески» (последователи и подражатели) является значительным для всего художественного мира событием. И как исключительная по значению демонстрация целой эпохи с экспонатами всех стран, естественно, не могла не привлечь экспертов всех национальностей, умеющих разобраться путем углубленной экспертизы в сложной проблеме, какие произведения принадлежат кисти этого гениального мастера, и что из ему приписываемого подлежит сомнению.

Краткость очерка не позволяет разбираться во всех подробных толкованиях и спорах этой несомненно интересной экспертизы, но она более касается менее значительных произведений, потому я остановлюсь лишь на бесспорных сокровищах Джорджоне, этого гения живописи, ранняя смерть которого является впрямь трагической утратой для всего мирового искусства — он умер 33 лет от роду.

В серьезных, мною изученных трудах о великом мастере он именуется «загадочным» и «таинственным». В чем заключается эта «загадка», эта «тайна»? Она поясняется далеко не только указанной сложностью для вышеуказанной экспертизы, но и сложностью разнообразного проявления этого гения, вносившего и столь же духовное содержание в свое творчество, сколько и углубленную философскую мысль, отражающую его мирозерцание, и придающую, как я укажу ниже, этому творчеству особую глубину, не всеми легко разгадываемую.

Постараюсь расчленить эти разнообразные элементы в его картинах. В первую голову Джорджоне — величайший, утонченнейший мастер кисти поистине волшебной. Он некий «светоносный» живописец. В веках его живопись, в силу до пределов совершенства доведенной техники с некой эмалевой слитостью тонов, и с лишенной малейшей сладости нежностью, сохранила поныне особую лучистость. Подобное достижение на вид простое, а на самом деле сложно утонченное, основано на углубленном познании ремесла, ныне утраченного полностью.

Достаточно переехать «Канал Гранде» и бродить в бесчисленных залах огромного дворца «арте модерно»<sup>211</sup>, чтобы убедиться в удручающей безграмотности всех удостоенных музея современных живописцев. Не говоря о мутности красок и сырости фактуры, целый ряд огромных композиций с фигурами, сравнительно недавно написанных, почернели до полной утраты тонов. Грустное и назидательное зрелище.

Добавлю по поводу лучистости палитры Джорджоне, что он с его сверхтонченным вкусом чуждался массивной лепки скульптурных оформлений (например, Караваджо и Рибера) и, словно на скрипке, нежно умело давал свои живописные модуляции, достигаемые светотенью их контрастностью. Всё сказанное достигнуто в высшей мере в подлинном сокровище Спящей по контрасту с пышными и чувственными Венерами Тициана.

Она являет собой олицетворение беспорочной девственности, что сказывается в трогательном дремлющем лице, обвеванном поэзией, нежностью. Повторяю, ее тело не имеет в искусстве себе равного, даже в чудной Сузанне Тинторетто, и в лучших Корреджо. (К несчастью, это украденное в Дрездене наряду с Сикстинской Мадонной сокровище, судьба которого неизвестна, отсутствует на выставке; отличная фотография размера оригинала является слабой заменой для тех, кто, как и я, в свое время не был осчастливлен возможностью восторгаться оригиналом).

Та же прозрачная нежность и изумительная фактура в портретах мастера на выставке. Эта фактура одна из тайн, прельстительных мастера.

Другая иного порядка тайна, зачаровывающая и волнующая *духовная проникновенность* лиц. Она присуща чарующему, мечтательно грустному лицу с словно отсутствующим взором у именуемой «грустной Мадонной» Кастельфранко (родина мастера).

Немало написано трагических, убитых горем Богородиц перед Распятием, но «грустную» Святую Деву дал только Джорджоне. Эту тайну надо

<sup>211</sup> Галерея Современного искусства расположена во дворце Ка Пезаро.

понять, она не была предназначена для церкви. В противоположность своему современнику Тициану, исполнявшему много официальных церковных заказов, Джорджоне последних избегал, исполняя заказы лишь частных лиц, меценатов, его ценивших: таким «интимным» заказом и была грустная Мадонна, исполненная для убитого горем по поводу разрушения целой северной области Италии и утраты на войне сына знаменитого генерала: Святая Дева с чарующе печальным лицом в данном случае оплакивает судьбы человеческие, а не сосредоточена на своем Сыне.

Это тонко передано в композиции, на которой Мадонна высится на простом каменном престоле, у подножия которого с одной стороны стоит прекрасно написанный рыцарь, молодой, в доспехах, со стягом в руке, на другой — монах, символ любви и кротости. Преисполнен духовной просветленности музицирующий монах на знаменитой картине «Концерт» (Флоренция), вопреки некоторым сомнениям, не кисти ли Тициана, знатоки не сомневаются, что только Джорджоне, а не Тициан, смог лицу монаха дать такое просветленно вдохновенное выражение. Зато луврский «Концерт» в силу грубоватого типа женщин уже не приписывается Джорджоне.

Два сокровища, являющиеся гвоздями выставки, более всего оправдывают наименование Джорджоне как «загадочного» гения. «Темпеста»<sup>212</sup> и «Философия»<sup>213</sup>. Не говоря о всеми могущей быть оцененной красоте исполнения, таинственный смысл содержания этих двух сокровищ, исполненных по заказу для культурнейших меценатов из молодой венецианской знати, друзей Джорджоне, быть ясен и очень высоко ценим. В этой среде он вращался почти исключительно, кстати, завораживая друзей, как тонкий музыкант, своей игрой на лютне и своим чудным голосом. Чтобы понять смысл этих двух значительнейших произведений, надо учесть тот «климат», в котором развивалось творчество и укрепилось мировоззрение Джорджоне, восторженного гуманиста, поклонника природы.

Трудно описать волшебство пейзажа «Темпеста» с игрой последнего луча света, озаряющего городок: надвигается гроза, и как обогащено переливами тонов небо. Шелестят листья деревьев. Но что означает еле прикрытая накинутым белым на плечах полотном кормящая грудью ребенка? Ни она, ни поодаль стоящий молодой муж не боятся грозы. Только что выкупавшись в ключевой воде, мать-родительница исполняет спокойно свой природный долг, она сама рождающая и кормящая ребенка, и муж, его породивший, они всё такой же природный феномен, как и гроза, и всё их окружающее. Только разбитые колонны у ее ног указывают на бренность созданий рук человеческих. Городу возможно и грозит опасность, но для них природа есть «родная сестра» — как и, в другом плане, она была для св. Франциска Ассизского.

Тот же упомянутый идейный климат ясно сказывается в столь глубоко-мысленно задуманной картине «Философы». В Италии в эпоху Джорджоне наступил кризис мирозерцания. Пресловутый Падуанский университет, «школа», как он именовался «альма матер» средневековой идеологии со сво-

<sup>212</sup> Гроза (*um.*).

<sup>213</sup> Картина традиционно называется «Три философа».

ей сухой схоластикой и теологическими спекуляциями, всё более терял свое значение.

Подул живительный ветер гуманизма с его культом природного начала, живым интересом к естествознанию и античному миру, культом к дошедшей ранее лишь в плохих переводах философии Аристотеля. У него же, да и у старшего Плиния<sup>24</sup> черпалось немало для изучения природных тайн и законов. И вот родилась картина «Философы». Старый монах с белой бородой, типичный представитель Падуанской школы, с суровым лицом обличительно спорит с философом средних лет восточного типа, представителем бывшей в то время еще в ходу древней арабской мудрости, переживающим изумительно психологически переданный кризис в своих убеждениях.

С каким увлечением мастер выписал его восточное фантастическое облачение и роскошный тюрбан. Беседа идет под сенью вековых деревьев, черные мощные стволы которых чернеют на фоне золота вечерней зари. Спиной к двум мудрецам символично на земле сидит красивый юноша, взятый в профиль. Смотря в даль, он что-то с циркулем в руке собирался вычислять, но циркуль выпал из его рук, он с восторженно просветленным духовным взором лишь упивается красотой природы.

Как я сказал, в очерке великого мастера я лишь остановился на самых полноценных его произведениях, раскрывая тайны «загадочного» в композициях для сокращения текста статьи, а также потому, что, хотя многие преисполнены поэзии, не мало из них эксперты готовы признать произведениями талантливых подражателей мастеру.

И для не могущих осознать тайную значительность указанных сокровищ, гениальный живописец не может не сиять, как светоч, во всем мировом искусстве.

*«Русская мысль», Париж, 2 сентября 1955, № 794, с. 5.*

## VI

### НИКОЛА ПУССЕН

Великий мастер Пуссен представляет собой некое небывалое явление в том смысле, что он, кровный француз по рождению из департамента Эр, с молодых еще лет смог полностью всем нутром перевоплотиться в истого римлянина.

Грустно, в бедности протекала жизнь юного Пуссена на родине. Созная в себе недоужинный талант, он вырвался в Рим, чтобы усовершенствовать себя в живописи, впрямь влюбившись в этот сказочный город: он прочно, до самой смерти в 1665 году, вкоренился в нем. Рим обогрел его своим солнцем, радушием своих жителей, обласкавших его, любимого ими согражданина, милым прозвищем «Пуссино». Ставший мастеру родным, город дал ему бессмертную славу.

<sup>24</sup> Плиний Старший (Plinius Major; настоящее имя Гай Плиний Секунд; 22/24–79) — древнеримский писатель. Автор энциклопедического сочинения «Естественная история».

Проникшись полностью строгим величием Рима, Пуссен в эпоху развивавшегося барокко, с блеском подчас расшалившейся кисти мастеров, в своем творчестве пошел по пути полярно барочному стилю противоположному. В силу подобного анахронизма, как некий «феномен», он почитался «примитивом», отсталым и странным пережитком.

Шиллер, дал вечное и глубокое определение творчества Пуссена следующими терминами: «*чувство меры, благородство, ясность*». Французы, смогшие оценить своего выдающегося соотечественника — ритмичность у него линий и четкость пластических оформлений — немало, включая Энгра, стали подражать ему. Оба указанных качества у Пуссена определили данное ему название «*Le peintre le plus sculpteur qui fut jamais*»<sup>215</sup>.

Сводивший к строгим формулам свою художественную речь, будь это фигура, или пейзаж, этот мастер кисти мог бы быть уподоблен великому мастеру мысли Декарту<sup>216</sup>.

Но сколь было бы ошибочно усматривать в искусстве Пуссена «сухой классицизм» — термин, своей академичностью порочащий подлинное великое, древнее искусство, — столь же архитектурное, как и живописное. Лишенная всякой сухости, четкая живопись Пуссена отличается даже от подчас не лишенных сухости произведений изумительного рисовальщика Мантенья.

В кратком очерке я не имею в виду раскидываться по широкому фронту в описании произведения Пуссена, я хочу лишь сосредоточить тему на *Пуссене, как пейзажисте*.

Сложную проблему подхода к пейзажу Пуссен, черпавший свое вдохновение из всего столь значительного, что прельщало его на новой родине, разрешал индивидуально ярко и глубоко проникновенно. По аналогии в смысле проникновения в величие природы он может быть сравнен с вдохновенными пейзажистами древнего Китая.

В одном плане большой поэт, Пуссен в своих сложных фигурных символических ритмических композициях погружался в своих мечтах в сказочный, блаженный мир грезившейся ему Эллады, обрамляя фигуры рамкой претворенных, но всё же внимательно трактованных пейзажей. В другом плане Пуссен — всецело певец Рима, дорогих его сердцу римских окрестностей, неизменно чутко претворенных и подчас оживленных несовременными персонажами. Античные указанные композиции вызывают в памяти эклоги Вергилия.

К этой серии относятся «Аркадийские пастухи» (Лувр), «Танец нимф» (собрание Кука в Ричмонде), «Царство Флоры» (Дрезден), в виде исключения со своей не столь уже большой жутью «Потоп» (Франция). Из этой серии выпадает пресловутая картина в Ватикане «Пытка св. Эразма» со свойственной мастеру ритмичностью линии, но с легким налетом барочности.

<sup>215</sup> Художник, бывший как никогда скульптором (*фр.*).

<sup>216</sup> Рене Декарт (Rene Descartes; 1596–1650) — французский философ, математик, механик, физик, физиолог. Создатель аналитической геометрии. Автор метода радикального сомнения в философии.

Всякое талантливое восприятие природы в противоположность фотографичности (Шишкин<sup>217</sup>) резонирует подчас врозь, подчас совместно в двух сферах человеческой психики — *в душевной и духовной*, подобно тому, как в музыке может действовать различно — умиляющее душу лирическое анданте и ларго граве, маэстро, могущее вызвать глубокую духовную реакцию (Lieder Шумана, многое у Чайковского), другое — потрясающие части в симфониях и концертах Бетховена, как и у Баха.

Весь дух и стиль пуссеновского искусства в смысле воздействия со своим «маэстро» полярно противоположны умирительной лирике задушевной в пейзажах немецких романтиков, как и трогающим пейзажам Левитана (давшего величие лишь в своем «Вечном покое»). Милая сердцу русская природа, при неиспользованном Кавказе, и не могла вдохновлять наших пейзажистов иначе.

Римлянин Пуссен упивался видом с Пинчио, мечтал подолгу в садах Боргезе с их мощными вековыми дубами и пиниями, ему столь соприродными, любил вбирать в себя могуче суровую римскую «Кампанию»<sup>218</sup>, окруженную панорамами гор, любовался им столь исхоженной долиной с живописными холмами (ныне — полностью почти застроенной), в память его и ныне именуемой «Валпуссино»<sup>219</sup>.

Зарисовки, этюды, часто беседы с поэтами и учеными, его сопровождавшими, — вот чем жил и чем проникался римлянин-гений, воспевавший на бесчисленных полотнах и на фресках в римских частных дворцах гимн дорогому ему Риму. Он воспел его мощными, как и город, и окрестности его, звуками органа, а не нежно скрипичной игрой — органа, столь любимого соприродным Пуссену мудрым Бахом. Все пейзажи мастера воплощают собой чувство меры, благородства, и ясности, согласно метким терминам Шиллера.

Закончу одной из самых значительных картин Пуссена «Осень» (Лувр) со всем эпическим и космическим, в ней заложенным: два крестьянина несут среди злаков полей на шесте тяжелую ношу — сверхъестественных размеров тёмно-малиновые, сочные грозди винограда. Картина воспеваает «мать-землю» римскую кормилицу. Сколько в ней пуссеновской мощи и величия, итальянской, как и во всех пейзажах, «грандецца»<sup>220</sup>: иное у Клода Лоррена, у другого поэта античного мира с волшебством солнечных небес, при некоторой театральности, вполне чуждой Пуссену, в пейзажах. У Лоррена чисто римская «грандецца» отсутствует. Звуками его рокочущего мощного органа, в пейзажах, вообще, столь редкими. Пуссен полностью обязан горячо им любимому Риму, столь же величавому, как и его окружающая природа.

*«Русская мысль», Париж, 4 октября 1955, № 803, с. 5.*

<sup>217</sup> Иван Иванович Шишкин (1832–1898) — художник-пейзажист, гравер. Руководитель пейзажной мастерской Императорской Академии художеств.

<sup>218</sup> Сельская местность (*ит.*), но также и топоним, название сельского края к югу от Рима.

<sup>219</sup> Местность к северу от городской черты Рима, в районе дороги Двух Мостов (*via dei Due Ponti*).

<sup>220</sup> Величие (*ит.*).

## VII

### ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА

Этот гением отмеченный мастер-новатор сияет переливчатым светом, звездой, среди стольких звезд, разной степени лучезарности в эпоху итальянского Кватроченто<sup>221</sup>. Он принадлежит к категории тех крупных индивидуальностей, оценка которых, как и недооценка, подчас граничащая с неблагоприятной критикой, являются весьма показательными для степени глубины художественного восприятия. Понимание этого мастера не так легко дается людям, не умеющим отличать ценность строгой, величавой красоты от доступной массам прельстительной красивости. Не писал ли Пушкин: «прекрасное должно быть величаво». На французском языке есть меткое выражение: «La solide est l'ennemi du beau»<sup>222</sup>.

Нельзя не признать, что женские лица многих персонажей у Пьеро<sup>223</sup> простовато-некрасивы, близки к типу крепких крестьянок; не встречается и утонченно благородных мужских лиц, обычно сурово строгих и значительных.

Победоносному Возрождению в его триумфальном шествии грозили во времени двоякого рода опасности. После великого, мудрого Джотто и сменившего его новатора Мазаччо, после окончательного отрыва от ранее священных канонов византийского и романо-готического искусства, мистически религиозного, — каждое на своих путях, — эстетические понятия, с одной стороны под влиянием энциклопедистов, но еще более под влиянием иезуитов в целях религиозной пропаганды склонились в сторону художественных оформлений, долженствующих быть в темах религиозных привлекательно красивыми, набожность мирян умиляющими. Некий эстетический атавизм выразился в заимствовании у греков, переносивших культ красоты человеческих форм на образы своих олимпийских богов, потребности придавать и христианским образам идеализированную красоту оформления.

«Сын человеческий» в противоположность иконному строгому Спасу, стал принимать лик чарующего красавца; Мать Божия должна была быть обворожительной красавицей. Великому искусству были нанесены тяжелые поранения, часто подслащенным реализмом, а в католическом церковном искусстве это грозило эротикой, заменявшей молитвенную мистику. С уклоном к барокко изображениям Царства Небесного грозило превращение в театральные апофеозы. С другой стороны, культ унаследованных античных статуарных форм, породивший академизм, внес пластическую условность, — всякий религиозный элемент, равно как и всякий стиль умерщвляющую: в первом случае — не то красивые женщины, не то святые, во втором — живописные, облеченные в античные одеяние статуи, более или менее условно трактуемые. Рафаэль в столь многообразном его

<sup>221</sup> Эпоха итальянского искусства XV века, соотносимая с периодом Раннего Возрождения.

<sup>222</sup> Солидное — враг прекрасного (*фр.*).

<sup>223</sup> У автора неточно: Пьетро.

творчестве не избег этих двух соблазнов в его Мадоннах, включая и Сикстинскую.

Никто как Пьеро делла Франческа не поднял в свое время искусство своей страны на такую высоту необычайной проникновенностью своего гения, проплыв между Сциллой слащавости и Харибдой театральности, грозивших, за исключением некоторых отдельных великих мастеров (Тициан всё же не лишен был второй) снижением, вплоть до уничтожения великого стиля Пьеро, столь тонко и своеобразно разрешенного. Остановившись сначала на его жизнеописании, я ниже отмечу величайший вклад, внесенный мастером-новатором в сокровищницу искусства того времени; в этом он раскрыл второй лик своего гения.

Уроженец скромного местечка Сан-Сеполькро (родился в 1420 г. близ города Ареццо), он был призван к росписи храма францисканцев в 1453 и 1464 годах. В этом, навсегда его прославившем, городе много сокровищ кисти Пьеро обогатили собою Италию и музеи разных стран (в Лондоне, пожалуй, самый замечательный, но, когда вспоминаешь Пьеро делла Франческа, мысль всё же немедленно переносится в Ареццо). На огромного размера стенах, данных мастеру в распоряжение для осуществления его огромного задания, пылкая фантазия его захотела, и смогла, разгуляться вширь. Чуждый мистики церковно-священной, он смог дать иную мистику, — сокровенную, присущую всякому подлинно вдохновенному великому творению в искусстве.

Не темы из Евангелия, столь широко использованные великим его предшественником Джотто во Флоренции и Падуе, избрал Пьеро: источником его вдохновения было облюбванное им древнейшее сказание, с идеей, в него вложенной и столь соответствовавшей личному философскому мировоззрению художника, — о вечной смене жизни и смерти, легшей в основу части его огромной композиции, с фигурами умирающего дряхлого Адама, дряхлой старухи Евы и против них стоящих обнаженного юноши и дородной девушки. С этим тесно связано в композиции предание (в той же легенде) о нахождении Голгофского Креста, сделанного из вечного древа жизни, ветвь которого была посажена на могиле праотцов человеческого рода, и явилась связью ветхого и нового заветов.

Нахождение подлинного Креста Голгофы, приезд для поклонения ему царицы Савской с ее придворными, — такова богатая тема, вдохновившая Пьеро. На двух симметричных стенах им даны самые изумительные, необыкновенные по стилю батальные сцены из всех имеющихся в мировой хронике искусства, во многом превосходящие холодно декоративные, типа египетских фресок, картины Паоло Уччелло<sup>224</sup>. С сияющим крестом в руке, на одной из них, Константин побеждает армию Максенция, вздымаясь на белом коне; не менее чудесна фреска «Сон Константина в палатке ночью».

В чем же заключается магическое воздействие этих фресок, не говоря уже о благородстве красочной гаммы, ни в одной подробности со всей этой

<sup>224</sup> Паоло Уччелло (Paolo Uccello; настоящее имя Паоло ди Доно; 1397–1475) — итальянский художник. Представитель Раннего Возрождения. Один из создателей теории перспективы.

симфонией не детонирующей? Оно в том — не совсем, но почти реальном, что устанавливает золотую середину между динамикой и статикой, гениально и неукоснительно во всем соблюденную. Никакой чрезмерной подчеркнутости аффекта в лицах, всё же убедительно живых, при некоем нереальном торжественном спокойствии, придающем им величавость: то же и в движениях, в сценах сражений — никакой чрезмерно реальной напряженности мускулатуры и жестов, словно мгновенно застывших в монументальной статике.

Потому все огромные фрески чудятся на расстоянии, как некий торжественный ритуал, как сакраментальное действие, а не как обычный сюжет, любопытный для разглядывания и для обычного усвоения. Всё захватывает сразу, и вы пребываете в некоем странном оцепенении, словно в гипнозе: в полутени прохода изумительная фигура пророка, строго торжественная, в своей мантии, подлинно вдохновленная, как вдохновен был и его писавший. Перед ним более думаешь о нашем Врубеле, чем о Микеланджело, с его мускулистыми пророками-титанами.

По отношению к внушительной фреске в Сан-Сеполькро — «Восстание Христа из гроба» чаще всего имеет место некое растерянное недоумение профанов. И впрямь, нет изображения Спасителя, менее соответствующего словам — «Иисус Сладчайший», менее вызывающего чувство сентиментальной умиленности, но и нет более соответствующего молитвенным словам — «Святой Крепкий». На фреске, — державный, могучий, всесильный Христос, смертью смерть поправший, вздымается из гроба, пятой опираясь на его край каменный, держа в деснице символическое победное знамя. Пребывая в плане, где нет печали и вздыханий. Он вне человеческих аффектов, что отражается в Его отсутствующем взоре, потому и внушительном для того, кто способен разгадать эту тайну.

Соприродной этой фреске по внушительному величию является фреска в капелле при кладбище горной деревушки Вилле-Монтерки<sup>225</sup>, на которой изображены Мадонна дель Парто — монументальная беременная Богородица, руку прикладывающая к благословенному чреву, вторящая песнопению «Чрево Твое пространнее небес создала». Ей парная по замыслу, по архитектурному построению — «Покров Богородицы», широкой мантией осеняющей припавших к ее ногам молящихся (в Сан-Сеполькро).

Обогащенный разными возможностями, гений Пьеро сделал мастера великим новатором, светоносцем в живописи, впервые присоединившим к своим большим ученым познаниям архитектурной перспективы чудесное для того времени открытие перспективы воздушной, от зоркости глаза отделяющей всё наблюдаемое легкой пеленой атмосферы.

В том и другом смысле он на расстоянии веков явился предтечей французского импрессионизма. Благородно сдержанная, всякой пестрой расцветки лишенная, гамма тонов его фресок, с голубовато-оливково-зеленоватым пейзажем на фоне и с жемчужного тона небесами, окутана словно

---

<sup>225</sup> В настоящее время фреска находится в специально для нее устроенном музее в г. Монтерки (Вилле — название одного из его предместий).

серебристым светом. Последний в станковой живописи то заливает дали, то трепещет (что в высокой мере примечательно) некими опаловыми солнечными рефлексами на обнаженных телах, или тканях, как и на теле Христа (Крещение Его, в Лондонской Галерее) и Христа бичуемого, где преступление по небывалой композиции, совершается в отдалении, позади, как некое видение группы важных, равнодушно беседующих персонажей на первом плане, что придает картине особый трагизм. Тот же чарующий свет на картине Вифлеемской сцены, где у заменяющего обычный грот шатра (ничто не сковывало свободу фантазии мастера!) ангелы воспевают на мандолинах крошечного обнаженного Младенца, лежащего на земле, на которую снизошел Спаситель. И, наконец, какое нововведение в портретной трактовке!

В Уффициях — два смежных профиля герцога Урбинского с женой. Немало до Пьеро было писано профильных портретов, похожих на красочные медали на черно-темных для рельефа тонах. Оба мастерских портрета Пьетро выделяются мягко на фоне залитой солнцем воздушной пейзажной дали. Вспоминаешь Клода Лоррена! А на обратной стороне доски другой чарующий сюрприз! В ликующем свете обширного пейзажа, с водой, островом и далекими холмами, движется тончайше написанная колесница с белоснежными конями, — триумфальное шествие благотворителя страны, того же, герцога — с аллегорическим гением и персонажами... С какой светлой радостью это было написано!

Но на многих крайне усложненных композициях последнего периода творчества мастера невольно поражает ему ранее несвойственный буровато-зеленый тон. Великий мастер света, догадавшись о наступающей трагедии, бросил живопись...

Бетховен оглох. Пьеро Делла Франческа ослеп.

*«Русская мысль», Париж, 6 декабря 1955, № 830, с. 5.*

## VIII ВРУБЕЛЬ

Хочется заключить серию моих медальонов о некоторых великих художниках прошлого, к которым я мысленно переносился, со скорбью взирая на искусство современное, художником русским.

Врубель представлял собою явление совсем особого порядка среди плеяды его современников, лучших наших мастеров, ныне уже минувшей эпохи. Он сиял среди них особым светом «горним», у других, при всех их качествах и талантах, отсутствующим, причастным лучшей русской иконописи с ее особым стилем и мерцавшим в рисунках к библии Иванова, в «Явлении отроку Варфоломею» Нестерова, в св. Сергии последнего, и озарившим творчество Врубеля.

Это позволяет причислить последнего к творцам мирового масштаба, могущим почитаться гениальными и вдохновенными в полном значении этого слова.

Каждый подлинный художник, наряду с природной талантливостью, в большей или меньшей степени способен приобщаться свыше ему даруемому дару вдохновенности («вхождению духа», не от него зависящему), столь иного порядка, чем фантазия и талант, будь и самый яркий.

Но вдохновенность Врубеля была высшей категории, и ныне во сем художественном мире со всеми видами творчества отсутствующей. Ее надо понимать в смысле приобщения в творчестве к неким высшим мировым началам потусторонним, высшим откровениям. Это сказывалось у него не только в плане религиозного искусства (роспись в Кирилловском монастыре, «сошествие Святого Духа на апостолов», чудесные иконы иконостаса в Киеве, «надгробный плач Богородицы» — композиция впрямь захватывающая), но из особой прозорливости в подходе ко всем явлениям, феноменам мира — будь это портрет, цветок, чарующая его своими переливами цветов морская раковина, им воспетая в подлинном сокровище.

Подлинная гениальность мастера просвечивала сквозь всё, что было у него от больших таланта и мастерства, повышая ценность последних до предельной степени, и во всех вольных, большого и небольшого размера, его композициях «Царевна-Лебедь», сказочно прекрасная, летящий на сверкающих павлиньих перьях Демон (Третьяковская галерея), уничтоженная, увы, мастером картина «Пасхальный звон» (белые херувимы византийского, отчасти, стиля неслись через березовую рощу, вдали церковь), композиции небольшого размера — среди многих других исполненная сказочной поэзии на фоне лунной ночи группа «Гамлет и Офелия», «Ночь в Неаполе», в холодных зимних тонах серебристая «Снегурочка», в жгучих — «Пир царя Салтана» (акварели, словно драгоценные камни), и, наконец, чудесные иллюстрации к лермонтовскому «Демону» с незабываемой по красоте и поэзии головой мертвой Тамары.

Всё творчество Врубеля, уносившегося в мир видений, протекало под особым знаком, с печатью особой остроты и мистической напряженности, сказывающейся особенно в изображении широко раскрытых глаз, словно устремленных к нереальному, ими прозреваемому миру, не только ангельских, но и человеческих. Особой остротой отмечена и сама техника мастера, нервная, словно спешившая зафиксировать, что ему нашептывала вдохновенная эмоция, его охватившая.

Дополнительно к вышесказанному характернейшим свойством Врубеля было воспринимать и передавать всё им наблюдаемое в обогащенном виде, драгоценно осложненном, что полярно современной направленности искусства к синтетическому упрощению до бездушной ущербности, до сухой схематизации в некоем чудесном превращении. От магической кисти всё становилось богатым, полноценным, даже любой предмет — одежда, ткань, ковер, узорные обои стены. Наряду с визионерством это индивидуальное свойство глаза и восприятия нашло драгоценного и своеобразного мастера, делает его единственным в своем роде в летописи русского искусства ушедшей эпохи.

Врубель явился в ней словно гостем, вернее «посланником» из другого мира со своей художественной речью, далеко не всеми понятой, или недостаточно глубоко воспринятой за редкими исключениями, что отразилось в его трагическом подчас одиночестве и на его судьбе.

В этом он не единственный в истории искусства.

*«Русская мысль», Париж, 31 января 1956, № 854, с. 4.*



**ОДНА ЖИЗНЬ  
С ИСКУССТВОМ**



# РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ\*

## СУРИКОВ

Сурикова я всегда считал одним из самых выдающихся наших художников. Никто, как Суриков, не передал с таким подлинным гением и проникновением мощную и грозную стихию русской народной жизни в ее патетических и исторических моментах, им изображенных, в его «Боярыня Морозова<sup>226</sup>», «Казнь стрельцов», «Покорение Сибири» и в картине высокого живописного качества и огромного трагизма «Князь Меншиков в изгнании» (Третьяковская галерея). Но не только это обстоятельство, то что произведения этого мастера были совершенно иного масштаба, чем творчество всех остальных русских художников — меня тянуло к нему, но и личные его свойства, его «настоящность», «добротность», заражавшая меня духовность, талантливость, переходящая в подлинную гениальность, сказывавшуюся в беседе, подчас в порывах вдохновения в мечтах и в самых простых рассказах.

При первом взгляде на Сурикова, менее всего можно было об этом подумать. Очень простецкий, почти мужиковатый, истый сибиряк с бледно-желтоватым, грубым лицом, неуклюжими манерами, порывистыми некрасивыми жестами, он походил скорее на подрядчика или купца, и если бы его огненные, умные, то злые и жестокие, то вдруг добрейшие, небольшие глаза и прекрасный умный лоб с красиво его окаймляющими прядями волос черных с легкой проседью (несмотря на очень уже в то время немолодые годы) не выдавали в нем нечто затаенное, духовное и значительное. В нем было много страстности и, думаю, чувственности и, что поражало, столько молодости, свежести, бодрости и даже веселости, что можно было забыть об его возрасте. Он обладал чудным здоровьем и крепкими нервами; он был «крепкопыш» коренастый и жизнерадостный, русским же он был до мозга костей.

Яркость этой фигуры, по сравнению с типами петербургских художников, меня привлекала и сама по себе, и в силу контраста. Суриков «освежал» и бодрил своим появлением. Культурным он не был, не говорил ни на каком языке, кроме русского, но русскую историю он знал прекрасно, и человек он был жизни, а не книги, не «человек музеев», а непосредственного вдохновения, пытливый, наблюдательный и довольно презрительно относящийся к другим художникам, с которыми почти не видался. Цену он себе знал

---

\* Биографические очерки из этой серии, публиковавшейся в парижском журнале «Возрождение», автор впоследствии включил, с небольшими вариациями, в свою книгу «Художник в ушедшей России» (1955), в то время как тексты общего характера — «Мир Искусства», «Художники и театр» — в нее не вошли.

<sup>226</sup> Феодосия Прокофьевна Морозова, боярыня (1632–1675) — деятельница русского старообрядчества.

и когда творил, то вся жизнь с утра до ночи была для него только его картина. По его картинам и разворачивались этапы его жизни: «Это было тогда, когда я писал Морозову, а это в то время, когда я писал стрельцов»... было обычной его фразой. Все остальное не существовало и забывалось. Но это помнилось и маячило, как вехи, в его автобиографии, которую он мне любил рассказывать, живо вспоминая эпизоды своего творчества и сопряженные с ним переживания.

Вот с этим человеком столь мне чуждым по складу и типу, но, как «художник Суриков», являвшимся предметом моего истинного поклонения, установились у меня с женой самые дружеские отношения.

У него бывал я редко. Уж очень меня давила обстановка его жизни! Суриков всю свою жизнь не признавал квартир и ютился по гостиницам, притом любил самые старомодные, обветшалые и тихие. Его комната в Кокаревском Подворье была типичной рамкой для трагической сцены романа Достоевского. Голые стены, два потертых кресла, диван, за ширмой постель и постоянный самовар на столе. Чай Суриков пил почти непрерывно, с сахаром вприкуску. Но в комнате был один предмет бесконечно ему дорогой и всюду его сопровождавший — обитый жестью старомосковский сундук — классический «сундук Сурикова». Это была его сокровищница — свидетельница и спутница всей жизни, где хранились все его любимые, некоторые очень старых времен работы, этюды, эскизы и лучшие рисунки.

Помнится, что я провел у него полдня и весь вечер, разглядывая содержание этого сундука-сокровищницы и слушая захватывающие по интересу пояснения и рассказы Сурикова. Были тут и пейзажи родной его Сибири, куда он нередко наезжал: «Сибирским воздухом подышать...», с табунами, стадами, широкими далями и богатыми селами, были портреты типично русских девушек в шубках, старомодных кофтах. Самым замечательным были эскизы и этюды для его знаменитых картин, с которыми он никогда не желал расстаться. Лицо боярыни Морозовой, князя Меншикова, типы стрельцов и много других. Ни за какие деньги Суриков не продал бы ни одной вещи из этого сундука, несмотря на многочисленные покушения на них собирателей.

До чего увлекательны были его рассказы о добывании им натурщиков для его картин. «Облюбовал я», — рассказывал мне Суриков, — «одного школьного учителя, математика, угрюмого, плохо обритого, с длинным носом, ну точь-в-точь такого, каким я задумал князя Меншикова в изгнании. Хмурый он был, нелюбезный, нелегко он мне дался, долго за ним гонялся, и как я обрадовался, когда, наконец, уломал его, сдался, наконец, в один присест накатал Меншикова — прямо с него без изменений».

Беспощадно относился Суриков к своим натурщикам, как и Гебхардт<sup>227</sup> в Дюссельдорфе со своим Петром на кресте. «Усадил я нищего-оборванца в мороз в снег, полуголого; дрожал он, весь лиловый был от стужи, а это-то и нужно мне было для моего нищего, для “Боярыни Морозовой” в углу кар-

<sup>227</sup> Франц Карл Эдуард фон Гебхардт (Franz Karl Eduard von Gebhardt; 1838–1925) — немецкий художник, педагог. Профессор Дюссельдорфской академии художеств.

тины направо. Как мочи уж не станет, я его сивухой потчевать — отогреется и опять сядет в снег...»

Суриков увлекался обликом моей жены и почувствовал к ней сердечную симпатию: «Уж очень она у вас русская, и красота русская — вот бы написать ее». Я согласился, но при условии, что портрет будет для меня, как частный заказ, иначе я не согласен. За этой работой мы особенно подружились с Суриковым. Когда жена была больна и лежала в постели, он, как свой человек, сидел часами в спальне у ее кровати, уютно распивая чай, и наслаждаться нельзя было его живых, картинных рассказов.

Портретом он увлекался, как юноша, метался то назад, то вперед пред мольбертом, волновался, нервничал. Я отлично сознавал, что сделать нарядный дамский портрет Сурикову не под силу; в Гандара<sup>228</sup>, Сарджента<sup>229</sup>, Ласло и им подобных он не годился, но он мог сделать что-то хорошее, иное, чисто «Суриковское», и я попросил его из моей жены сделать персонаж из толпы боярыни Морозовой — русскую бабу типа той, которая, опустив голову, стоит у саней, столь мне всегда нравившуюся. Воля Мекк дал для этой цели чудный, нежно бирюзового цвета большой платок, вывезенный им из Индии, а я просил жену надеть довольно грубую, белую шерстяную кофту с прошивками.

Портрет был неудачен по сходству, но что-то очень мне дорогое, «Суриковское» (а это и было для меня ценно) в нем было — в духовном выражении глаз, в «русском» чувстве, в него вложенном.

Писал Суриков очень примитивным способом, меня поразившим, «по отлипу» (как он выражался), то есть продолжая накладывать краски по липкому, не вполне просохшему слою после предыдущего сеанса, что, по его словам, «особенно приятно». Как известно всякому знакомому с масляной живописью, подобный прием весьма опасен в смысле сохранности тона и ведет к почернению красок; если же к краскам примешивается лак, то неминуемо имеет последствием трещины, что так часто наблюдается у русских художников, не знающих законов техники и работающих «по чувству», «на авось». Я уже не говорю о неумении самому приготавливать холсты, то есть грунтовать их, что так важно, и тут «на авось» покупается любой, и часто плохой покупной холст — что, конечно, проще. В этом сказывалась примитивность и отсталость преподавания наших школ и академий, не преподававших ремесло столь важное для живописной техники, столь глубоко изучаемое серьезными мастерами за границей и положенное в основу учения в эпоху великих мастеров в былые времена. Портрет Сурикова стал быстро чернеть на моих глазах, в чем признался и он сам, но все же радовал меня в моем собрании. Такая беспомощность при большом знании, и в данном случае гении, весьма обидна. Сколько скверных картин сохранили свежесть красок, благодаря знанию ремесла, и сколько ценных попорчено и почернело в силу отсутствия этого знания.

<sup>228</sup> Антонио де ла Гандара (Antonio de la Gandara; 1861–1917) — французский художник. Мастер портрета.

<sup>229</sup> Джон Сингер Сарджент (John Singer Sargent; 1856–1925) — американский художник. Представитель периода Belle Epoque.

Много толков и даже возмущений вызвал этот портрет «Княгини-бабы» на выставке среди наших знакомых, что меня только забавляло.

Суриков не любил загранич, и не помню, бывал ли он там, но муж его дочери Ольги, П. П. Кончаловский<sup>230</sup>, веселый, приятный, отличный рассказчик, талантливый художник (ярый в то время подражатель Сезанна), часто у нас бывавший в подмосковной (теперь он персона-грата у большевиков), увлек Сурикова с собой в Испанию, которой он бредил.

Не забуду одного завтрака у нас. Суриков, только что вернувшийся из Испании с Кончаловским и с ним у нас завтракавший, вскочил со стула, не окончив блюда, и, прося зятя изображать тореадора, только что ими виденную знаменитость (салфетка заменяла красный плащ), сам, прыгая и разя его вилкой и ножом, изображавшими рога быка, стал воспроизводить опасный бой, на котором они присутствовали.

Такая молодость, такой темперамент у пожилого Сурикова были просто очаровательны!

## КОРОВИН

Невозможно себе представить более русского человека, чем К. Коровин<sup>231</sup> со всеми русскими прелестями, очарованиями и недостатками. С его блестящей талантливостью природной, острым умом, наблюдательностью, с его поистине феноменальной силой темперамента, веселостью, доходящей до экзальтированной перевозбужденности, восторженностью перед красивым явлением в любой области искусства, столь же, как и в природе, с его живостью и жизненностью, яркостью восприятий всех явлений жизни Коровин был одним из наиболее «красочных», ярких людей, которых мне приходилось встречать. Если делить людей на «колоритных» и «бесцветных», то «живописность» и «колоритность» Коровина были поразительны. В том была и до глубокой старости сохранившаяся большая прелесть его — несравненного, талантливого рассказчика, балагура и веселого соотрапезника.

Далеко не все, однако, было привлекательно в этой бурливой и крайне неуравновешенной природе с ее неустойчивостью, подчас оскорбительно неприятной, в его отношениях к людям и часто резко меняющейся оценкой последних, с ее пристрастностью, резкой сменой увлечений и симпатий, неприязнью, переходящей внезапно в дружбу и дружбой, сменяющейся неприязнью, или внезапным охлаждением.

Хитринка была забавна у Коровина, он ею даже кокетничал. Эта была чисто русская хитринка, которая свойственна русскому купцу, мужику, и, конечно, любому дельцу. Также очень веселила его насмешливость, ко-

---

<sup>230</sup> Петр Петрович Кончаловский (1876–1956) — художник. Академик Академии художеств СССР. Народный художник РСФСР. Лауреат Сталинской премии.

<sup>231</sup> Константин Алексеевич Коровин (1861–1939) — художник, педагог. Театральный художник. Создавал декорации к драматическим постановкам, операм и балетам в различных московских и, позднее, парижских театрах. В эмиграции с 1922. Жил в Париже. Помимо живописи писал рассказы и очерки, которые публиковал в Парижских газетах и журналах «Возрождение», «Иллюстрированная Россия», «Россия и славянство» и др.

торая могла изводить столько людей, лишенных юмора и понимания юмора, что является признаком большой ущербленности и всегда «бесталантливости». Такие люди оценить общество Коровина, конечно, не могли и являлись обычно мишенью его самых язвительных насмешек. Но поскольку талантливая хитринка и насмешливость могли веселить и забавлять, постольку уже явно недобродушные, а желчные озлобленные (иногда доходящие до истерики) выпады Коровина, внезапно раздражавшегося не на шутку, делали его до жуткости неприятным (особенно под старость). Не всегда также было легко определить границу, где балагурство, хитринка и насмешливость и где просто передержка.

Многие считали Коровина неверным, и это заставляло этих людей быть всегда на стороже с ним и впрямь его опасаться. Зная его близко, я то, что обычно почиталось за фальшь и неверность, скорее готов был приписать его впечатлительности, изменчивости нрава и многое красному, неосторожному словцу, на которое он был мастер... Так или иначе, опираться на твердую почву в сношениях с Коровиным не приходилось: никогда нельзя было знать и учесть, как все обернется, чем кончится, какой примет оборот дружба, и не встретишь ли у него неожиданно за бутылкой вина «добрейшего и милейшего» Ивана Ивановича, которого недавно заочно ругал и над которым насмеялся любезный хозяин.

Я держался всегда мнения, которое старался внушать столь же внезапно разочарованным поклонникам Коровина, сколько лишаящим себя, из опасливости и недоверия, столь интересного общения с ним, что в этом общении с ним надо строго держаться правила, ничего не «принимать всерьез», ни убеждения Коровина политические и иные, ни его взгляды, ни его принципы, ни его оценки, ни его настроения, ни его увлечения людьми, картинами и художественными направлениями. Тогда талантливый и занятный «Костя» Коровин с его искрометным умом и даром сказа становился по-своему неопенимым. И разве, в конце концов, не важно было то, что трем предметам глубокой искренней своей любви Коровин остался верным всю свою жизнь. Он — который вряд ли мог кого-либо по-настоящему любить, ни друга, ни женщину (только своего неудачника, избалованного им сына и свою собаку) — а именно родине-России, искусству и природе.

Эта верная любовь связывала Коровина с Серовым, двух людей совсем разных по природе и темпераменту — весельчака и меланхолика, шармера Костю, которым так легко было увлечься с его молодецкой внешностью и красивым лицом, не то апостола, не то крестьянина (какие бывали на редкость породистые) и редким даром слова и замкнутого в себе, обычно хмурого, некрасивого Серова, которого можно было любить или не любить, да на которого можно было положиться и которому до дна можно было поверить. Оба они влюблены были в русскую природу, впивали в себя всю поэзию ее рек и лесов, много жили вместе в деревнях, шалашах, избах, странствовали по широкой России, охотясь, ловя рыбу (Коровин был страстным рыболовом), делая этюды, общаясь с мужиком, нутро которого знали оба хорошо.

Эта любовь к России меня, пожалуй, более всего и связывала с Коровиным, даже более чем искусство, вернее большая любовь к нему, которую он видимо, увидел во мне, и которая нас тоже, конечно, связывала. Но, цена несомненный талант Коровина, я никогда не мог по-настоящему стать поклонником его живописи, что он, думаю, и чувствовал, всемерно расхваливая ее сам, чтобы прервать иногда неловкое молчание. В оценках искусства мы тоже часто расходились, но как я уже сказал, я его всерьез никогда не принимал. Культуры, как у А. Бенуа, конечно, у Коровина не было; как чуткий, умный человек, он старался схватить верхи ее, но непосредственные его суждения были в силу его талантливости подчас очень заняты, а главное была занята форма, в которой они выливались: прерывистая речь, с особыми коровинскими словечками, намеками и восклицаниями.

Да и теперь, когда его личное искусство снизилось, и как живописец он стал неинтересен, связывающие нас воспоминания прошлого в тяжелой обстановке, в изгнании, и тоска по России, по ее дивной природе делают мои встречи с Коровиным всегда приятными (он скончался в 1939 г.). Да и все еще горит поныне в нем любовь к искусству, к работе, и все еще прельщает его и поныне им любимый Париж, его бульвары с вечерними огнями, ночную фантастику которых он воспевает. Менее всего изменила молодость Коровину, седому и тяжело больному грудной жабой. Устарела его живопись, но искрятся молодостью его живые фельетоны в издаваемой в Париже русской газете. Некоторые из них написаны с подлинным мастерством и подлинным поэтическим чувством; не всегда удачные по форме, они всегда сочные, яркие, живые и написаны со смехом в душе, что в эмиграции так редко и так ценно.

Как-то балагурия, я с приятелем сравнивал разные сорта и породы наших художников, с породами грибов. Был у нас Врубель — шампиньон, были сыроежки и мухоморы, и целая категория была «подпарижники», как бывают поддубники, подосинники. Одним из таких подпарижников, увлеченных Парижской живописью, был Коровин. Это увлечение дало ему немало ценного и очистило его палитру, радостную, многокрасочную, от черноты или вялой серости, в которую нередко впадали наши молодые художники, ничего кроме академии не видевшие. Но, конечно, при довольно низком культурном уровне самородка Коровина (не сумевшего за всю свою жизнь связать два французских слова: говорил он «Муа, русс, академисьен, ами Франс, Пари жоли! элеганс! — фамм, бульвар), как сам Париж, так и французское искусство усваивались им не во всем их значении, а поверхностно, да другого с природой Коровина и ожидать было нельзя; это, быть может, и к лучшему, т. к., усвоив кое-что внешнее, он остался тем, чем был, не мудря над заданиями, бывшими ему не по плечу, и прежде всего остался русским; французское вино вливалось в русский сосуд. К России, к русским мотивам он также подходил более чувственно, воспринимая радость солнца и игру светотени, радость пестрых пятен баб на фоне серой деревни, и понятно, что, любя солнце, блеск и игру вечерних огней, он за редкими исключениями избегал элегических настроений природы. Русскую сирень, дачный балкон он чувствовал, внося родное настроение. Был он художником красивого пятна,

веселой краски более, чем углубленного цвета и колорита, ловкого намека, веселого, нередко виртуозного, иногда бесшабашного мазка, но не утонченной техники света, впечатления, затеи, эскиза, без внимательной разработки.

Особой категорией во всем искусстве Коровина были его декоративные панно (для Нижегородской выставки) и пейзажи дальнего севера. В них был приятный общий тон, чему способствовала и угрюмая, строгая природа с ее величавой меланхолией, столь не свойственной Коровину.

Коровин прежде всего *теллуричен*. Он идет от земли, не из высшего духовного плана, ему недоступного. Влюбленный в землю, он питается ее соками, ее красотой. Романтик ли он? Это для многих вопрос спорный. Я лично считаю, что он, несмотря на его личную уверенность, что он таковой и на его желание таковым быть, не романтик и не лиричен, а чувственник и декоративно-красочный талант. Он любит считать себя поэтом, неким Пушкиным от живописи. Пушкина он обожает, прославляет и хорошо читает его стихи, но лирики, поэзии, которые ярко были свойственны Левитану, и в чем этот певец русской природы, искренний и волнующий, много выше, чем в живописных своих достижениях, у Коровина не было.

Чувство жизни, острое ощущение природы, подметчивость и, что очень важно отметить, лирический сюжет могут быть присущи картине, в то время как лирика в ней отсутствует. Лирика может быть в искусстве, внешняя «сюжетная» и подлинная внутренняя. Ни лунная ночь, ни весенний мотив с сиренью, ни костры табора у реки, ни бедные, серые русские избы, ни девушка у окна, выходящего в сад, не обеспечивают лирический элемент картины, который присущ подчас самому скромному, лишенному всяких лирических атрибутов пейзажу Коро и, как я уже сказал, почти всем произведениям Левитана, не говоря о многих немецких мастерах, которым лирический элемент так свойствен; ибо вся лирика идет от душевной настроенности, а не от внешних, пусть и тонких восприятий глаза.

Надо ли говорить, что все упомянутые свойства таланта Коровина, как нельзя более, были приспособлены и ценны для театра, где он проявился и прославился со всей своей красочной и веселой декоративностью.

На акварельных набросках для театральных костюмов, валявшихся на его никогда не убираемом, пыльном рабочем столе, на котором в банке с мутной водой плавала золотая рыбка, меня раз поразили беглые надписи карандашом на разных местах талантливо задуманного костюма: «Здесь орнамент, тут тоже орнамент». — «Что это?», спросил я — «Ну, в этом пусть археологи уж сами разбираются, это их дело, довольно и с этого!» — рассмеявшись, ответил Коровин. Ученая сторона, исторически протокольная, была ему не под силу, да лень было о ней и, думать: красивый намек, гамма красок и довольно!

Невольно сравниваешь это отношение к делу с добросовестно аккуратной разработкой костюмов на сухих и скучных рисунках Билибина, при всем графическом мастерстве и тщательности исполнения никогда не радовавших, равно как его декорации, — декорации Коровина радовали всегда.

Весело было с Коровиным всюду, и в Париже, и на его причудливой даче «Саламбо» в Крыму, в Гурзуфе, где я у него пожил, у самого моря сре-

ди татар, с которыми Коровин, предаваясь свойственной ему сладкой лени, целыми днями болтал, как близкий приятель, объясняясь на каком-то невероятном языке и смеша их до слез. Татары его обожали за его забавность и простоту обращения. Но всего было веселее с Коровиным в день его именин в Москве. Чай с вином и щедрым угощением с 5 дня и всю ночь до утра. Художники, актеры, приятели самого разнообразного типа и неизменный в эту ночь Шаляпин, всегда приятный в простой, художественной, богемной среде, и только в этой. Обычай требовал, чтобы он в этот вечер после своего спектакля, если таковой совпадал с этим днем, появлялся в костюме и гриме, и раз это совпадение было особенно удачным, когда он вошел к нам в костюме Олоферна, с запястьями на оранжевых руках и со стильной ассирийской бородой. С какими криками и аплодисментами мы встретили именитого гостя! Как вспоминается эта забава и веселье. Часами он состязался с Коровиным за этими товарищескими, непринужденными пирушками в рассказах и анекдотах из русской народной жизни. Кто лучше из них рассказывал, лучше знал деревню и мужиков, сказать трудно.

Вспоминая эти товарищеские пирушки и того же Шаляпина на них, только приятного в богемной среде кажется, как будто разобрали обстановку некоего вечернего отшумевшего праздника. Все разобрали, разломали, вынесли и убрали. «Все прошло, прошло, как сон!», как поет звездочет в конце оперы «Золотой Петушок» Римского-Корсакова.

*«Возрождение», Париж, март–апрель 1951, № 14, с. 103–113.*

## ГОЛОВИН

К художнику Головину в Петербурге меня очень тянуло. Он был сыном московского священника, когда-то духовного отца моих сестер. Головин держал себя в стороне от всех, и я ни разу не встречал его в среде «Мира Искусства», которого он, видимо, недолюбливал, к корифеям которого он относился отчасти свысока, отчасти с недоверием. Он был очень русским в душе, но обладал особым свойством русского человека (о котором говорит Достоевский) — чувствовать дух и культуру других стран до некоего духовного перевоплощения, что для художника является свойством и даром бесценным. Гений Пушкина обладал этим свойством в высокой мере. Особенно сильно чувствовал Головин сказочный мир, в изображении которого его фантазия была неиссякаема.

Головин вел странный, замкнутый образ жизни. О частной его жизни никто ничего не знал. Он куда-то исчезал неделями, не давая адреса и, возвращаясь, находил груды телеграмм и писем из театральной конторы в пыли под своей дверью. Не любил он и посещать людей и избегал контакта с художниками.

Один из них рассказал мне забавный случай про «чудака Головина». Как-то раз, не положившись на обещание визита Головина, он сам пошел за ним, чтобы завлечь его к себе. «Простите, простите!», воскликнул уже

на пороге его дома Головин, схватившись за голову, «виноват, забыл, у меня важное неотложное дело!» Так он и сорвался, и быстро куда-то скрылся.

Заповедным местом Головина, куда он тоже пускал с трудом, была его мастерская под крышей Мариинского театра. Рядом с этой «мастерской», которая представляла собой огромного размера чердак, — на самом верхнем этаже оперы, — была его тесная комнатка, где творилось им все, поистине чудесное, что появлялось в виде декораций и костюмов на сцене.

Красавец собой, прекрасно сложенный, с благородным лицом английского лорда, бритый, но со светло-русскими усами и красиво падающей на лоб прядью волос, с тревожными, нервными глазами, изысканными манерами и совсем особой, приятной, порывистой речью — с намеками и недосказами, — всегда талантливой и увлекательной, он мне так нравился и так меня интересовал, что я часами у него просиживал на «колесниках» оперы (помост над сценой). Внизу, в какой-то бездне подо мной, пели, танцевали, играл оркестр. В интересные минуты оперы Головин делал мне знак, предлагая послушать и поглядеть на этот странный, словно подземный, освещенный мир сцены и зала далеко внизу под нами.

Огромной кистью он красил, всегда сам, деревья и здания на распластанном на полу, гигантского размера холсте. Я никогда не видел, чтобы ему кто-либо помогал.

«Пойдемте, отдохнем! Я покажу вам кое-что новенькое». Мы шли в его комнатку, сколоченную из теса, смежную с декорационной. Вдруг веером рассыпались по столу десятки рисунков очаровательных костюмов, исполненных акварелью или гуашью: «Вот сюита для “Кармен”... Что? Правда, Испания? — настоящая, не сусальная!» Гамма была черная, серая и белая, с отдельными красочными пятнами, — та, которая строгостью и благородством прельщала меня в Испании, и ничего не имеющая общего с вульгарной красочностью обычных постановок этой оперы. «Что? Нравится?» Показывался кружевной рисунок декорации балета, всегда изысканный, благородный, по-головински причудливый.

«Боюсь я этих театралов и рыжего Лёва. Заключают, обругают... Страшные они люди!» Бакста он боялся напрасно. Прелестной чертой этого симпатичного, мягкого и воспитанного человека, любимца Парижа, где он усвоил светскость хорошего тона, было отсутствие всякой зависти и интриги. Но Головин был неврастеник, он чувствовал себя всегда гонимым и очень одиноким. Меня он «не боялся» и был необыкновенно откровенен, делясь со мной многими тяжелыми переживаниями, сопряженными с его профессией работника при театре. Давал он также меткие и острые оценки художников, презабавно некоторых вышучивая, но никогда не впадая в интригу. Среди стольких интриг в художественном мире, нашептываний, наговоров, этот благородный тон Головина мне был очень приятен. Не знавшие его так интимно, как я, — были иного о нем мнения, и вполне ошибочного.

На поистине трагической и незабываемой по красоте генеральной репетиции лермонтовского «Маскарада», в Александринском театре, я видел в последний раз в жизни, недавно скончавшегося в Советской России, Головина, не думавшего тогда, что его произведение, в которое вложено было

столько труда, будет сорвано революцией и не дожидается даже первого представления (не знаю, воскрес ли «Маскарад» на развалинах Советской России?).

Не забуду последнего впечатления и от самого Головина. В последних рядах партера его благородная фигура маячила на небольшом, довольно высоком подмостке. Перед ним помещалась доска с целым рядом электрических кнопок. Это было его личное, поистине замечательное изобретение, которое, как многое в России изобретенное, либо обойдено молчанием, либо забыто и не удостоилось внимания Запада. Нажимая пальцем на разные кнопки, соединенные проводами со сценой, Головин, смотря издали на представление, лично, как художник и автор постановки, руководил светом и цветом на сцене, вводя тончайшие световые оттенки. Такой тонкой игры нюансов цвета я нигде не видел, и как бы это изобретение пригодились для Парижской Оперы, где дефекты в этой области нередко столь оскорбительны для глаза!

Головин гордился этим новшеством и таинственно шепотом предупреждал: «Увидите, увидите, что я выдумал, какой сюрприз я вам покажу!».

По окончании генеральной репетиции я подошел к нему и, крепко пожав ему руку, выразил мой восторг. Головин ласково улыбнулся: «Этого, ведь, нигде нет! Правда, хорошо?»

Кто не видал победоносного выражения довольного своим творением художника, не может понять, сколько в нем — в этом выражении, просветленности и самого высокого порядка чистой радости, не то детской, не то очень глубоко-духовной, и как значительна и законна подобная гордость и радость.

Это была последняя встреча моя с этим талантливейшим, фантастичным человеком, с которым я искренно подружился.

Когда я покинул театр, на Невском уже гремела революция. Огромное шествие с красными флагами, казаки — бурное столкновение, крики, — и это после «Маскарада» Лермонтова и Головина!

Погиб ли, или «ушел», или помещен в каком-нибудь советском музее, имевшийся в галерее огромный портрет Шаляпина, исполненный Головиным — не знаю! Как и не знаю ничего о судьбе, всех любовно мною собранных картин русских современных художников. Все это для меня «ухнуло в Лету». Очень величественен был этот портрет и по замыслу, и по общему тону: демон с гривой черных волос опирался одной ногой на картонную скалу, в сероватом плаще на фоне горы. Сверху на него падал, словно луч луны, бледный свет электрического прожектора.

## РЕРИХ

Совершенно иной, но столь же отдельно от остальных художников стоящей фигурой, был в Петербурге таинственный Рерих<sup>232</sup>. Зато в разные иные сферы, включая дворцовые, он проникал охотно и умело, с расчетом и тонким выбором. Он умел сказать, что нужно, и бить в цель, добиваясь намеченного и делая карьеру.

Если для Головина, от меня ничего не ждавшего и ничего во мне не искавшего, я был просто, видимо, приятным собеседником и большим любителем искусства и театра, то для Рериха я был «князем Щербатовым», — это я чувствовал, и это мне было тягостно, хотя Рерих и явно хотел играть роль «друга» и бывал очень мил и всегда интересен.

Он занимал довольно выдающийся пост директора отличного культурного учреждения на Морской — «Общества Покровителей Художников», почетной председателем которой была принцесса. На мой вопрос и на предложение высказаться по какому-нибудь вопросу, связанному с его деятельностью, он отвечал обычно: «У меня еще нет мнения, пока не выскажется принцесса»...

Человек он был несомненно умный, хитрый, истый Тартюф, ловкий, мягкий, обходительный, гибкий, льстивый, вкрадчивый, скорее недобрый, себе на уме и крайне честолюбивый. О нем можно сказать, что интрига была его врожденным свойством. На нем словно была надета маска, и неискренний его смех никогда не исходил из души. Что-то всегда таилось в его светлом, молочного цвета лица, с розовыми щеками и светлыми, аккуратно подстриженными волосами и бородой. Он был северного — норвежского типа и довольно прозрачно намекал, что его фамилия Рерих связана с именем «Рюрик» — как? — оставалось не вполне понятным. Остроумный Головин прозвал его довольно зло и метко «Обмылок».

Единственное и важное свойство, общее обоим этим, столь разным и столь друг друга не любящим, художникам, была их талантливость, хотя и совершенно разного порядка. А талантлив Рерих был, несомненно, и также несомненной была его горячая любовь к искусству, обслуживая многое и прислуживаясь ко многим, искусству он служил искренно, хотя и не избег на этом пути некоего шарлатанства.

Лучшее впечатление о нем (всегда приятно и радостно среди многого неприятного и чуждого оживить в памяти хорошее воспоминание о человеке) я сохранил в связи с посещением Рериха на «Академической Даче» (станция «Академическая» близ Петербурга), куда по любезному приглашению его и его красавицы жены, похожей на Шамаханскую Царицу, я приехал из Москвы на несколько дней.

«Академическая» (как звали это учреждение, предназначенное для наездов и отдыха членов Академии Художеств) помещалась на берегу большого северного озера. Было что-то доисторическое во всей местности и к тому

---

<sup>232</sup> Николай Константинович Рерих (1874–1947) — художник, сценограф, археолог, писатель, путешественник, общественный деятель.

же на радость Рериха волны озера выкидывали на берег разные осколки, кончики копий Каменного Века и т. д. — для Рериха преистория и седая древность Руси были преисполнены какой-то особой завораживающей прелестью. За несколько недель он собрал целую коллекцию этих, из недр озера, ему в угоду, вышеснутых предметов. Он с любовью искал их со мной; над нами с криком вились чайки. Все вместе, и суровая природа этого живописнейшего уголка, соприродная искусству Рериха, полная своеобразной поэзии и особого величия, и вещи каменного века — слились у меня навсегда с памятью о нем, бывшим тогда на лоне природы и вдалеке от «принцессы», очень милым и искренним.

Первоначально Рерих был увлечен древней и даже доисторической Россией, и его замыслы-реконструкции на полотнах дикой, стихийной Руси, со свайными постройками над мутными водами, с хижинами, обнесенными деревянным частоколом, увешенным лошадиными черепами, с жуткими примитивными обитателями — были любопытны и своеобразны. Картины Рериха на эти темы были, пожалуй, лучшим из всего, что он сделал. В моем собрании висела одна большая его вещь, пейзаж из русской природы, без каких-либо строений и персонажей, отмеченный этой стихийностью. Река в пустынных берегах, мрачное небо, красивый, благородный общий тон (с которого он впоследствии сбился) и несомненное чувство величия природы. Это была работа первого его периода, все последующее, кроме декораций театра, меня перестало привлекать, но оно-то как раз и стало ходким товаром.

Одним из самых удачных достижений Рериха, где он показал себя очень благородным колористом, была его декорация для половецкого стана из оперы «Князь Игорь». Это была лучшая декорация половецкого стана из всех, мною виденных, и она, конечно, несравнима с лубочной декорацией Билибина, впавшего в ярмарочную пестроту и скучную протокольность во всей постановке этой оперы.

Когда взвился занавес, при виде декорации, публика еще до действия разразилась аплодисментами, что в Париже явление исключительное.

Во все полотно — золотисто-желтое вечернее небо, изборожденное серыми дымками, подымавшимися густо и декоративно над станом; кибитки, шатры в дали, костры, потухшие в вечерней дымке. От всей декорации веяло степью, в ней была жуть и суровое величие, и на фоне ее так захватывающе-подлинно звучали чудные меланхолические напевы этого бесподобного акта одной из лучших, наших опер. Шаляпин (Хан) с заплетенными, по восточному обычаю, косичками, своей жуткой и величественной фигурой и бесподобным пением до предельной степени повышал впечатление от этой высокохудожественной картины.

Не могу не вспомнить здесь об эпизоде, сливающимся в моей памяти с глубоким впечатлением, вынесенным тогда из Парижской Оперы.

В антракте я обменивался мнениями с президентом Осеннего Салона (по праву почитавшегося передовым и лучшим из всех салонов Парижа), — судя по занимаемому им видному положению, это важное лицо должно было бы быть высоко культурным. Президент Салона выразил мне свой восторг

и с любезной улыбкой заметил: «Царский придворный балет с того времени сильно эволюционировал...» Он принял танцыполовецкого стана (кстати, не сходящие с пластинок граммофона) за придворный балет русского царя.

Этот эпизод был бы только очень забавным, если бы не пришлось лишний раз констатировать изумительное «иностранное» невежество по отношению к русской истории, и что еще менее прощительно, отсутствие пиетета по отношению к выдающимся произведениям русского искусства, в данном случае, к опере, требующей внимательного отношения и серьезной оценки, особенно со стороны такого лица. Не скрою, что этому «парижанину до мозга костей» я смело высказал мое удивление и не без оттенка возмущения и был несколько удовлетворен его конфузом.

Творчество Рериха, пройдя через разные фазы, что доказывало большую неустойчивость, в конце концов, очень снизилось, когда, пропитавшись восточными влияниями, он в своих надуманных композициях стал увлекаться сказочностью и визионерством. Америка, всегда падкая на причудливое и на лже-мистическое (как и в религии) попала на ловко и, конечно, не без расчета, закинутую удочку, и приняла за откровение эти произведения «подлинного гения» подозрительной «мистичности», хотя бы уже в силу огромного их перепроизводства. В Нью-Йорке был учрежден «Музей Рериха», — событие, которое для честолюбивого Рериха явилось подлинным праздником и триумфом. Попутно было учреждено Рериховское Международное Общество с культом «великого мастера и мистика», имевшее филиальные отделения в Европе. Слава Рериха достигла своего зенита, и сам маэстро, который к тому же стал пропагандистом целой религиозной восточной идеологии и издателем соответствующих религиозных и философских трудов, отчеканил художественную монету со своим профилем, иметь которую считалось честью.

Однако, все это кончилось довольно печально. Как я слышал, мой знакомый и дальний свойственник, очень видное лицо в Америке, бывший тогда главным директором Музея Карнеги в Питтсбурге и заведовавший в качестве такового чудной библиотекой, уличил Рериха в плагиате и заимствовании, даже очень точном, своих «вдохновенных» мистических композиций из сокровенных для публики источников. Видимо, это получило огласку, но возможно, что были и еще другие причины для разочарования. Рерих внезапно перестал быть «великим Рерихом», и звезда его закатилась.

Как художнику, необходимо дать ему беспристрастную оценку. Он был отличным рисовальщиком, пройдя строгую школу известного парижского мастера Кормона; цвет он чувствовал, был хорошим ремесленником и не лишен был фантазии, вернее, изобретательности. Его не совсем, как оказалось, благовидное ловкачество оказало ему дурную услугу. Некая хандливость и неубедительная надуманность делали многие его работы неприятными. Неубедительны были и его церковные композиции. Его большая церковная роспись в «Талашкино» по заказу княгини Тенишевой<sup>233</sup> (к кото-

---

<sup>233</sup> Мария Клавдиевна Тенишева, княгиня (1858–1928) — общественный деятель, художница, педагог, меценат, коллекционер. Жена князя В. Н. Тенишева. Основательница художественной

рой он «сумел подойти» и у которой он был в большом фаворе) меня привела в ужас, и это княгиню очень обидело. В русском храме Смоленской губернии восседала тибетского типа Богородица в композиции, заимствованной с тибетских и сиамских религиозных росписей.

Таинственный Тибет привлекал к себе таинственного Рериха. На его высотах он купил себе дом, погрузился в тайны магии и оккультизма, с ним связаны странные слухи. До Тибета далеко, и слухи трудно проверить, но, видимо, он имеет там своих поклонников, среди которых наш русский художник-петербуржец совершает странные действия. Не ясна и его роль политическая. Как бы то ни было, человек он недюжинный, он таит в себе разные возможности и таковые проявил в искусстве, что, во всяком случае, бесспорно.

## ВРУБЕЛЬ

К этому времени относится одно из самых значительных и глубоких впечатлений, из всех мной в жизни полученных, от контакта со столь многими художниками, — впечатление, мной хранимое в памяти, как знаменательный момент жизни, когда она положительно озарилась сближением с Врубелем.

Врубель принадлежал к той плеяде художников мирового масштаба, которые с высшей точки зрения *sub speciae aeternitatis*<sup>234</sup> могут почитаться гениальными и вдохновенными; вдохновенными не в смысле обычном, так как каждый крупный и даже средний художник в большей или меньшей степени причастен к подлинному вдохновению, более или менее сильному и глубокому.

Вдохновенность Врубеля была высшего порядка, и ныне во всем художественном мире отсутствующего. Ее надо понимать в смысле приобщения через творчество к неким высшим духовным, мировым началам, вечным, потусторонним, к неким божественным откровениям. Это ставило Врубеля выше всех в русской художественной жизни, и ныне в европейской, отделяло от всего его окружения, это чувствовавшего, во всяком случае в глубине сознавшего это, а то и открыто и честно это признававшего еще при его жизни, и признающего теперь после его смерти.

Все творчество Врубеля протекало под особым знаком, и отмечено было особой, не всем понятной печатью. Отсюда огромная амплитуда колебаний в оценках его — от полного недоумения, испуга, отрицания — до углубленного восторга и культа.

«Не понимаю ничего! Бог знает что! Разве это искусство!» — говорил первоначально собственник галереи П. Третьяков<sup>235</sup>. «Декадентство, пси-

---

студии в Петербурге, Рисовальной школы и Музея русской старины в Смоленске, ремесленного училища в Бежице, а также художественно-промышленных мастерских в собственном имени Талашкино.

<sup>234</sup> С точки зрения вечности (*лат.*).

<sup>235</sup> Павел Михайлович Третьяков (1832–1898) — предприниматель, коллекционер, меценат. Основатель Третьяковской галереи.

хопатия, галлюцинация!» слышались возгласы *vox populi*<sup>236</sup>, да и не только *populi*, а и мнящих себя, и не без основания, ценителями. И вдруг словно прозрение: «Гениально, странно, но велико, значительно, необыкновенно талантливо, огромное мастерство!..»

Так отнесся И. С. Остроухов<sup>237</sup>, — не признавал и вдруг стал набрасываться, покупать.

Чующие в нем большой талант, боялись баловать и ставили на него, как на биржевую бумагу. «Это было в то время, когда я Врубеля в рублях держал...» — выразился один крупный меценат из купцов; горделиво его осаживали, чтобы «понимал свое место», и маститые его конкуренты (Сведомский<sup>238</sup>, Котарбинский<sup>239</sup> и «великий» Васнецов) в Киеве во время работ во Владимирском соборе. Отчасти, но все же отчасти только, признавал его Прахов<sup>240</sup> постольку, поскольку, иначе, как объяснить себе, что при сотрудничестве в росписи этого собора таких несоизмеримых величин, как Врубель и другие участники, самая ответственная работа была дана посредственностям, а гениальные проекты Врубеля были забракованы и ему поручили лишь орнаментальную роспись. Иными словами, Врубелю была отведена самая скромная роль.

Такие, свыше озаренные таланты, художники с таким духовным содержанием — явление редчайшее и благодатное. У нас не поняли (а за границе ли было это понять!), что Врубель был таким явлением, или поняли по малости; односторонне лишь весьма немногие, спохватились, запоздали, когда прозрели. Не поняли, что Врубеля нужно было беречь, как творческую силу для великого национального дела, а его взяли в оборот для частного театра, для росписи стен в более или менее безвкусных особняках, ларцов, балалаек, для снижающего, оскорбительного, скучного дела, от которого ему нельзя было, в силу нужды, отказываться. Не поняли, что Врубеля нужно, как человека, беречь и оберегать, морили его голодом, обижали голодного скупой платой или увлекали в кутежи, спаивали. Россия оказала ему прием, как страннику, дала переночевать и слегка накормила, чтобы не умер, не поняв, что он пришелец свыше, и эту тупость, косность и этот грех простить трудно.

Словно Врубель был каким-то анахронизмом — явился не там, не тогда и не к тем людям, не в ту эпоху, как того требовал для полного расцвета его сил и для осуществления великих заданий его подлинный гений.

Был ли Врубель поистине крупным, совершенным мастером? И да, и нет, во многом, но не во всем.

<sup>236</sup> Глас народа (*лат.*).

<sup>237</sup> Илья Семенович Остроухов (1858–1929) — художник, коллекционер, общественный деятель. Член Товарищества передвижных художественных выставок. Один из руководителей Третьяковской галереи.

<sup>238</sup> Павел Александрович Сведомский (1849–1904) — художник. Представительной поздней академической школы.

<sup>239</sup> Вильгельм (Василий) Александрович Котарбинский (1848–1921) — художник. Представитель стиля модерн. Мастер исторических и фантастических полотен.

<sup>240</sup> Адриан Викторович Прахов (1846–1916) — историк искусства, художественный критик, археолог. В 1884–1886 руководил внутренней отделкой Владимирского собора в Киеве.

К сожалению, в масляной живописи и у него, как и у всех русских художников нашей эпохи, учеников академии, каким был и Врубель, сказывалось во многом неумение владеть материалом. Большая патологическая нервность, спешка и порывистость в работе, часто шедшая бок о бок с кропотливым, крайне внимательным изучением малейших деталей, структуры отдельных предметов, тканей, цветного дерева, кончая лицом человеческим, кисти рук, одеяния и его орнамента, — во многом содействовали техническим дефектам живописных приемов и затрудняли обращение со столь капризным материалом, как масляная краска, не терпящая игнорирования известных технических и химических законов, столь изученных древними мастерами. Трагическим последствием этого явилось очень быстрое почернение всех врубелевских картин, писанных маслом, до неузнаваемости, на моих глазах изменившихся и утративших первоначальный, глубоко драгоценный тон.

В этом я мог убедиться во время моего прощального посещения Третьяковской галереи, где я долгое время не был, перед окончательным моим отъездом из Москвы. Картины Врубеля — «Демон», «Пан», «Цыганка», «Ночное» и др. были неузнаваемы.

К большому счастью, Врубель много работал акварелью. Акварель и гуашь являются показательными для оценки всей красоты, богатства, насыщенности, драгоценности и изысканности врубелевской красочной гаммы.

Рисовальщиком Врубель был первоклассным, и по мастерству, и изысканности он может быть приравнен к самым лучшим мастерам древних времен, хотя с годами его рисунок стал столь своеобразным, что делал его отличным от всех мастеров рисунка, — настолько остро выражались в них его индивидуальность, его пронизательная зоркость, его нервно обостренная восприимчивость.

Врубель жил в мире видений и, вдруг погружаясь в космос, в мир реальных тел и форм, любовно изучая их структуру, он на свой лад настраивал все изученное пытливым глазом, и на такой высокий лад, что самое реальное, будничное (кусок обоев, мебель, занавеска, ковер) — преображал в сказочное видение, фантастический орнамент.

Отличительным свойством глаза Врубеля было — видеть мир его окружающий, как и им воображаемый, в обогащенном претворении, подчас усложненном до крайности; это делало его особенно отличным от современных художников, обеднявших природное богатство и многообразие форм и цветов путем синтеза, стилизации и доведенного до наипростейшей темы упрощения. У Врубеля — все изысканно, подчас до причудливости, все обогащено, насыщено до преизбытка, полновесно, содержательно, и всегда и в малом, и в великом значительно). Этому содействовал особый «росчерк» *l'écriture*<sup>241</sup>, и (как принято выражаться в Париже) карандаша и мазка Врубеля, трактовка путем усложненных преломлений, дроблений плоскостей, форм и линий (близких к мозаике и к кружевам), прием, делающий живопись и рисунки Врубеля в высокой степени своеобразными.

---

<sup>241</sup> Почерк, стиль (*фп.*).

Менее всего он был похож на кого-либо из художников нашей эпохи своим визионерством. Глаза врублевских фигур, устремленные в потусторонний мир, нереально, напряженно расширенные, производили мистическое, подчас тревожное и жуткое впечатление.

Эти два отличительных свойства: усложненно-обогащенное восприятие природы и визионерство — свойственны были Врубелю не в одной лишь сфере творчества в искусстве, но и в творческом процессе житейских переживаний и в любовных увлечениях. Женщины, в которых он влюблялся, — цирковая наездница, ставшая в его глазах совсем особым существом, — идеализировались в его воображении до степени некоего сказочного видения — русалки, царевны или мадонны.

Часто своей перевозбужденностью Врубель производил впечатление одержимого, когда ему грезилась композиция, или когда он нервно-лихорадочно работал над нею.

Таким я видел его раньше, лишь мельком встречаясь с ним, в эпоху творения его «Демона», которым он в полном смысле слова был одержим, как некой навязчивой идеей. Готовилась большая композиция, но до ее оформления, сколько было метаний, исканий, мучений творчества, постоянной неудовлетворенности в погоне за призраком, за мечтой, перед ним носившейся, то ускользавшей, то материализовавшейся в неверных, сбивчивых, но столь подчас чудесных образах, ни днем, ни в долгие бессонницы, не дававших Врубелю покоя; многое уничтожалось, гибло бесследно.

Наконец, я увидел нечто похожее на ларву, удлиненного червя с грудной клеткой и закинутой за голову рукой, человекообразное, нереальное существо, но лицо не давалось, переписывалось.

Вспомнились слова Виньи<sup>242</sup> из «La fin de Satan»: «Sa face était le masque effaré du vertige» («Конец Сатаны»: «Его лицо было испуганным выражением головокружения»).

Не забуду никогда трагического впечатления, которое на меня произвел Врубель за час до открытия выставки «Мира Искусства» в залах Петербургской Академии Художеств. До открытия дверей для публики уже начали стекаться художники, представители прессы. Нервный, с красным от прилива крови лицом, с растрепанной прядью, обычно изысканно причесанных волос (Врубель вообще очень следил за своей наружностью и одеждой), весь в поту, Врубель с нервной поспешностью дорабатывал, уже выставленный огромный, длинный холст «Демона». В последний момент он вдруг решил переписать все еще не удовлетворявшую его голову Демона, самое значительное место картины. Я с ужасом следил за его нервными мазками. Появился, до того не существовавший, огромный пламенный цветок, как некий светоч, на челе Демона, менялся нос, глаз... «Лишь бы не испортил!», думал я, «а сейчас нагрянет толпа, откроются залы...» Зрелище было жуткое!

В одной из стадий творчества Демона, моей любимой, более удачной, чем осуществленная в большой композиции маслом (приобретенной

---

<sup>242</sup> Альфред Виктор де Виньи, граф (Alfred Victor de Vigny; 1797–1863) — французский писатель, военный и общественный деятель. Однако цитируемое стихотворение в действительности принадлежит Виктору Гюго.

В. В. фон Мекком, и впоследствии проданной им Третьяковской галерее), Демон был задуман летающим над морской пучиной. Эта небольшая композиция, исполненная акварелью с гуашью и золотом на павлиньих крыльях, с чудесной гаммой красок, — была приобретена мной, и была одной из моих любимых вещей в моем собрании.

Тяжелый, неизлечимый недуг подтачивал и без того перенапряженную нервную систему Врубеля. Он временно лишился рассудка, потом вполне оправился, но, увы, лишь на время.

Таким вполне нормальным, даже просветленным и более спокойным, чем раньше, я чаще всего видал его. Навещал я Врубеля на даче в Петровском парке, где я провел с ним раз целый день и вечер.

Он сидел на балконе со своей любимой, милейшей сестрой (издавшей его интересные письма) и писал акварелью лиловые кампанулы. Горшок с цветами стоял совсем рядом, у самого его лица, и с каким пытливым взором, смотря на них в упор, он изучал структуру цветка, чашечки, лепестки, причудливые подробности этих прелестных колокольчиков! С каким особым нежным чувством смотрел я всегда на эту очаровательную акварель, висевшую в моей галерее, приобретенную, как ценное для меня воспоминание этого дня, проведенного с Врубелем. Мы уютно распивали чай. Беседа с Врубелем была непринужденная, приятная и углубленная, другой тональности, чем со многими другими художниками. В нем чувствовались университетское образование, начитанность, культурное, углубленное отношение к искусству и к людям. Юмор, который я всегда так ценю, иногда острое саркастическое словцо придавали разговору приятную легкость. Врубель отлично знал историю, стиль различных эпох; он поражал меня острой памятью, позволявшей ему без каких-либо справок в источниках нарисовать доспехи, костюмы, головные уборы, оружие любой эпохи, потому исторические композиции из эпохи Ренессанса и любимой его готики — давались ему очень легко.

После чая мы пошли вдвоем в петровский Парк. Был чудный летний вечер. Мы говорили, мечтали, любовались. Вдруг, молниеносно, на моих глазах, создалась у Врубеля идея картины «Снегурочки». Лето... тепло... зима... По какой таинственной ассоциации, в силу каких оккультных законов творческой мысли, художественного прозрения — родился этот образ в его мозгу, в тени лип красивого (и столь искалеченного безобразными дачами и ресторанами) и близкого сердцу москвичей Петровского парка? Разве можно будет когда-либо понять все это, эту вечную тайну!

«Платье, рубаха с орнаментом мороза, знаете... цветы мороза у окна... и усыпанные звездами... черные косы... как красиво!» Словно лунатик, Врубель, остановившись, выговаривал эти слова, которые были уже почти не слова, а бредовые мазки на воображаемом холсте. Родилась чудесная, небольшая, узкого формата акварель-гуашь с серебром, которую я для контраста обрамил рядом с эскизом Врубеля «Пир царя Салтана», того же размера, но в жгучих тонах — красное с золотом. Как два драгоценных камня, они сверкали у меня среди других произведений Врубеля.

Влюблен был Врубель в то время в сказочной красоты приобретенную им перламутровую раковину павлиньего цвета с переливами опала. Все изучал он сложную структуру перламутрового орнамента, рисовал углем, карандашом, в разном формате, в разных поворотах. Так он любовался, что я предчувствовал, что, вдохновляясь этой раковинкой, он может сделать сказочную композицию, которую я и просил исполнить для меня в красках. Врубель страшно обрадовался. Как обычно, он в то время сильно нуждался.

«Ваша картина готова, хорошо вышло, приезжайте смотреть. Назвал ее “Жемчужиной”, сделал фигуры русалок, — они в раковину словно втекают. Мучаюсь с рамой, пока широкая — серая, но хочу всю расписать — посоветуемся, жду вас...» До чего я обрадовался этому письму, и немедленно поехал на дачу Врубеля, горя любопытством. И какой это был для меня праздник, когда я увидал такое сокровище! Это одна из самых волшебных вещей Врубеля, и она стала жемчужиной и моего собрания. Только рама мне не нравилась. Не нравилась мне мысль ее росписи, при столь насыщенном и без того красочном содержании самой картины (исполненной акварелью с примесью пастели, к счастью, не маслом, потому вся свежесть красок была обеспечена).

Меня всегда поражало неумение художников подбирать рамы к своим вещам, часто полное отсутствие чутья и вкуса. Хорошая вещь, а раму к ней либо никак не может выдумать, либо обрамит скверно. Странно и непонятно это явление. О чудесных рамах, которые за последнее время с таким вкусом делаются в Париже для современной живописи, придающих нередко обманчивую ценность малоценному холсту, у нас в то время и помину не было. Сколько ужасных рам мишурного, вульгарного золота, губили живопись в Третьяковской галерее; да у художников редко и денег хватало для изысканного обрамления.

В кармане Врубеля деньги не удерживались: только получит, обрадуется и вдруг, при неоплаченной квартире, купит дорогую, красивую вазу Галле<sup>243</sup>...

Сильно бедствующего Врубеля (он мне всегда казался трагической жертвой судьбы, человеческой тупости и неблагодарности) я раз посетил уже в убогой его городской квартире... Это было уже незадолго до печального финала. Крайне нервный, иной, чем тогда, во время прогулки в парке, он поразил меня внезапной переменой. В то время у него была мания внезапно бежать из города, обычно рано утром, чуть не до восхода солнца — на заре. Брал он извозчика и приказывал везти скорее за заставу, в поле или лес.

И вот, предо мной на мольберте стояла большая, поистине волшебная композиция, сильно продвинутая, почти законченная — «Пасхальный звон». Среди белых стволов березовой рощи летели византийского стиля херувимы в белых ризах; вдали, в поле, виднелась церковь, и словно слышался радостный утренний звон. «Что за прелесть!», воскликнул я громко и, помню, чуть его не обнял.

---

<sup>243</sup> Эмиль Галле (Emille Galle; 1846–1904) — французский художник, поэт-символист, ботаник. Представитель стиля арт-нуво. Мастер художественного стеклоделия и керамики.

Пусть это будет банально, сто раз сказано, и все же хочется еще раз сказать, какой это праздник для души, когда видишь подлинную вдохновенную вещь; но когда присутствуешь при ее появлении на свет, рождении из небытия, из каких-то тайников, то это праздник еще более захватывающий, не менее, если не более, волнительный момент, чем первый крик ребенка...

У меня был порыв, тут же немедленно увезти с собой эту чудесную картину, пусть и не совсем еще дописанную. Зная Врубеля, я боялся, что он начнет, будучи всегда неудовлетворенным, переделывать — пожалуй, и испортит, при такой неуравновешенности и нервности. Но Врубель сопротивлялся и чуть не рассердился. «Нет! Нет! Нельзя никак еще! Ну дня через два, три, — дайте закончить, лики еще не хороши, обещаю — она за вами». Через три дня, когда я вернулся, видение исчезло. На том же холсте поверх «Пасхального звона» был начерно написан большой павлин. Я был просто в отчаянии. До слез было жалко гибели незабываемой вещи, которую я предвкушал видеть у себя.

«Другого холста не было. — Вот и написал сверху! Захотелось после белого написать синее с золотом, так красиво, богато. Не сердитесь... Виноват!..» Все же я сердился...

Все творчество, процесс творчества и сам духовный облик Врубеля оставили во мне до сего дня неизгладимую память. Помню его голос, его жест, его изящную внешность, всегда хорошо одетого, с изысканными галстуками, до которых он был большой охотник, с породистым, несколько польского типа лицом и тщательно зачесанными волосами. Вспоминаю его воодушевление, его увлечение грезами и видениями, вечно его завораживающей красоты, невидимого, но для него разверзающегося мира, в который он погружался, и земного мира, столь, однако, мало для него праздничного, и гостеприимного, но в котором он находил свои особые, ему нужные, ему понятные радости вечной красоты. Наряду с этим помню всю обаятельность его простоты. Лишен он был всякой напыщенности, рисовки, самовлюбленности, столь часто встречающихся среди художников.

Несмотря на бедность, подчас острую нужду, одинаково всегда подтянутый, он был чужд всякой нарочитой богемной распущенности, в чем, наряду со всем его образом мысли, сказывалась глубокая культура.

Он был «великим» и сознавал это, но столь велико было то, к чему тянулась его тревожная, одухотворенная и восторженная природа, и его нервные, непрочные силы, что в сравнении с этим, он все же, как подлинный великий талант сам сознавал свою беспомощность. В этом было великое благородство его души.

*«Возрождение», Париж, ноябрь—декабрь 1951, № 18, с. 111—123.*

## СЕРОВ

«Знаете, Серов мне сказал, что он очень хотел бы написать портрет вашей жены. По его словам, тут есть, что сделать, с фигурой и лицом; ведь портреты, говорит он, часто пишутся, скрепя сердце, знаете, эти «портрет-портреточки» из-за рубля, а тут другое дело». — Так оказал мне раз Остроухов... Меткое словечко Серова (а он был на них мастер) “портрет-портреточки” меня очень рассмешило. Над переданным мне Остроуховым предложением его я призадумался.

В силу трудно объяснимого чувства, я не решался сделать настоящий портрет моей жены; пробовал, и все мне казалось, неудачно, выходило не то, чего хотелось. Мне кажется ошибочным предположение, что близкого вам человека, которого любишь, видишь каждый день, написать похоже легче, чем чужого; по-моему, наоборот: все кажется не так, не то, что надо, слишком все близко сердцу и глазам, теряется свежесть шока впечатлений, некоторая нужная объективность в оценке модели. Все же, один портрет, погибший в моей мастерской, в деревне, мне нравился. Длинный холст, лежащая фигура жены в трудном ракурсе на садовой кушетке, одна рука на груди, другая закинута назад за голову в то время с золотыми волосами. Фон сада. Помню, я мучился тогда с техникой лесировок, ныне утраченной (прозрачный слой краски поверх живописи), и портил этот портрет, удавшийся по сродству... Снова и снова вспоминалось то золотое время, когда ремеслу учились в ранние годы у опытных, великих мастеров, работая в их присутствии в мастерских. Думается, Серову, о котором идет речь, это было бы столь же полезно, как и многим другим, ныне мучающимся над познанием тайны подлинного мастерства, которого добиваются ценой одиноких усилий, иногда уже пожилые художники, а тогда подросток ее знал до расцвета своего творчества.

Соблазну иметь большой портрет жены, написанный Серовым, при все же мало удовлетворявшей меня его живописи, я внезапно поддался после слов Остроухова, хотя ранее, думая иногда об этом, я никогда не решался.

Серова я всегда считал хорошим, знающим художником (насколько понятие знания относительно в наше время), серьезным и чувствующим красоту (хотя далеко не всегда тонко и глубоко), но далеко не совершенным живописцем и не совершенным мастером. Всегда поражали меня какие-то провалы в его мастерстве и даже в знании. Так, например, он не умел справляться с формой лба, столь важной в пластическом отношении части лица (он резал мазками и светотенью его форму, лишая ее округленной пластической лепки); еще менее он справлялся с руками, отделяясь эскизностью, намеком, беглым мазком, словно боясь строгой разработки формы пальцев, столь изумительной на старинных портретах. На портрете государя Николая II оба дефекта сказались при общей большой удаче. К тому же он был «приятным», что далеко не всегда, можно сказать о портретистах.

Нежелание «возиться» с руками портрета, как иногда презрительно выражались у нас молодые художники, к тому же и с лицом, отделяясь при этом грубыми мазками и весьма приблизительным сходством, причем

нежелание обычно прикрывало собой просто неумение, во всяком случае, недостаточное умение. Досадно было это отмечать у маститых художников, как Крамской<sup>244</sup> — своего рода московский Бонна<sup>245</sup>, грамотный, но скучный исполнитель заказных портретов. Писать руки он не умел, и обычно прятал на портрете их в карман, как и на большом, очень удавшемся по сходству, но скучном по живописи, портрете моего отца.

Серова менее всего можно было обвинять в неряшливости, в «кое-какстве» (как принято было выражаться) и в спешке в исполнении портретов. Писал он их долго, очень долго, и многие модели жаловались на чрезмерное количество утомительных для них сеансов. Известная петербургская прелестница, «очаровательная» княгиня Зинаида Юсупова<sup>246</sup>, говорила мне: «Я худела, полнела, вновь худела, пока исполнялся Серовым мой портрет, а ему все мало, все пишет и пишет!». Некоторая замученность этого красивого и трудного портрета чувствовалась. Все же такой длительный процесс работы, совсем немислимый, если бы модель была менее податлива и менее доступна для такого рода «тяжелой службы» и жертвенности ради искусства, что не говори, — некоторый признак беспомощности. Трудно думать, что так исполнялись портреты королей, королев, вельмож и капризных маркиз старыми мастерами, и что так писал, например, Левицкий<sup>247</sup>.

Подобное геройское «предприятие», особенно ввиду хрупкого здоровья жены, меня не без основания пугало. Что касается чисто колоритных качеств цвета и тона, то цвет у серовских вещей, приятный в своей скромности, обычно благородный в своей сдержанной гамме, все же трудно было считать драгоценным по колориту, свежим, прозрачным и глубоким, каким он был у родоначальников русского портрета, и красочной игры парижских мастеров от него нельзя было ожидать. В этом много виновато было злоупотребление черной кистью в составе красок у Серова: «Приятная серенькая подготовка, из которой исходить приятно...» Это было хорошо, когда писали «en grisaille»<sup>248</sup> прежде «подмалевок» (*la couche préparatoire*<sup>249</sup>), и когда по сухому слою накладывался красочный; так писали очень многие большие мастера, и что видно на многих неоконченных работах. Иное дело у Серова, Сурикова и многих других и, к сожалению, почти у всех учеников Академии. Серов писал «alla prima»<sup>250</sup>, сразу ища тон и цвет, им подсеренный (черное с белилами). С годами, когда краски у старых мастеров становились

<sup>244</sup> Иван Николаевич Крамской (1837–1887) — художник, рисовальщик, художественный критик. Мастер жанровой, исторической и портретной живописи.

<sup>245</sup> Леон Жозеф Флорантен Бонна (Leon Joseph Florentin Bonnat; 1833–1922) — французский художник, коллекционер. Мастер портретной живописи, картин на исторические и религиозные сюжеты.

<sup>246</sup> Зинаида Николаевна Юсупова, княгиня (1861–1939) — благотворительница, общественная деятельница.

<sup>247</sup> Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822) — художник, педагог. Мастер парадного и камерного портрета. Руководитель портретного класса в Академии художеств.

<sup>248</sup> В серых тонах (*фр.*).

<sup>249</sup> Подготовительный слой (*фр.*).

<sup>250</sup> В один присест (*ит.*): разновидность техники масляной или акварельной живописи, позволяющая выполнить картину в один сеанс.

эмалево прозрачными, у него цвет, наоборот, обычно тускнел. Долгая работа по тому же месту цвет нередко замучивала. Репин, не обладавший вкусом Серова, а вкус у последнего был несомненный, и обладавший еще меньшим вкусом Маковский (впадавший нередко впрямь в пошлость, что с Серовым никогда не случалось) были все же более колоритны в смысле свежести красок, но, увы, лишены понимания цвета и общего тона (обычно, каждому художнику понятна разница краски и цвета и значение общего связующего тона), что при большом их знании и мастерстве очень снижало ценность их живописи.

Талант Репина, нашего маститого мастера, и размах были больше, чем у Серова, но насколько последний был благородно сдержан («*sobre de ton*»<sup>251</sup>, как говорят французы), постольку за вкус Репина было всегда страшно. Большие композиции Репина были Серову не по плечу. Репин был способен на «*grand oeuvre*» (большая композиция), как «Казачья Сечь», «Убийство сына Иоанном Грозным», с мастерски написанными аксессуарными и захватывающей трагичностью, «Заседание Государственного Совета», Серов же был интимнее, приятнее, «надежнее» в смысле избежания опасного срыва и иголкой гарантии хорошего «тона» картины, не в смысле техническом, а обычно применимом к людям.

Очаровательны были его композиции для небольшого размера на исторические темы, рисунки-портреты детей и рисунки животных, которых знал и любил Серов. Но чего он лишен был полностью, и что, думается, мешало ему «разойтись» на большом холсте, на большие композиционные темы, это — таланта декоративного. Опыты Серова в этой области (для росписи особняка Е. Носовой<sup>252</sup>) были донельзя бездарными и неудачными. Как человек, обладавший самокритикой, он, вероятно, это сознавал, и, кажется, не исполнил проекты.

Из всех портретов Серова навсегда остался моим любимым ранний его портрет девочки (дочери С. Мамонтова, Веры), под названием «Девочка с персиками». В нем сказался подлинный чуткий художник, почувствовавший поэзию и прелесть молодой русской девочки-подростка, очарование цвета и того русского духа, которым картина насыщена: чувствовалась, что Серов написал эту вещь с любовью не только к своей живописной работе, но и к милой своей модели, хотя очень ее мучил.

Но далеко не всегда был мне приятен подход Серова к модели. В упомянутом портрете он прославил ее, не впад ни в идеализацию, ни в сладость, но обычно, в своих заказных портретах, Серов снижал человека, нередко оскорбительно карикатурно подчеркивая его неприятную или отрицательную сторону, столь же физическую, сколько и духовную. Словно Серов не любил людей и пользовался случаем, чтобы выявить их с неприятной стороны, ошибочно усматривая в подобной интерпретации натуры, характеристичность портрета, на самом деле достигаемую, как мы видим

<sup>251</sup> Строгий, сдержанный тон (*фр.*).

<sup>252</sup> Евфимия Павловна Носова (1881–1976) — коллекционер. Дочь московского промышленника и общественного деятеля П. М. Рябушинского. С 1917 в эмиграции. Жила в Риме.

у столь многих мастеров, при совершенно ином подходе к человеку. Подчас казалось, что он «вышучивал» свою модель.

С другой стороны, Серов не всегда чувствовал и подлинную красоту модели, то, что было в ней достойно прославления, «что можно от нее взять», как выражаются художники. «Воспеть» женщину, подобно великим итальянцам, ставившим ее на некий художественный пьедестал, не впадая при этом в пошлую идеализацию некоторых мощных портретистов, прикрашивающих, «подсахаривающих», — он не умел. Какой там сахар у Серова! Лишь бы горчицы не подложил! Как было не использовать нарядный облик княгини Ольги Орловой<sup>253</sup> (урожденной княгини Белосельской), первой модницы Петербурга, трагившей на роскошные туалеты огромные средства и ими славившейся! Что сделал бы из нее Тициан, Веронезе, да и тот же Гандара, с его вылощенной живописью, пожалуй, непревзойденный в нашу эпоху, певец туалета. У Серова же — черная шляпа, черное платье, но, главное, поза: вместо того, чтобы подчеркнуть стройную, красивую фигуру, Серов посадил княгиню Орлову на такое низкое сидение, что колени на портрете выпячены вперед; голова же была написана прекрасно. Заказчица терпеливо отсидела свои сеансы, но, недовольная, не желая иметь портрета, подарила его Музею Александра III<sup>254</sup>.

Из всего сказанного — ясно, почему, многое критикуя в искусстве Серова, хотя, конечно, и многое одобряя, я с одной стороны не решался долгое время на заказ портрета жены, а с другой все же заинтересовался тем, «что у него выйдет», когда он сам проявил инициативу, что мне казалось хорошим признаком.

Сам Серов, как человек, признаюсь, меня мало привлекал. Хмурый на вид, словно озлобленный, недобрый, саркастический, подточенный классовой ненавистью (унаследованной от матери, еврейки-социалистки), но подчас веселый и метко остроумный, но и несомненно умный, он, однако, внушал глубокое уважение двумя большими качествами своей замкнутой природы: прямоотой и безукоризненной честностью: честностью в искусстве и работе, и честностью в жизни и в отношениях к людям, доходившей нередко до резкости.

Императрица Александра Федоровна, ничего не понимавшая в живописи, во время исполнения портрета Государя Серовым сделала ему несколько замечаний и указаний, неприемлемых для самолюбивого Серова. Он бросил палитру, заявив Государыне: «Быть может, ваше величество лучше сделает портрет, чем я, и прошу ваше величество меня потому уволить; работать я больше не могу». Инцидент был замят Государем, но горечь у Серова, весьма злопамятного, осталась.

Лишь досадная и скучная классовая предубежденность у Серова, быть может, и некоторая горечь от своего материального неблагополучия (будучи обременен семьей, Серов, хотя и получал высокую оплату за портреты, всег-

<sup>253</sup> Ольга Константиновна Орлова, княгиня (в девичестве княжна Белосельская-Белозерская; 1873–1923) — фрейлина. Одна из наиболее известных светских дам Петербурга.

<sup>254</sup> В настоящее время Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге.

да нуждался, и жил очень скромно), заставляли его несколько изменять этой благородной честности, и, в силу предрассудков, делаться пристрастным.

За сеансами, когда Серов приступил к портрету жены, он мне гораздо более понравился. Он стал добродушнее, проще, уютнее, по-товарищески острил, и, что меня обрадовало, не только мило, но серьезно, без малейшей обидчивости, со мной советовался и даже выслушивал критику, так как я решил не стесняться, — будет что будет! К жене он относился с явной симпатией, любясь моделью, и, видимо, желая распознать в разговорах ее нутро (с моделями Серов много разговаривал: «А то лицо маской становится, а так глаз живой! — говорил он). Все же он меня раз ужасно рассмешил своими наивно нелепыми предрассудками. Разговорившись как-то с женой, он вдруг воскликнул: «А, с вами можно разговаривать, а я думал, что с княгинями можно только говорить о шляпках!..». Так это было смешно, но и как-то грустно за него... Следя за работой и за подходом к ней Серова, я мог убедиться, каким он был мучеником не только в исполнении задачи, но даже и в разрешении ее. Мучился он всегда, сознаваясь в этом открыто. Это было трогательно и достойно уважения, и, вместе с тем как-то обидно за него становилось. Раз 6–7 Серов приходил рисовать на бумаге углем «проекты» портрета жены и спрашивал меня о моем мнении. Все они мне не нравились, не удовлетворяли они и Серова. То жена, на рисунке, кормила попугая, — своего рода милашничество, ей абсолютно не свойственное; то она, с ее на редкость стройной фигурой, была посажена на низкое сидение, и злополучный портрет Орловой (вышеупомянутый) воскресал в памяти, как некое предостережение. Серов не обижался на меня за мое неодобрение, так как сам огорчался, что «все не то». Я же спрашивал себя, что же, в конце концов, вдохновило художника, самого облюбовавшего модель и выразившего это словами: «тут есть что делать...», раз он, не исходя ни из какой вдохновившей его идеи, оцупью подходил к композиции, неуверенно и столь неудачно. Идея портрета с вдохновившей художника натуры ведь рождается сразу, как всякая интуиция; она влечет к исполнению намеченной цели, и лишь навязанный скучный заказ может обусловить подобные мучения... Наконец, мне пришлось самому помочь художнику, подсказав позу и композицию портрета. Идя навстречу его желанию и на компромисс, я помирился с позой руки, закинутой назад не вполне естественно (что вызвало, кстати, такое раздражение нерва руки, что жене пришлось слечь на несколько дней для ее лечения и прервать сеансы. Некая вычурность композиции была обычна у Серова. Как мало портретистов понимают всю ценность простоты позы, дающей портрету особую серьезность и благородство стиля, как всякая простота во всем — в человеке и в искусстве.

Жена была поставлена посреди комнаты в дымчатого тона шелковом платье. Серо-серебристый фон платья был завуалирован легким, как туман, муслином: пояс *bleu pastel*. Она стояла у большой, теплого тона, мраморной вазы Екатерининской эпохи, с золоченой бронзой, воздвигавшейся на стильном пьедестале. На вазу была закинута обнаженная рука. Вдали

краснел мундир (цвета сургуча) историка князя М. М. Щербатова<sup>255</sup> в белом парике, на огромном портрете Екатерининской эпохи в стильной золотой старинной раме. Красиво сливалась вся гамма красок платья, золотых волос, белоснежных плеч и рук, нежного румянца лица, нитей жемчугов и указанной вазы нежно-абрикосового тона с золотом. Все вместе было восхитительно красиво, равно как и поющие линии фигуры в этой позе.

Низкого роста, Серов поднимался на табуретку для работы, долго рисовал, не без труда, с ошибками, стирал уголь. Не сразу справляясь с пропорциями, но красиво наметил линии фигуры. Я верил, что Серов сделает хорошую вещь, и как было не сделать хорошо, раз натура так много подсказывала, и раз Серов все же был хорошим живописцем, красиво владеющим кистью, несмотря на все свои недочеты, на все, что ему не было дано, но что дано было, использовано было и преумножено любовным и упорным трудом.

Говоря на этих страницах о Серове, о мыслях моих, связанных с его искусством, вспоминаю о трагическом эпизоде, происшедшем у этого труженика с другим тружеником, не менее, если не более, мучившимся в своем творчестве, но несравненно более одаренным, Врубелем. Сцена эта врезалась в память настолько сильно, что до сих пор, вспоминая о Серове, я испытываю жгучую боль за него. Врубель, знавший себе цену, чем-то на одной вечеринке уязвленный Серовым, вскочил со стула и разразился словами, о которых, наверно, и сам пожалел: «Ты не имеешь права делать замечания о моем искусстве; я гений, а ты, по сравнению со мной, бездарность!» ... Сопровождавшие Серова на улице его друзья говорили, что, выйдя из дома, он расплакался, и каким-то беспомощно жалким, обрывающимся голосом сказал: «Нет-нет, не утешайте!.. Правду говорит... Я, конечно, бездарность!». Надо было знать, как строг был Серов к себе и как постоянно мучился, чтобы понять весь трагизм этого восклицания. Был он не «великим», но, конечно, очень талантливым.

Рисунок портрета был вполне закончен. На другой день Серов хотел принести ящик с красками, палитру, и приступить к живописи. Жена к десяти часам утра надела платье, в котором позировала. Серов был всегда чрезвычайно аккуратен, но на этот раз впервые запаздывал. Мы оба с большим интересом ждали, как он начнет работать с красками. Вдруг телефон: «У телефона сын Серова... Валентин Александрович очень извиняется, что быть не может, но... он умер». Я просто остолбенел у трубки. Мне эти слова показались каким-то наваждением; я не сразу даже осознал их значение, настолько шок был велик, и настолько форма сообщения была невероятна!.. Не сразу дошло до сознания, что бедный мальчик настолько был растерян, что машинально повторил обычные слова, которыми сообщал клиентам о невозможности для отца прибыть на сеанс, присоединив к банальной формуле извинения столь трагическое сообщение...

Через несколько минут я был на квартире Серова. Маленькое, жалкое тело в сером пиджачке на скромной железной кровати в столь же скром-

---

<sup>255</sup> Михаил Михайлович Щербатов, князь (1733–1790) — государственный деятель, историк, публицист. Представитель русского консерватизма второй половины XVIII века.

ной, почти бедно обставленной, спальне. Лицо, каждая черточка которого за все это время близкого контакта мне была так известна, могло бы казаться еще почти живым, не будь того смертного воскового цвета, который сразу дорогие и знакомые для вас лица делает чужими, странно отдаленными, какими-то облагороженными, значительными и страшноватыми.

Мне было слишком тяжело сохранять у себя рисунок для портрета жены. Немедленно заказав раму со стеклом и с медной дощечкой, с гравированной на ней надписью: «Последняя работа Серова», число и год... Я отослал его в дар в Третьяковскую галерею.

*«Возрождение», Париж, ноябрь—декабрь 1952, № 24, с. 92—98.*

## МАЛЯВИН

«Как это вас откинуло от монастыря к искусству, да еще к такому?» — спросил я бывшего послушника Афонского монастыря, уже ставшего известным художником — Малявиным<sup>256</sup>. «Мочи не стало! Молись да молись, и ночью, и на заре, и утром, и днем, и вечером! Не выдержал такой порции! А монахи мне все твердили: погоди, потерпи, вмолишься, вмолишься!»

Но темпераментный здоровяк, крестьянин Малявин так и не «вмолился» и сменил молитвослов и церковь на палитру, «разочаровался, спохватился». И никакого «Беато Анджелико» из него не вышло. Какой там Анджелико! Вдохновение он черпал в дорогом ему облике дородной, ядерной, развеселой, смуглой русской бабы в красном кумачовом сарафане и пестром платке.

Крестьянская кровь сказала и оказала ему соответственно большую услугу. Живопись Малявина, воспевающая красочную крестьянку, ворвалась славно полевой ветер с его пряным ароматом земли и трав в выставочные залы Петербурга и Москвы, с их частично худосочным, приевшимся искусством. Это было ново, свежо и колоритно донельзя. Да и никакой «некрасовской слезы», никакой и столь часто изображенной нищенской грустной народной России. Уж если что, то в холсте, создавшем славу Малявину, в знаменитой картине «Смех», купленной венецианской Академией, — в этих до упада хохочущих бабах — вихревое «разудалье», некий оргазм — языческая, священная весна Стравинского... И все же эта картина меня разочаровала в смысле, как это ни странно, вялости общего тона по сравнению со всеми последующими работами; темпераменту пожертвован частично сбитый рисунок, но этот темперамент завораживал, да и такого, пожалуй, не найдешь в искусстве, во всяком случае русском, кроме как в смехе казаков у Репина, тоже заразительном.

Смело говорю, что находившийся в моем собрании огромный холст Малявина с двумя бабами в натуральный рост — качественно был несравненно выше «Смеха» в смысле фактуры и насыщенности цвета; он горел, то рдел,

<sup>256</sup> Филипп Андреевич Малявин (1869–1940) — художник, график. Член объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников». С 1922 в эмиграции. Жил в Париже, затем в Ницце.

как пламя, среди всех других картин и радовал глаз своей праздничностью. Это, несомненно, было лучшее произведение Малявина, и внушило мне веру в него, в возможность еще большего расцвета его живописи; однако я ошибся в прогнозе: эта картина так и осталась лучшей его вещью. Много было потом, слишком много повторных изображений баб — молодых и старух, но постепенно, и даже довольно быстро, все это творчество пошло под гору, и расцветка стада впадать в пошлость. В последнюю Малявин впал полностью, когда изменил своей «музе» и начал писать портреты; за эту измену он поплатился дорого. Его семейный автопортрет был верхом безвкусицы, и так и хотелось дать ему совет его уничтожить.

Плох был и портрет Харитоненки<sup>257</sup> с сыном, который он писал странным способом, во всяком случае антихудожественным, сначала «протоколируя» отдельные части лица и составляя уже потом целое — удачи не получилось.

При полном отсутствии культуры элементарной Малявин, недюжинно талантливый, не мог идти ни вглубь, ни вширь, но таинственная сила таланта подчас может проявляться самым неожиданным образом. Впрямь неким парадоксом являлись необычайно утонченные и мастерские рисунки баб Малявина, отнюдь не менее ценные, чем какие-нибудь рисунки Энгера, Менцеля<sup>258</sup>, отличные от них, но не менее мастерские. Изысканно почувствованная линия, нежно уверенная, и, что являлось их особенностью, кое-где жирный, темный «мазок» мягкого графита, придающий особую живописность. Разгул кисти, яркий блеск красок, мощь, вкус и безвкусица и тончайший рисунок — таково сложное, сбивчивое сочетание в художественном творчестве этого столь несложного человека.

## ВИКТОР ВАСНЕЦОВ

«Ну какой я художник! Я просто маляр!» — с довольно безвкусной рисовкой говорил о себе, прославленный Виктор Васнецов (брат приятного пейзажиста с особой техникой — Аполлинария<sup>259</sup>).

Но достаточно было немного знать его, чтобы не сомневаться, что никакого Фрейдовского комплекса «самоуничтожения» у него, конечно, не было. Да чтобы он мог не считать себя выдающимся, слишком много курилось вокруг фимиама, начиная с прославлявшего его Саввы Мамонтова<sup>260</sup>, выстро-

<sup>257</sup> Павел Иванович Харитоненко (1852–1914) — промышленник и предприниматель, крупнейший сахарозаводчик, меценат.

<sup>258</sup> Адольф фон Менцель (Adolph von Menzel; 1815–1905) — немецкий художник, иллюстратор. Один из лидеров романтического историзма.

<sup>259</sup> Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933) — художник, искусствовед. Младший брат В. М. Васнецова. Мастер исторической живописи. Театральный художник. Участник Товарищества передвижных художественных выставок. Руководил пейзажным классом Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Возглавлял Комиссию по изучению старой Москвы. Единственный из художников, публично выступивший против сноса храма Христа Спасителя.

<sup>260</sup> Савва Иванович Мамонтов (1841–1918) — предприниматель и меценат. Представитель купеческой династии Мамонтовых.

ившего лично для него огромную мастерскую в своем имении Абрамцево, где наряду со многими другими картинами писались знаменитые «Богатыри» (Третьяковская галерея), сидящие на конях из Абрамцевской конюшни.

«Большому кораблю большое и плавание». Плавание, выпавшее на долю Васнецова, было на редкость большое. Кому в наше время посчастливилось получить такой почетный заказ росписи стен огромного роскошнейшего Владимирского собора ив Киеве и икон иконостаса — работа, давшая славу Васнецову. Как скромн в сравнении с этим был заказ Врубелю в небольшом Кирилловском монастыре в Киеве, столь чудесно исполненный им.

Нельзя не признать у Васнецова и фантазии, и умения, и размаха, и даже, частично, вдохновения, сменявшегося подчас надуманностью — последняя в большом фризе в центре, первое — главным образом — во фреске над входом с огромным держащим весы ангелом, — он был внушителен. А главное надо признать полностью не только серьезное, но даже набожное отношение Васнецова к своей религиозной живописи. Он всегда молился перед началом работы, а это показательно. В этом он держался великих традиций наших иконников. «От видимого, молясь пред работой, я переношусь к невидимому», говорил Рублев. Да и внешность Васнецова с его узкой, длинной бородой «святителя» «вторила» его подлинной религиозности.

Но так ли уж был велик «корабль», как велико было «плаванье»?

Главное, основное и роковое неблагоприятие в религиозном искусстве Васнецова было противоестественное сочетание иконописного стиля с натурализмом, что внесло фальшь, неувязку и являлось органическим пороком его религиозной живописи, губило ее значительность, художественную цельность и ценность. Личного стиля Васнецов был не в силах выработать, а у Врубеля он был.

Когда я посетил в Москве мастерскую прославленного художника с неловким чувством необходимости высказываться, я пришел в восхищение от первоклассных икон лучшей эпохи (Новгород, XV в.), которыми она была заставлена. «Как можно так писать, когда любишь такими сокровищами, или, вернее, к чему же сводится культ таких сокровищ и понимание их значения и красоты, если так пишешь?» — подумал я. Какое художественное недомыслие, отсутствие чутья, проникновения...

Не всегда удачно проплывал Васнецов в своей живописи и между Сциллой — слащавостью, и Харибдой — ходульностью. Первой не лишена и самая значительная в соборе фреска Богородицы («приятной, вдумчивой и миловидной женщины»), с красивым мальчиком (более чем со св. Младенцем), взмахивающим руками. Близкое соседство изумительной Оранты «на нерушимой стене» в Софийском соборе в Киеве — невыгодно для этого произведения Васнецова. Ходульностью отмечены его знаменитые богатыри, грозная святая Ольга и немало другого, да и в сентиментальной «Аленушке» немало перетянутости (Третьяковская галерея).

В живописи, как таковой — пестрой расцветке без углубленного и связывающего общего тона — Васнецов не больше многих других наших живописцев заплатил дань неблагоприятному уклону русской живописи определенной эпохи, столь далекой от того, что так облагораживает живопись Франции, не говоря о старых мастерах.

Несколько базарной пестротой грешило многое и в его постановке столь глубоко мистической оперы, жемчужины русской музыки — «Град Китеж», требующей иной тональности, другого духа и стиля, — большей претворенности.

В Падуе перед фресками Джотто и Мантенья, во Флоренции, — перед фресками Беато Анджелико, перед нашими необычайной высоты фресками Новгорода, лучше о Васнецове не думать, но все же, снижая мировые масштабы, надо признать, что он внес посильную, и не столь маловажную лепту в русское искусство в определенный, во всяком случае, отрезок времени.

## НЕСТЕРОВ

Мог ли я предполагать когда-либо, что художник Нестеров, которого я мало знал лично, и которого мне редко приходилось встречать, сыграет решающую роль в моей жизни.

За последнее время моей московской жизни, незадолго до революции, в связи с моей работой и поселением Нестерова в нашем доме я сблизился с ним и очень оценил его.

Был он очень сложным человеком, замкнутым, недружелюбным, «неуютным», до болезненности самолюбивым, легко уязвимым и мог казаться недобрый, даже злым; но в последнее все же как-то не верилось, глядя на его творчество. Как его ни расценивать в смысле художественных качеств, слишком много в нем было душевного, искреннего, подлинно-религиозного, прочувствованного, при всей подчас надуманности — особенно в последних композициях, которые мне были не по душе. Но даже и в них, при всех неприятных сторонах, при дефективной живописи, при некоей театральности в том или ином персонаже, было вложено искреннее чувство и любовь — русское чувство и любовь к русскому народу.

В наибольшей степени то и другое проявлялось в пейзажах Нестерова, играющих большую роль в его религиозных композициях. Много в них подлинной поэзии и проникновения в «душу» русской природы — смиренной, трогательной, с ее березами, осинами, елками. Что особенно ценно в его пейзажах, и чего не было в работах прочих наших пейзажистов, это некая претворенность природы: при остро наблюденных, убедительно переданных деталях, любовно изученных, пейзаж Нестерова не протокольный, а словно обвеян не то сказочкой, не то потусторонней мистической и чисто русской лирикой, а также элегией. Мне казалось, что Нестеров мог бы дать гораздо более подходящий и прочувствованный пейзаж для оперы «Град Китеж», чем размашистый пейзаж Коровина и пейзаж в трактовках Васнецова и Библина.

Наряду с некоторыми последующими неудачами, к которым приходится причислить большую религиозную композицию «Святая Русь», исполненную по заказу великой княгини Елизаветы Федоровны для построенного Щусевым храма в ее Марфо-Мариинской обители в Москве, наряду с некоторым сладковатым сентиментализмом, иногда Нестерову присущим,

он явил себя, как подлинный вдохновенный мастер серьезного и высокого стиля в трех лучших своих произведениях (помещенных в Третьяковской Галерее) — «Странник» — старец с котомкой на фоне большого и прелестного пейзажа, «св. Сергий» в экстазе, в лесу с потусторонним выражением лица — и, в особенности, в лучшем вообще его произведении — «Видение отрока Варфоломея». Последний холст, будь он исполнен фреской на стене храма, мог бы занять видное место среди крупных произведений религиозного искусства, а не быть только одним из выдающихся номеров в галерее.

Некоторая недооценка Нестерова (если даже считать, что он дал только эти три указанные произведения, несомненно, наиболее удачные), и даже резко отрицательное к нему отношение некоторых наших пресловутых и утонченных петербургских художников-критиков, а также нового поколения художников, — объясняется двумя причинами. Одна из них та, что религиозный пафос Нестерова ныне, увы, является анахронизмом при отмирании духовности, душевное же в Нестерове недооценивается, или впрямь не замечается при отмирании душевности. То, что вложено в лицо отрока Варфоломея, ныне не по плечу современному художнику; вряд ли и «Надгробный плач» Врубеля может быть воспринят во всем его значении, во всей его глубине.

Другая причина заключалась в живописных дефектах Нестерова (именно в этих трех упомянутых его вещах эти дефекты отсутствуют). Подлинным, утонченным мастером чистой живописи Нестеров, конечно, не был; думается, он и сознавал это, во всяком случае, это задание не было у него на первом плане в его поисках чего-то иного и ныне в искусстве отсутствующего. Не удивительно, что в эпоху, когда господствует лозунг «живопись для живописи», когда «как», заменило всецело «что» — Нестеров не мог быть оценен. Повышенных требований, предъявленных чистой живописи, фактуре, к цвету и тону (породивших преувеличенный культ Сезанна, и некий культ в наше время натюрмортов), Нестеров, конечно, удовлетворять не мог. Цвет и тон, нередко скучноватая техника, живопись, часто являвшаяся не настоящей живописью, а раскраской, — все это было слабой его стороной. Многие очень красивые эскизы гуашью и акварелью были интереснее, свежее и исполнены с большим вкусом, чем его большие холсты.

Если это не прощалось Нестерову, то еще менее прощались ему несомненные некоторые его неудачи и дефекты вкуса в той или иной композиции, из-за чего забывалось или не учитывалось в общей оценке мастера то, что им было дано значительного и впрямь прекрасного.

Быть может, и вернее всего Нестеров при его чуткости и уме сам чувствовал, чего ему не было дано, а столь часто несправедливое отношение к его творчеству он сознавал, несомненно. Это объясняло многое в его раздражительном и сложном характере. Он сознавал, думается, что он не дитя и не герой своего времени, и потому был одиноким молчаливником, раскрывавая свое нутро лишь изредка и очень немногим, но эти немногие его весьма ценили и любили. Когда находили правильный подход к нему, как к человеку, задушевный и прежде всего искренний, лишенный всякой предвзятости и банальности, то сумрачный Нестеров с его странным изменчивым лицом,

своеобразным высоким и узким черепом, умными, пронизательными светло-серыми глазами, становился обаятельным, и обаятельной делалась его улыбка, просветленная, добрая и ласковая.

Таким я полюбил его и глубоко оценил, оценил ум, чуткость и сердце этого скрытного человека и подлинного художника с его неровностями, странностями и задержками, но с отличным сердцем, русской душой и большим духовным внутренним содержанием. Огромным качеством Нестерова была его абсолютная честность, он не был способен ни на какие компромиссы, подлаживания, и заискивания. Поэтому, зная, что он остался в Москве при большевиках, и зная его ненависть к ним, мне было за него всегда страшно. Но именно эта внутренняя честность, а также заслуженное звание мастера его спасли, и в стране, где более ничего не уважалось — Нестеров внушил и стяжал уважение.

В начале революции Нестеров показал мне у себя еще недописанную большую композицию масляными красками «Русский царь»: «Ох, не вовремя написали это!» — сказал я. — «Да. Что ж поделаешь, конечно, не в духе времени», — ответил он с улыбкой. Не знаю, какая судьба постигла эту не слишком удачную, насыщенную персонажами картину — запрятана ли она или уничтожена из понятного чувства самосохранения, но мне известно, что Нестеров перешел потом окончательно к портретной живописи, бросил композиции, в которых, при его честности, он не мог бы пожертвовать всем, что ему дорого, и тем более подлаживаться, как столь многие художники в Советской России, под требования начальства, которое в большом количестве заказывает картины, прославляющие режим и быт в подъяремной России. В портретном искусстве Нестеров преуспевал и, как я слышал, дал отличные вещи. Двойной портрет юношей, который я видел в репродукции, мастерски нарисован и, видимо, очень красив, во всяком случае благороден по композиции.

К моему большему уважению присоединилось чувство беспредельной благодарности Нестерову.

Я мучился проблемой, покидать ли дорогую мне Москву, бросить ли на произвол судьбы все мною любовно собранное, или же уповать на какую-то проблематическую возможность хоть что-либо спасти. Вдруг вечером звонит Нестеров, нервный, возбужденный: «уезжайте! скорее уезжайте, поверьте мне, прошу вас по дружбе». Так это было настойчиво и горячо сказано, даже повышенным голосом, сердечно, трогательно. И я до конца ему поверил, и более всего его сердцу, столь многими взятому под подозрение.

По гроб обязан этому сердечному человеку!

*«Возрождение», Париж, март—апрель 1953, № 26, с. 110—116.*

## «МИР ИСКУССТВА»

Что это было за явление этот знаменитый и долго продержавшийся «Мир Искусства» с его интересными и с неизменным вкусом устраиваемыми выставками и прекрасно издаваемым, содержательным, иллюстрированным журналом, носителем культурных начал и идей чистого искусства?

Он был призван стать средоточием художественной жизни России. Таковую миссию он за собой признавал, ставя себе целью очистить от устаревших антихудожественных традиций и заветов передвижничества, тенденции направленчества, а также узконационального псевдорусского искусства — подлинное искусство во всех его проявлениях.

Направление и «стиль», взятые «Миром Искусства», не могли не привести к конфликту с московским «русским» (в том смысле, как «национальность» и «русскость» тогда понимались) уклоном искусства. Потому творчество братьев Васнецовых, Иванова (писавшего на русские исторические сюжеты), Нестерова, Малявина и деятельность им покровительствовавших Цветкова<sup>261</sup>, князя Тенишева<sup>262</sup>... были не только взяты под подозрение, но московская русская художественная идеология была и впрямь «одиозна» петербургскому Парнасу. Тема о национализме в искусстве и интернационализме была в моде и служила предметом горячих споров — *sum grano salis*<sup>263</sup> — говорилось о москвичах.

Хотя многое у последних заслуживало критики и некоторой настороженности, все же в петербургском «снобировании» и подчас пристрастной критике звучали нередко неприятные ноты, вносящие рознь между художественными элементами обеих столиц. Ориентация на «две России», дпетровскую и европеизированную в искусстве отражала то, что проводилось, сознавалось и чувствовалось во всех духовных явлениях русской жизни, на протяжении всей ее истории после ее великого исторического кризиса.

Я указал на великую культурную миссию «Мира Искусства». Но одно есть «знамя» в искусстве, мало что значащее, другое — убеждающая и всепобеждающая мощь личного творчества. Правда, этому единоличному творчеству можно противопоставить «соборное творчество», которое в древности и в средние века подняло и таланты, и само искусство до предельной высоты. Но в данном случае это было, конечно, не «соборное» творчество, а групповое дифференцированное — при единении под общим стягом. Дифференция эта определялась не столько в силу разнокачественности талантов и даже количественности (отмеченных подлинным гением творцов в Петербургской утонченной, культурной и, конечно, талантливой группе не было), сколько в силу известных вкусовых тенденций, а отчасти и технических приемов, (что французы называют «écriture»<sup>264</sup>).

<sup>261</sup> Иван Евменьевич Цветков (1845–1917) — банковский деятель, меценат, коллекционер живописи. Основатель частной картинной галереи.

<sup>262</sup> Вячеслав Николаевич Тенишев, князь (1844–1903) — промышленник, инженер, этнограф, меценат. Председатель правления Брянского рельсопрокатного, железоделательного и механического завода. Основатель Тенишевского реального училища в Санкт-Петербурге.

<sup>263</sup> Иронически; дословно: с крупинкой соли (*лат.*).

<sup>264</sup> Почерк, стиль (*фр.*).

Впрочем, даже вкусовые тенденции постепенно все более (в группе близких «кучке» друзей) приближались друг к другу. Петербургская группа постепенно окрашивалась, в связи с ее спайкой и дружбой, в некий общий тон; если и не общий канон, то некий общий дух ее все более объединял; хотя, конечно, и не вполне обезличивая этим художников, он подчинил их некоему общему эстетическому культу. Таким культом сделался французский XVIII век и его отображение — XVIII век русский, памятниками которого был насыщен Петербург, его чудесные загородные дворцы с их парками, фонтанами, павильонами и статуями. Этот общий эстетический культ распространился и на Петровский век, а также на первую половину XIX века — русский «Бидермайер»<sup>265</sup>.

Стиль, эстетика и эстетство утонченно расслабленной эпохи маркиз, париков, кринолинов, с ее ароматом пряных и нежных духов, галантными нравами придворных и напыщенным нарядным бытом все больше завораживали наших петербургских эстетов, эклектиков и коллекционеров старинных рисунков, гравюр, фарфоровых статуэток, вышивок бисером и разных безделушек «*bibelots*»<sup>266</sup>. Отсюда культ Версаля, боскетов, стриженных париев, пикантных маркиз с мушками и париками, того, что так часто воспевалось Александром Бенуа, ярким изобразителем всего, относящегося к обожаемому им XVIII веку, который черпал свои вдохновения для картин, гуашей и театральных обстановок в любимом им Версале и в парижских библиотеках и музеях.

В то время, как талантливый Мусатов, москвич, исполненный подлинной поэзией русской жизни, шел в своих композициях от русского быта, природы и усадьбы, петербуржцы шли от Франции и Царского Села. Во всем этом творчестве было много красивого, ловкого, изысканного, изредка забавного, — «скурильного» — (изюминка с оттенком забавного и острого), как принято было выражаться на жаргоне «Мира Искусства», но все же от всего этого веяло чем-то — не то что «не своим», — ибо культ Петербурга был все же культом особой России (как и сам город), но в этом была червоточина «Мира Искусства» и опасность, поведшая частично к упадочной эстетике и эстетству. До большой живописи с ее задачами («*la grande peinture*») «Мир Искусства» не дотянулся никогда. Словно опасаясь этой ответственной, серьезной области, эта группа художников нашла для себя наиболее легкий и соответствующий своим возможностям прием, ставший ее речью — гуашь, акварель, графика. В технике, кроме тщательных, до миниатюрной отделки доведенных вещей Сомова, часто преобладала «вкусная» (тоже термин из жаргона «Мира Искусства») эскизность, ловкий росчерк и игра кистью.

Показательно, что все же подлинный живописец портретов Серов также ограничивался ловкими акварелями, часто полуэскизными, в своем небольшого формата исторических композициях, не дав ни одного крупно-

<sup>265</sup> Художественное течение в немецком и австрийском декоративно-прикладном искусстве, живописи, графике в первой половине XIX в.

<sup>266</sup> Изящная вещица, безделушка (*фр.*).

го холста. В этом отношении величайшие достижения и задания Сурикова и Репина были ему не по плечу.

В общем была «протоптана некая дорожка», очень приятная, не крутая и не опасная, по которой благополучно катились, но не великая стезя с ее обрывами, опасностями, но и горными подъемами. Трагичных бурь и переживаний, крупных срывов, и крупных взлетов у «Мира Искусства» не было. В нем приятно дышалось, так как ничего не было оскорбительного, а ограниченные задачи достигались успешно и давали ему заслуженную художественную репутацию доброкачественности, хорошего тона и вкуса.

На фоне Парижа с его большими и новаторскими заданиями в живописи, срывами, заблуждениями, дерзаниями и драгоценными достижениями — «Мир Искусства», что воочию и ярко показала его выставка в Париже, оказался вялым, а многое из него и впрямь ничтожным — «pas intéressant<sup>267</sup>» — роковой термин во Франции.

Репутация русских держалась на высоте в области театральных постановок и декораций. В Париже, а также в Лондоне они имели большой успех. Выставка Дягилева в Париже, о которой я упомянул, и где была показана русская живопись за три века, видимо заинтересовала; некоторые художники удостоились сделаться членами «Осеннего Салона», но сколько во всем этом было искреннего — судить трудно. Любезная Франция, как никто, умеет польстить и мастерица на изысканные комплименты. Из отдельных слов мне все же показалось, что русского духа они не поняли, а живопись XVIII века сочли подражательной, Врубеля мне лично прямо ругали, считая его за «плохого Моро<sup>268</sup>».

Как бы то ни было, а в области живописи мы смиренно должны склонить головы перед Францией, а «Мир Искусства» перед нашими «богатырями» живописи, какими у нас все же были, тот же Репин (при недостатке у него часто вкуса), Кипренский<sup>269</sup>, Брюллов<sup>270</sup>, Федотов, хороший пейзажист Куинджи и Шедрин<sup>271</sup> и пред подлинно великими современниками — Суриковым и Врубелем, в их великом одиночестве вполне отмежевавшимися от «Мира Искусства».

## СОМОВ

Возвращаясь к понятию и теме о «русскости», о «своем» искусстве в связи с вышесказанным о «Мире Искусства», я поделюсь своими мыслями о Сомове.

Мне жаль было Сомова. В его ощущении русского было что-то более родное, теплое, скажу даже «пушкинское». Русскую природу, березу, сад,

<sup>267</sup> Не интересно (*фр.*).

<sup>268</sup> Гюстав Моро (Gustave Moreau; 1826–1898) — французский художник. Представитель символизма.

<sup>269</sup> Орест Адамович Кипренский (1782–1836) — художник, график. Мастер портрета.

<sup>270</sup> Карл Павлович Брюллов (1799–1852) — художник. Представитель классицизма и романтизма. Мастер жанровых и исторических полотен, акварелей.

<sup>271</sup> Сильвестр Феодосиевич Шедрин (1791–1830) — художник. Мастер пейзажа.

он чувствовал, как-то интимно и проникновенно. У меня была его очаровательная акварель «В детской». Открытое окно в зеленый сад, игрушки навалены на первом плане, в зеркале отражение русской няни с ребенком. У фон Мекка, моего друга, была его картина «Светлячки»: русская деревянная беседка, две молоденькие девочки у пруда, в кустах — огоньки светлячков. Но этот русский аромат (чувствующийся и в других ранних работах Сомова) постепенно исчезал; повеяло иным. Начались маркизы в живописи и фарфоре, фейерверки, шармили парков «bals masqués»<sup>272</sup>. Модный XVIII век, хорошо понятный и тонко переданный Ал. Бенуа, стал заедать. Впоследствии на его творчество легла особая печать утонченного порока, болезненного вырождения и эстетства.

«Костя» Сомов, с его круглым, бритым лицом «вечного юноши» (хотя юношеского в его природе ничего не было), был любимцем в компании «Мира Искусства». Он был гордостью и отчасти жертвой его. Его подлинное мастерство прославлялось по заслугам. Показывая какую-нибудь тончайше исполненную акварель-миниатюру, Сомов обычно приговаривая: «это так — пустячок» Он притворно скромничал, отлично зная себе цену. «Пустячки» эти были очаровательны. Они были скорее «objets d'art»<sup>273</sup>, чем живописными произведениями. Такими и уже настоящими «objets d'art» были его две скульптуры, статуэтки «Маркиза с маской» с тщательно обвязанной Сомовым вокруг хрупкой шейки миниатюрной шелковой ленточкой опалового цвета — «с конфетки», и группа «Влюбленные». Та и другая статуэтки были раскрашены собственноручно Сомовым и обожжены на Императорском Фарфоровом заводе. Они были мною приобретены у автора.

Когда Сомов от акварели и тонких, более добросовестных, чем темпераментных рисунков-портретов переходил к живописи, то — за исключением хорошего портрета «Дама в синем» (Третьяковская галерея) — он терпел неудачи, впадая в вылощенность и часто в сухость. Подлинного живописца в нем не было, как и не были мастерами живописи его друзья по группе «Мира Искусства».

Будучи прославленным мастером «у себя дома» в Петербурге и покупаемым меценатами в Москве (собрание Гиршмана<sup>274</sup> гордилось работами Сомова) — на европейской арене Сомов потерпел неудачу. В Париже он оценен не был, да и не мог быть оценен. Еще хуже вышло с Америкой. Успех он мог бы скорее иметь в Германии, с ее культом тонкого рисунка и детальной разработки. В конце концов, только большой его ценитель в Лондоне обеспечивал его более чем скромное существование в эмиграции.

Если комната и обстановка «зеркало души» художника, и вообще человека, то поистине таковым являлось обиталище Сомова в Петербурге, где я его навещал несколько раз. Немного аккуратно расставленной старинной мебели из красного дерева 40-х годов, на изящном комодике и крошечном сто-

<sup>272</sup> Бал-маскарад (*фр.*).

<sup>273</sup> Произведения искусства (*фр.*).

<sup>274</sup> Владимир Осипович Гиршман (1867–1936) — фабрикант, коллекционер, меценат. Коллекционировал русскую живопись и старинную мебель. С 1918 в эмиграции. Жил в Лондоне, затем в Париже. Владелец антикварного и художественного салона в Париже.

лике одна, две первоклассные и ценные фигурки старого Сакс и Мейссена<sup>275</sup>; силуэты, миниатюры на стене, вазочки Луи-Филипп<sup>276</sup>, один красивый цветок — красочное пятно.

Фигурой он был неясной. Минутами казалось, что он, особенно говоря об искусстве, раскрывал свое нутро, которое вообще было очень замкнутое. Немало в нем было и иронии и, как еще много раньше мне казалось, даже разочарованности, скептицизма, недоверия при несомненном уме. Эти черты, делающие его для меня неудобным, донельзя обострились с годами, когда, по словам его старых приятелей, «Костя скис» и стал безнадежно мрачным. Внутреннего света я никогда в нем и раньше не ощущал.

В Петербурге, в связи с устроенной мной большой выставкой «Современное искусство», я издал книгу-монографию с многочисленными воспроизведениями Сомова, что его очень обрадовало. В Париже мы видались немного. Казалось бы, как не тряхнуть стариной нам двум эмигрантам! О многом могли бы мы вспомнить оба, да и поделиться новыми впечатлениями, но... мрачных людей я боюсь, а «скисших» — особенно. Так я ни разу и не навесил Сомова, и вдруг узнал об его кончине.

Незадолго до того, взглядываясь раз в одну картину на какой-то Парижской выставке, я почувствовал прикосновение руки к плечу — обернулся... предо мной стоял маленький, сморщенный старичок, показавшийся мне карликом, с таким же желто-сморщенным лицом, какие бывают у карликов, этих жутких и странных существ. Он тяжело опирался на папку, волоча ногу. «Узнаете?» Это был «вечно юный» Костя Сомов — жалкий, больной, старенький, с печальным, потухшим и каким-то уже не живым взором.

## БАКСТ

Он принадлежал также к «старой гвардии» в кружке «Мира Искусства». Одной ногой упирался на русскую почву, любя Россию, другой, и все более со временем, на парижскую, на Париж. Да и по крови (он был евреем и изменил свою фамилию) он был иной, чем Сомов — художник «интернационал», не связанный тесной дружбой, традициями и воспоминаниями с товарищами по петербургской группе.

Живя после революции на моей вилле в Каннах, я очень обрадовался неожиданному для меня появлению безо всякого предупреждения Льва Бакста. Сколько петербургских хороших воспоминаний воскресло в памяти! Мы редко встречались в Париже, где Бакст окончательно поселился. Он остался у меня в памяти, как петербуржец, — член «Мира Искусства». В Москве он, кажется, и не бывал, и Москва была ему не соприродна. Никогда не видал я также его на лоне природы, но во время его двухдневного пребывания на моей вилле с ее чудным, романтическим парком (ничего не имеющим общего с обычными, слишком выхоленными садами Ривьеры) я смог оце-

<sup>275</sup> Марки немецкого фарфора Saxe и Meissen.

<sup>276</sup> Фарфор в стиле французского короля Луи-Филиппа I.

нить у Бакста понимание поэзии природы и любовь к ней. Он впивал в себя всю красоту ее. Это был новый, неожиданный Бакст. Да и об искусстве мы говорили, сидя на балконе до позднего часа, многое вспоминая и разбирая все новые явления во французской живописи.

Бакст был для меня всегда художником театра, главным образом и прежде всего. Его постановки и костюмы создали ему европейскую славу. Писал он от времени до времени и умелые портреты, но все же портретное искусство не было его сферой, еще менее картинная композиция: «не в свои сани не садись», и когда Бакст пересел не в «свои сани», и с немалыми мучениями создал большую картину «*terror antiquus*»<sup>277</sup>, он потерпел полную неудачу; это было надумано, не вылилось из души, и вдохновения в этой работе он не проявил.

Вдохновение столь сложное и глубокое понятие, что в театральном творчестве его не легко отличить от талантливой изобретательности, фантазии, вкуса, специфического ремесла и сноровки, и особого декоративного чутья. Как бы то ни было, но искусство театра было так сопринродно таланту Бакста, что его достижения были подчас изумительны. Фантазия в его изысканнейших костюмах была поистине неисчерпаема, а по исполнению акварелью они в смысле утонченности вряд ли имеют равных себе. Это были не намеки, не эскизы-проекты, как у Коровина, а были сами по себе некими «ювелирными» произведениями карандаша и акварели. Роскошное издание с их воспроизведениями в красках раскупалось нарасхват любителями и знатоками. Претворенный бакстовским стилем восток и 19-й век отличались какой-то сказочной фантастикой.

В свою мастерскую Бакст обычно никого не допускал, и нельзя было судить, насколько это творчество неисчерпаемых сюжет костюмерного искусства ему легко давалось, или подвергалось долгой разработке, но казалось, что все это ему словно пригрезилось, настолько это было фантастично и причудливо.

Чары этого изысканного искусства завораживали петербургское и парижское общество, и «*le grande maitre*»<sup>278</sup> был всегда в нем желанным гостем. Бакст был очень светским, и его хороший французский язык этому способствовал, как и его личный шарм; приятная улыбка скрашивала его некрасивое лицо с большим горбатым носом, рыжими волосами и усами, и маленькими, приветливо щурящимися за пенсне глазками. Каким бы избалованным в свете «*le grande maitre*» ни был, но к его чести надо признать, что его очень серьезное отношение к работе от этого не страдало — содержанием жизни его было искусство — его интерес всецело был на нем сосредоточен; и знал, понимал и ценил искусство Бакст тонко.

Будучи лишен в то время всякого мне бывшего всегда столь интересным и ценным контакта с миром художников, я с грустью простился с Бакстом. «Надеюсь, как-нибудь опять и скоро увидимся», но так мы больше и не увидались: вскоре Бакст скончался.

<sup>277</sup> «Древний ужас» (*лат.*).

<sup>278</sup> Великий учитель (*фр.*).

Его прелестное дружеское письмо с чудными воспоминаниями о «вилле и встрече» осталось последним воспоминанием о талантливом художнике и приятном человеке, с которым многое ушло для меня из прошлого Петербурга.

## АЛЕКСАНДР БЕНУА

А. Бенуа играл роль некой центральной фигуры в группе «Мира Искусства». Этому способствовало многое: его широкие познания в искусстве, знание его истории, тонкое критическое чувство и вкус, умение разбираться, давать определения и оценки в силу знания и интуиции.

Наряду с культом древнего и отошедшего в прошлое выдающегося искусства у Бенуа живой интерес ко всем новым явлениям в искусстве и к вступающим на его тернистый путь молодым художникам, с ним нередко советующимся. Его уютный тон, подчас шутливо балагурный, смягчающий строгую критику, всегда давал ее помогающимся приятную легкость не «страшного» суда, свойственного нередко вредной и обескураживающей критике маститых художников с их «обухом по голове».

Раньше, в Петербурге, и теперь, в Париже, у него любили и любят объединяться; этому способствовали уютная обстановка и радушие хозяина, всегда интересного, его простота в обращении, при все же весьма сложной его природе, нелегко раскрывающейся, но угадывающейся при более близком контакте.

Эрудиция и культура Бенуа дали ему возможность раскинуться на два фронта: как эрудит, он при целом ряде статей и очерков дал ценный труд по истории живописи. Как художник, он наряду с прелестными акварелями, в которых он излил свою любовь к Петербургу, к его загородным дворцам и паркам, а также к чудесному Версалию (Бенуа избегает масляную живопись, считая себя акварелистом *par excellence*<sup>279</sup>), — полностью выявил свое дарование в качестве иллюстратора и, главное, художника в театральной, столь абсолютной, сфере.

Особый пряный («вкусный») росчерк в его эскизах и проектах для сцены и костюмов делает из них, самих по себе, очаровательные произведения искусства. При исполнении ремесленным путем декораций в последних нередко утрачивается непосредственная свежесть проектов, с их изобретательностью, фантастикой и вкусом. И обычная их переработка для сцены, равно как и очередные конфликты с дирекциями театров, материальные ограничения являются часто тяжело переживаемой «трагедией» для художников. В поистине замечательной постановке «Петрушки» Стравинского творчество Бенуа в театре выявилось полностью со всей своей пряностью и находчивостью.

«Медный всадник», пожалуй, самый выдающийся из серии иллюстраций Бенуа. В этом произведении есть подлинное проникновение в дух Петербурга и в дух замечательной поэмы Пушкина.

<sup>279</sup> В высшей степени (*фр.*).

Живой интерес к театру, «влюбление» в него (как выразился И. Грабарь) у Бенуа еще теперь, в его годы, поддерживают в нем молодость и неиссякаемые творческие силы, — спасительное свойство подлинных художников.

\* \* \*

Звезды меньшей величины группировались вокруг «планет» — основного ядра «Мира Искусства», обычно собиравшегося в редакции журнала того же имени у Дягилева, который был инициатором и душой этого интересного нового дела. Московские «националисты» не имели к нему никакого отношения и, как мы сказали, смотрели на него недружелюбно и свысока.

Одной из таких звезд, сначала скромно мерцавшей, а впоследствии засиявшей ярко (отчасти уже в России, а потом в Ковно и в Америке) был милый, симпатичный Добужинский<sup>280</sup>, с которым я в молодости виделся в Мюнхене, когда он был преисполнен культа «Мира Искусства». Это был его трамплин, и его графика развивалась под этим знаком, равно как и творчество талантливой Остроумовой-Лебедевой<sup>281</sup> и Евгения Лансере (племянника Бенуа), пожалуй, более изящных, чем темпераментных мастеров. Позднее Добужинский всецело обратился к театру, как и Бенуа и Бакст, и очень преуспевает в нем и ныне.

Добавлю к своему краткому очерку «Мира Искусства» (как направления в искусстве), обрисовывая некоторых главных в нем участников, слова, сказанные мне сыном покойного, столь известного художника Семирадского<sup>282</sup>. Я навестил его в теперь уже не существующем доме его отца в Риме, где он работал в двух громаднейших мастерских. Все стены были увешены бесчисленными рисунками тончайше разработанными, этюдами, проектами маслом и гуашью (один чудесный для его факелов Нерона). Я не мог не преклониться перед таким огромным трудом и большими познаниями: можно по-разному расценивать продукцию (и столь скромную) этого выдающегося мастера академической школы, но воздать ему честь и славу за такое отношение к делу — необходимо.

«Да, — сказал мне Семирадский, — такие богатыри, как отец, знали, как надо работать для картины — это не натюрморты, пейзажики и наскоро исполненные портреты, что теперь заполняют выставки — это был труд подвижника. Тогда понимали, что значит картина (Суриков, Репин, Ге с его «Петр с сыном» и другие мастера у нас, не говоря об иностранных); теперь легко отделяются, за известную, предельную станцию не едут — не умеют».

К сожалению, надо признать, что слова «не умеют» яснее и вернее, чем покрывающее их пояснение — «не хотят». Современное искусство и тре-

<sup>280</sup> Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) — художник, иллюстратор, художественный критик. Мастер городского пейзажа. Участник объединения «Мир искусства». Ученый хранитель Эрмитажа (1918). С 1924 в эмиграции. Жил в Риге, затем в Париже. Оформлял спектакли в театре Н. Ф. Баллева, создавал иллюстрации. С 1939 жил в Нью-Йорке. Работал в школе-студии М. А. Чехова. Оформлял книги, спектакли.

<sup>281</sup> Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871–1955) — художник, гравер. Мастер пейзажа.

<sup>282</sup> Генрих Ипполитович Семирадский (1843–1902) — художник. Представитель позднего академизма.

бования дают массу удобных выходов для «полузнания», для быстроты исполнения, для пусть и талантливых намеков, и для остановки «у станции».

Пусть и не оговариваются, что крупные творения с широким замыслом (а Врубель был бы в силах творить их) — девать некуда.

Дворцов больше не строят, декорирование частных зданий отжило свой век, но сколько общественных зданий, да и немало церквей (в Риме много новых, роскошнейших, с бездарными фресками) могли бы украсить свои стены подлинно художественными, большого стиля композициями, и дать заработок подлинным мастерам.

## ХУДОЖНИКИ И ТЕАТР

Интенсивная и блестящая деятельность, проявленная целой плеядой лучших художников и их увлекшая (А. Бенуа, Бакст, Коровин, Головин), ставит интересный и серьезный вопрос; он связан во многом с судьбой и развитием у нас живописи, как таковой. В этом отношении деятельность театральных декораторов, как специальная сфера, весьма показательна, но имеет и обратную сторону.

Во все эпохи: при королевских дворах, у Медичи, Людовико иль Моро, у разных меценатов для театральных представлений, привлекались художники по декорациям и костюмам, — специалисты своего дела, бывшие обычно весьма искусными художниками. То же было и при французском дворе. В виде исключения, изредка снисходили к этому, как к некой потехе, и великие художники кисти, что являлось лишь незначительным эпизодом их жизни. Раньше у нас, в России, а в Европе до сих пор, искусство театра было особой сферой художественной жизни и продукции, обособленной от сферы чистого искусства. И в западном театре имеются рутинеры и бездарности, как и во всякой области искусства, но имелись и подлинные таланты, и специалисты. До ныне на европейских выставках, в частности в Парижском Салоне, декораторы выставляют свои макеты, рисунки костюмов в отдельных залах «de la section théâtrale»<sup>283</sup>, менее почетных, чем залы, предоставляемые чистому искусству — живописи и скульптуре.

У нас, с легкой руки Дягилева и в силу наличности лучших художников, привлеченных к театральному делу, театральная продукция завоевала себе особые права и заняла наипочетнейшее место. Мы не будем повторять, насколько заслуженно было признание всего сделанного в России в этой области, и насколько это национальное русское дело повлияло на европейские постановки, но во всем этом увлечении и привлечении к театральной работе самых выдающихся художественных сил, не столь уже многочисленных в России, была и некая обратная сторона медали. Театр их отвлек, поглотил, «заел», в одном возвеличил и поднял их значение, а в другом снизил и нанес ущерб. Работа для театра нанесла вред и в смысле чисто технического ремесленного, развив вредную повадку эскизной техники, где в погоне за общим

<sup>283</sup> Из театральной секции (*фр.*).

декоративным эффектом, с расчетом на красочное пятно, пренебрегали (и это понятно в такого рода продукции) всем тем, что является столь существенным в чистом искусстве. Некоторых это устраивало, как задание более легкое, дающее красивые достижения без чрезмерных усилий, других это развращало, внося некоторую распушенность и приблизительность в работе. «Двум господам служить невозможно»; наши художники избрали господином сцену, а не стену и не холст.

При этом нельзя забывать, что искусство для театра есть до известной степени компромиссное искусство, основанное на трюках, расчетах и приспособлениях (светотень, рампа, красочное меняющееся освещение, вуали, расчет соотношения «задника» и кулис) и, наконец, что весьма важно, на специальной фактуре раскраски декораций клеевыми красками, рассчитанной на расстояние и общий эффект. То же относится и к костюмам. У нас (и это в смысле экономии явилось остроумной новинкой) при широком размахе наших грандиозных постановок трюк в исполнении костюмов был доведен до совершенства: окраска дерюги под парчу и шелк и т. п. — дешевка, симулирующая драгоценность. Вблизи все отвратительно — лица, обстановка, одежда, издали все превращается в сказочное видение. Вульгарный материал, ловко трюкованный, грубая роспись грубой краской давали на расстоянии фантастику. К подобному обману техника, ремесло художников, оперирующих за станковой живописью благородной масляной краской, должны приспособиться, ремесло их неминуемо снижается, если они, как часто было у нас, сами являются исполнителями, а не только руководителями.

Затем, надо заметить, что творчество и инициатива декоратора не вполне свободны при сложных факторах законов сцены, и это весьма важно (диктаторские права режиссера, требования иногда весьма капризных исполнителей первых ролей, и т. д.). Мне художники сами рассказывали, как, уже пройдя через экзамен дирекции, они переживали неприятности, доходившие до острых столкновений.

Творчество? Конечно, оно присуще всякой композиции для сцены, талантливо обычно гуашью исполненной нашими живописцами и самыми видными. Но по правде сказать, так ли уж сложно, обладая, конечно, вкусом, скомпоновать ансамбли дворцов, парков и роскошные интерьеры всякого рода, боярские терема (протоколно исполняемые Билибиным), или готические залы, а также костюмы при наличии огромного исторического материала иллюстрированных изданий, гравюр, лубка, и открыток с репродукции?

Всем сказанным я отнюдь не хочу умалить значение и заслуги наших «maestro» по театрально-декоративной части. Если я развиваю свою мысль относительно этого вопроса, то это потому, что он не может не быть поставлен в связи с судьбами и историей нашего искусства. И надо признать, что использование театром лучших художественных сил страны — явление в истории искусства исключительное.

Что талантливые и ловкие Дягилев, Мамонтов и с их легкой руки — также и дирекции императорских театров (не без долгих колебаний) их ис-

пользовали, это делает честь и находчивости, и верному расчету. Директор Императорской Оперы Теляковский<sup>284</sup> в этом отношении был чуткий новатор. Не малую роль играет в этом, конечно, и великий соблазн материальной выгоды для художников. Театр обеспечивал прочный заработок.

Но если инициаторы подобных предприятий и публика, рукоплещущая нашим постановкам, обращали свое внимание на одну сторону медали, то, как я уже указал, была и другая — не только в увлечении и привлечении, но и в отвлечении этих самых сил от другого.

Факт налицо, что параллельно с интенсивной продукцией театра продукция в сфере чистого искусства нашей «художественной гвардии» пала и частично качественно снизилась. Все менее стало появляться «картин» Константина Коровина, отделявшегося большей частью ловкими беглыми этюдами... И без того обычно распущенный в своей игре кистью, в своем удовлетворении приблизительностью, а нередко и впрямь Своим «кое-как» (обычным в рисунке) этот талантливый живописец, служа театру и упиваясь своими театральными лаврами, распустился еще более в станковой живописи. Головин совсем почти забросил живопись, портрет и стал профессионалом по части декорации, с головой уйдя в эту заманчивую для него стихию.

Для некоторых театр явился весьма удачным выходом, средством и способом стяжать себе имя, которое не могло бы уже столь громко греметь, если бы не были лишь акварелистами и иллюстраторами.

Я остановился на значении театра, и значении отрицательном в смысле отвлечения от серьезной, углубленной живописи, как таковой. Еще важнее, по-моему, другое. Театр заморозил своей фантастикой, и этим объясняется увлечение им подлинных талантов. Но духовные глубины искусства, стремление к ним и потребность в них уйти и погрузиться — это другого порядка явление и пафос, другое задание иного диапазона, чем декоративная фантастика с игрой рефлекторов, рампой и т. д. Правда, поскольку вопрос может быть поставлен о выявлении духовных глубин, соответствующих оптическому восприятию музыки, декорации являются пособником, но это лишь служебная вспомогательная роль.

Возможно, что у многих наших мастеров и не было этих духовных глубин, что в этой высшей в искусстве области им сказать было нечего, и что в этом вопросе театр прикрыл собой некие печальные пустоты.

Трудно себе представить, чтобы Джотто, Микеланджело, Рафаэлю предложили написать декорации для какой-нибудь мистерии или для театра Медичи. Они хранили себя, и их хранили для другого, и, вероятно, они бы ответили: «Оставьте! Нам и дела нет до всего этого, есть на это другие люди...» Для таких людей «духа» это было бы зазорно, неуместимо.

Как бы то ни было, но, думая о Врубеле, этом художнике с большим духовным зарядом, мне было больно, что из тихой хранины-мастерской он был также увлечен на это ристалище наших конкурирующих друг с другом

---

<sup>284</sup> Владимир Аркадьевич Теляковский (1860–1924) — театральный деятель, администратор. Последний директор Императорских театров (1901–1917).

мастеров-декораторов. Так как он голодал, соблазнить его было не трудно. Да и просто, как живописца и большого мастера, мне было его жаль.

Помню, как раз у меня больно защемило сердце на каком-то второклассном представлении в каком-то театре. Было еще полутемно до начала спектакля. Старый выцветший и уже сильно потрескавшийся местами занавес был опущен. Видно, он доживал свой век и уже скоро должен был попасть в театральный хлам — кладбище, где хранится все, некогда блиставшее на сцене, если за ненадобностью просто не уничтожается. Стал я вглядываться — это была чудная, исполненная поэзии, композиция Врубеля Мамонтовских времен. О красках, с их столь непрочным составом, судить уже было трудно, и все же тончайший общий тон был восхитителен.

У меня была акварель Врубеля «Ночь в Неаполе». В любом дворце роспись стены, декоративное панно, исполненные по этому эскизу, были бы гордостью владельцев. И что же? — Это было для театра. Кто-то перебил заказ в этой, как нигде, страшной конкуренции, и лишь скромная акварель показывала, какое вдохновение и чувство поэзии преисполняли великого мастера, когда он задумал эту вещь.

Вспомним обо всем, что погибло, свалено за ненужностью в театральном складе, сгоревшем в Москве со всеми декорациями. Безвозвратно ушло, кануло в Лету то, на что были потрачены художественные силы, отвлеченные от другого, — могущего быть достоянием музеев. Умерли и лучшие художники. Остались кое-какие наброски, рисунки костюмов, мертвые без сцены, бездушные и скучные для разглядывания, как скучны были, по словам очевидцев, и выцветшие, потертые декорации, послужившие «фоном» (выдумка сомнительного вкуса) для экспонатов в залах выставки памяти Дягилева, устроенной Лифарем<sup>285</sup> в Париже.

«Все прошло, прошло, как сон!» как поет звездочет в конце оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова, скажем мы и тут, как уже раз по другому поводу.

*«Возрождение», Париж, июль-авг. 1953, № 28, с. 114–124.*

---

<sup>285</sup> Сергей Михайлович Лифарь (1905–1986) — танцовщик, балетмейстер, художник, деятель культуры. В эмиграции с 1923. Жил в Париже. Ведущий танцовщик Русского балета С. П. Дягилева (1923–1929). Поставил более двухсот балетных спектаклей. Член-корреспондент Французской академии изящных искусств. Кавалер ордена Почетного легиона (1982), ордена Искусств и словесности (1983).

# МОСКОВСКИЕ МЕЦЕНАТЫ ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ<sup>286</sup>

К Москве я привязан крепкой традицией и моей любовью, нежной и глубокой, к самому обаятельному в те времена городу, единственному в мире по-особому и трудно передаваемому очарованию. Только Константинополь и Севилья, во многом схожая с Москвой, производили подобное впечатление. Все русское мое нутро питалось Москвой, с годами крепло и художественное сознание того, что в Москве было необычного и единственного по красоте.

И все же приходится признать, что наряду с историческими памятниками и с очень богатой сферой музыкальной и литературной, условия для развития имевшихся в Москве художественных сил были не вполне благоприятны. Почему не было их после великого культурно-национального дела П. М. Третьякова, почему преобладали в этой области или узкий консерватизм и косность, или, наоборот, непродуманное увлечение модными течениями чужеземного искусства?

Это — сложный вопрос, связанный со всей установкой нашей национальной общественной жизни и культуры, нашим некритическим отношением к Западу и недооценкой своего собственного. Вся история искусства свидетельствует о взаимных влияниях живописи одной страны на другую, фламандской на итальянскую и обратно, итальянской на испанскую и т. д., но вряд ли где-либо в такой степени, как в России, имело место такое раболепство перед чужим и вместе с тем такое равнодушие к великим традициям старого, сложного по своему внутреннему составу, востоко-итало-русского, и все же, русского по духу искусства. А между тем в стране, не имевшей своего Ренессанса, но хранившей великое Византийское наследие, развив-

---

<sup>286</sup> Автор печатаемых здесь воспоминаний о художественной жизни дореволюционной Москвы — князь С. А. Щербатов, известный художественный и общественный деятель своего времени. Сам художник, горячий поклонник русского искусства, князь Щербатов отдал на служение ему незаурядную свою энергию и крупные личные средства. В его стильном доме на Новинском бульваре (получившем первый приз Петербургской Академии Художеств и завещанном владельцем городу Москве для устройства в нем музея), в особняке с колоннами, расположенном наверху, помещалась собранная им ценная коллекция картин русских художников и старинных русских икон. Князь Щербатов был членом совета и жюри Третьяковской галереи, по приглашению академика Шусева участвовал в работах по росписи нового вокзала Московско-Казанской железной дороги, вместе с фон Мекк организовал выставку «Современного Искусства» в Петербурге и пр. Даваемые здесь отрывки воспоминаний князя Щербатова представляют собою главы из подготовляемой автором к печати книги «Одна жизнь с искусством». — *Прим. редакции журнала «Современные записки», Париж, 1938 [В итоге они вошли, с некоторыми изменениями, в состав книги «Художник в ушедшей России» (1955)].*

шейся на иных путях, со своей особой природой и особым духовным ликом, с прекрасным самобытным народным искусством, — казалось бы, необходимо было сугубо бережно культивировать национальное художественное чувство.

При бесспорно большой положительной роли художественного коллекционерства, которым увлекались видные представители нового класса, передового купечества, было в этом увлечении, несмотря на кажущуюся утонченность, немало провинциализма, наивного преклонения перед последней модой парижского художественного рынка. Почему, например, была поручена — и за большие деньги — М. А. Морозовым<sup>287</sup> роспись в его столовой в Москве Морису Дени<sup>288</sup>, написавшему ужасные по слащавости фрески, а не кому-либо из русских художников, тому же Мусатову или Рябушкину, или Врубелю, которого, несмотря на его гениальность, в то время «держал в рублях» другой московский меценат? Вспоминается торжество, устроенное Михаилом Абрамовичем Морозовым в его дворце по поводу купленной им, тоже за бешеные деньги, очень плохой картины Бенара<sup>289</sup> «*Féerie intime*»<sup>290</sup>. Для Москвы это было «*événement du jour*»<sup>291</sup>, ходили на поклонение этого «*chef-d'oeuvre*»<sup>292</sup>, о котором теперь вспоминать стыдно.

Как не создавать было конкурсов, не питать прежде всего собственную русскую художественную жизнь, при столь огромных материальных затратах на импортное чужое искусство? Как не вспомнить наших древних русских князей-меценатов, гордившихся своим Рублевыми, Дионисиями. Чем при благоприятных условиях может стать национальное искусство, показал несколько позже расцвет нашего театра, оперы, балета. Но вместе с эфемерными декорациями к костюмам превратилось в прах все лучшее, что создали для театра наши русские художники.

\* \* \*

Характерным для Москвы и одним из самых ярких явлений ее художественной жизни было собрание Сергеем Ивановичем Щукиным<sup>293</sup> своей картинной галереи французской и только французской живописи. Масштаб этого задания был по-московски широкий!

Небольшого роста, коренастый, с хитрыми умными глазками, необыкновенно живой и, несмотря на то, что он был заикой, чрезвычайно говори-

---

<sup>287</sup> Михаил Абрамович Морозов (1870–1903) — промышленник, коллекционер, художественный критик, общественный деятель. Автор трудов по западноевропейской истории. Директор Русского музыкального общества. Прототип главного героя пьесы А. И. Сумбатов-Южина «Джентльмен».

<sup>288</sup> Морис Дени (Maurice Denis; 1870–1943) — французский художник-символист, иллюстратор, теоретик искусства.

<sup>289</sup> Поль Альбер Бенар (Paul Albert Besnard; 1849–1934) — французский художник-импрессионист. Директор Школы изящных искусств.

<sup>290</sup> Интимная феерия (*фр.*).

<sup>291</sup> Событие дня (*фр.*).

<sup>292</sup> Шедевр (*фр.*).

<sup>293</sup> Сергей Иванович Щукин (1854–1936) — купец, коллекционер, меценат. С 1918 в эмиграции. Жил в Германии, затем во Франции.

вый, Сергей Иванович привлекал и заражал всех своим горячим темпераментом, который он изливал в своей страсти коллекционера. Тут он достигал подлинного пафоса и убеждал своей искренностью и даже жертвенностью. Искренность этой страсти была несомненна, и это подкупало. Насколько отношение к самим произведениям искусства, а не к идее их собирания, и их внутренняя оценка были искренними, это подлежало нередко сомнению.

Думается, что, попадая в Париж, куда Шукин ездил ежегодно, и откуда всякий раз вывозил обычно очень ценные, нередко первоклассные картины (у него были лучшие вещи Гогена, хороший Ренуар, Пюви де Шаванн, приобретенные еще до увлечения крайними течениями), он не столько руководился внутренней потребностью избрать для себя на основании личной оценки и непосредственного чувства ту или иную вещь, сколько учитывал признание ее значительности в художественных и художественно-торговых сферах Парижа. В этих случаях Шукин сталкивался с ажиотажем художественной биржи, и подчас грубейшей эксплуатацией парижских торговцев, нередко переплачивая огромные деньги за модный товар *à la page*. То, что он называл случаем, было им весьма относительно.

«Сергей Иванович!» — воскликнул я раз (Шукин был обидчив, самолюбив и не любил критики купленных им вещей) — «ну, зачем Вы купили эту, ведь, простите, плохую вещь Матисса, да еще за такую цену! 45000 франков!»

Панно модного уже в то время Матисса было действительно невыносимое по озорству, несмотря на несомненный талант этого неровного художника. «А Вы знаете», — как-то неожиданно искренне признался мне Шукин, — «наедине я и сам ненавижу эту картину, неделями борюсь с ней, ругаю себя, чуть не плачу, что купил ее, и только за последнее время чувствую, что она меня начинает *одолевать*!»

Такое единоборство с явно навязанной ловким торговцем рекламистом вещью, всю «сокровенную прелесть» которой бедный Шукин считал недоступной для него, но которая высоко котировалась, было и трогательно, и смешно. Думается, со многими холстами Пикассо он переживал то же самое; платя дорого и страдая сам в глубине души, Шукин заставлял себя ими восхищаться и вызывать восхищение у «отсталых» москвичей.

Но, как бы то ни было, богатейшее собрание Шукина было, явлением весьма замечательным, оно было, наряду с собранием Ивана Абрамовича Морозова, гордостью Москвы. Я любил посещать собрание Шукина и беседовать с владельцем, когда никого не было с глаза на глаз, что позволяло искренне делиться мнениями о картинах.

По воскресеньям я заходил к Шукину, интересуясь уже не столько картинами, сколько общением с молодым художественным миром Москвы. В галерее с утра толпились ученики школы живописи и ваяния, критики, журналисты, любители и молодые художники. Тут Сергей Иванович выступал уже в качестве лектора и наставника, поясняющего и просвещающего Москву, знатока и пропагандиста французских современных течений искусства. Пред холстами художников крайних течений молодежь стояла, разинув рты.

Шукинские лекции о новых веяниях парижской живописи имели последствием немалое потрясение академических основ преподавания. Они

вызывали у молодежи бурные толки и порождали немедленную фанатическую подражательность. Расширяя горизонты, это знакомство с парижским импортным искусством опьяняло молодых художников, но нередко и сбивало с толку молодежь в учебные годы в школе. Серов однажды в беседе со мной поделился своим огорчением по поводу учеников: «После перца школьные харчи не по вкусу! Хотя бросай преподавание, ничего больше слушать не хотят! Каждый жарит по-своему, хотят догонять Париж, а учиться не желают! Уйду! Мочи нет!»

\* \* \*

Мое положение в купеческой среде было несколько необычное. Я был студентом и еще не художником-профессионалом, которые охотно приглашались московскими «Медичисами» и не всегда к их пользе вовлекались в водоворот роскошной жизни. С другой стороны, я был представителем иного «класса», а в то время разграничение между купеческим и дворянским сословием соблюдалось еще довольно строго в силу не только бытовых традиций, но и директив свыше. Стоит припомнить, например, что на большие официальные балы у Московского генерал-губернатора Великого Князя Сергея Александровича купечество не приглашалось. Но популярность и личное обаяние моего отца, коренного москвича и в свое время первого избранного Москвой всесословного городского головы, были так велики, что он в купеческой среде был всегда желанным гостем. В силу этого, а также и в силу моего личного живого интереса к искусству, в свою очередь заинтересовавшего купцов, любителей искусства, и я был в этой среде принят с большим радушием.

У моего отца до старости сохранилось почти юношеское любопытство к новым и интересным явлениям жизни, он любил посмотреть, что кругом делается, заглянуть в чужую жизнь. Таким интересным явлением был вновь выстроенный дворец огромных размеров и необычайно роскошный в англо-готическом стиле на Спиридоновке богатейшего и умнейшего из купцов, Саввы Тимофеича Морозова<sup>294</sup>, тоже крупнейшего мецената.

Я с отцом поехал на торжественное открытие этого нового московского «чуда». На этот вечер собралось все именитое купечество. Хозяйка, Зинаида Григорьевна Морозова, бывшая ткачиха, женщина большого ума, с врожденным тактом, ловкая, с вкрадчивым выражением черных умных глаз на некрасивом, но значительном лице, вся увешенная дивными жемчугами, принимала гостей с поистине королевским величием. Тут я увидел и услышал впервые молодого и еще довольно застенчивого Шляпина, тогда еще только восходившее светило, и Врубеля, исполнившего в готическом холле отличную скульптуру из темного дуба и большое, менее других его работ мне нравившееся витро, изображавшее Фауста с Маргаритой в саду.

На почве интереса к искусству я с Саввой Морозовым довольно близко познакомился; он пригласил меня в свое имение «Горки» (где позже жил

---

<sup>294</sup> Савва Тимофеевич Морозов (1862–1905) — предприниматель, меценат. Химик по образованию. Оказывал помощь Московскому художественному театру. Был связан с революционным движением, финансировал газету «Искра» и другие большевистские газеты.

и умер Ленин). Грубый по внешности, приземистый, коренастый, с блеском ума и богатством замечательных возможностей, он наизусть цитировал целые страницы поэтов, обожал театр, щедрой рукой сыпал деньги на устройство нового здания Художественного театра. В нем были данные и дарования, которые могли бы сделать его русским Лоренцо Медичи, если бы он остался крупным промышленным деятелем, располагающим огромными средствами, и наряду с этим щедрым меценатом. К сожалению, его погубила и довела до самоубийства политика и увлечение, в связи с роковой для него дружбой с Горьким, крайними левыми идеями.

\* \* \*

Иного, более старомодного склада, был другой московский меценат, милейший Павел Иванович Харитоненко. Я довольно часто бывал у него в его роскошном особняке за Москвой-рекой, где все было на широкую ногу, добротно, но довольно безвкусно.

Харитоненко обожал французскую живопись, но презирал современное искусство и считался в купеческом мире «*vieux rompier*»<sup>295</sup>. Он тратил огромные деньги на крошечного Месонье<sup>296</sup>; потолок его гостиной был расписан Фламенгом<sup>297</sup>. Хотя к его собранию живописи передовые московские меценаты относились несколько свысока, но искренней, интимной любви к картинам «для себя» в нем было больше, чем у них, и я очень ценил в нем эту черту, подлинную любовь к своим приобретениям. Под конец жизни он всецело сосредоточился на собирании древних русских икон, которыми увлекалась почти еще более его самого Вера Андреевна, его жена.

Незадолго до революции Харитоненки пригласили меня в их знаменитое своим благоустройством имение «Натальевку», Харьковской губернии, чтобы полюбоваться прелестной церковью, выстроенной, как священное хранилище целого музея изумительных икон 15 и 16 веков.

У Харитоненко в имении я впервые познакомился с бывшим послушником Афонского монастыря и начинающим быть знаменитым художником Малявиным. Он писал большой портрет Павла Ивановича с сыном. Писал он его странным способом, т. к. натурщики были нетерпеливые: зарисовывая отдельно нос, глаза, рот, характерные особенности, он по этим документам составлял затем портрет на холсте. Удачи не получилось.

Из роскошной гостиной с золоченной мебелью Aubusson, через залу, где на изысканном вечере, на эстраде, убранной цветами, танцевала prima-балерина Гельцер<sup>298</sup>, Харитоненко по желанию моего отца раз провел нас

<sup>295</sup> Дословно: «старый пожарник» (*фр.*). О художнике устаревших академических взглядов.

<sup>296</sup> Жан-Луи-Эрнест Месонье (Jean-Louis-Ernest Meissonier; 1815–1891) — французский художник. Иллюстратор. Мастер портрета, офортов. Писал также небольшие по размеру картины на деревянных досках или медных пластинах, которые высоко ценились коллекционерами. Президент Национального общества изящных искусств.

<sup>297</sup> Франсуа Леопольд Фламенг (François Leopold Flameng; 1856–1923) — французский художник. Представитель Прекрасной эпохи. Мастер портрета и исторических картин.

<sup>298</sup> Екатерина Васильевна Гельцер (1876–1962) — балерина, педагог. Народная артистка РСФСР (1925). Выступала в Большом и Мариинском театрах.

к своей матери, никогда не показывавшейся в обществе. Убогая, сморщенная старушка, в черном повойнике, — живой сюжет Федотова — пила чай за своим самоваром в довольно скромной спальне, с киотом в углу и с портретом на стене ее покойного мужа, рослого крестьянина в длинном сюртуке, умнейшего сахарозаводчика и филантропа, создавшего все состояние Харитоненков. Не забуду контраста, меня поразившего! В этом была тоже Москва и две исторические эпохи ее жизни.

\* \* \*

Если в одном секторе, московской художественной жизни культивировалось по преимуществу подражательное Западу искусство, то в другом, наоборот, все усилия были направлены на искусственную выработку своего особого национального стиля. Но как всякая искусственность и нарочитость в творчестве, эти попытки могли в результате дать лишь произведения псевдонациональные.

Деятельность по воссозданию русского национального стиля была в мое время сосредоточена в двух главных центрах. Одним было Абрамцево, имение Саввы Ивановича Мамонтова, другим имение Талашкино, Смоленской губернии, княгини Марии Клавдиевны Тенишевой.

В силу отрицательного моего отношения к такому направлению деятельности, я уклонялся от любезных приглашений меня в Талашкино, не желая кривить душой и не желая обижать мило всегда ко мне относившуюся хозяйку. Жалею, что в силу ряда случайных причин мне не удалось побывать в Абрамцево, но лично с Саввой Ивановичем Мамонтовым я встречался нередко и чувствовал большое влечение к этому самобытному крупному и талантливому человеку. С княгиней Тенишевой я часто встречался в Париже уже после разгрома всех ее Талашкинских художественных учреждений, на закате ее яркой и интересной жизни.

Это была одна из самых незаурядных женщин, с которыми пришлось мне в жизни встречаться, правда, несколько неустойчивого нрава, но широко образованная, с большими запросами и, безусловно, искренней любовью к искусству. Она сама целиком предалась работе по эмали, технику которой изучила весьма серьезно. Невозможность для меня восхищаться ее личными произведениями и мой умеренный восторг перед произведениями Талашкинских кустарных мастерских несколько стесняли меня при личном контакте с М. К. Тенишевой, но беседы с нею об искусстве были всегда очень интересны, и ее суждения, резкие и часто пристрастные, являлись обычно точкой отправления для самых живых споров. Княгиня Тенишева могла бы сыграть очень большую роль в жизни искусства в силу недюжинной своей природы, природной талантливости и организаторских способностей, если бы уклон в сторону псевдорусского «национального» стиля не обесценивал ее кипучей энергии.

Савва Мамонтов был человек темпераментный, и таковой же бурной была его личная и общественная жизнь. Купец, кулак, самодур и в полном смысле слова самородок, он был богато одарен умом и талантливостью. В его художественной жизни огромную роль сыграл художник Поленов, ба-

рин, европейски образованный, много видевший, много путешествовавший и весьма культурный. Писал он приятные пейзажи, довольно слабые академические композиции, но умело сработанные, и был центром особого художественного мира. Он сильно влиял на Мамонтова, обтесывал его, пополнял то, что за отсутствием наследственной культуры (отец Мамонтова был крестьянин) не доставало Савве Ивановичу.

Имение Абрамцево, по Ярославской ж. д., в котором Поленов и Мамонтов с окружавшими их самыми талантливыми нашими художниками (Серовым, Коровиным, Головиным, Врубелем, Васнецовым и др.) проводили лето, стало одно время самым живым художественным центром. — Ставились живые картины, писались этюды с натуры, делались зарисовки в альбоме, находившемся в распоряжении всех и донныне сохранившемся, как драгоценная память.

Своим темпераментом Мамонтов умел разжигать художественную страсть у молодых художников, умел веселить, воодушевлять, забавлять и увлекать разными затеями, пока сам не затеял трудное дело, основал свой театр для выступлений г-жи Любатович<sup>299</sup>, певицы, разрушившей его семейную жизнь. Еще ранее у себя в доме Мамонтов ставил любительские спектакли необычайной красоты (Снегурочку), но в театре его деятельность уже развернулась во всем блеске. Тут была и новизна затеи, и чуткость, талант и очень широкий размах. Привлекались лучшие силы, выписывались знаменитые итальянские певцы, тратились огромные деньги. Декорации и костюмы заказывались лучшим русским художникам. Наряду с интенсивной художественной деятельностью шла разудалая, веселая, кутежная жизнь, с ресторанами, цыганами, тройками, жизнь на широкий московский лад. Помимо живописи в Абрамцево процветало и прикладное искусство, деревообделочное и гончарное, под руководством Поленова, собиравшего по всей России образцы изделия кустарей.

Под влиянием Поленова сочное, своеобразное талантливое народное искусство перевоплощалось в некий заурядный «поленовский стиль», меня мало прельщавший, но все же, неизмеримо более художественный, чем условно-национальный «стиль Глобы», директора Московского Строгановского училища. Такой же нарочитостью дышало и творчество художника Малютина<sup>300</sup>, к несчастью водворившегося в Талашкине княгини Тенишевой и сильно повредившего ей в ее искреннем служении русскому искусству.

Не избежал и С. Мамонтов этого влияния, хотя в его гончарной мастерской у Московской Заставы, где он жил после разрыва с семьей, исполнялись мастером Фроловым прекрасные гончарные работы с благородными поливами со скульптуры Врубеля.

Я любил навещать старика Савву Ивановича в его скромной мастерской у Заставы (где я заказывал все работы для устраиваемой мною с В. В. фон Мекк выставки «Современное Искусство» в Петербурге). В па-

<sup>299</sup> Татьяна Спиридоновна Любатович (1859–1932) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог.

<sup>300</sup> Сергей Васильевич Малютин (1859–1937) — художник, график, книжный иллюстратор, архитектор. Театральный художник. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

мять имения Абрамцево эта гончарная мастерская носила то же название. Мамонтов в то время был трагической фигурой. По приговору суда (он был обвинен, не знаю, справедливо, или нет, в растрате денег Ярославской ж. д., председателем правления которой состоял) он был описан за долги и лишен всего огромного состояния и всех любимых, собранных им, произведений искусства. Потому бедного старика особенно трогал всякий знак внимания, всякое посещение, и радовало его, когда ценили его работы. Все так же он разгорался, жестикулировал оживленно, когда речь шла о дорогом ему искусстве, и любил рассказывать об интересной своей жизни, о театре, интересовался художниками, выставками, сам редко где показываясь.

\* \* \*

Грязно одетому, в дурно пахнущем белье, с серовато желтым, плохо вымытым лицом и таковыми же руками, со злыми, хитрыми, но умными глазами, пристально смотрящими, сильно картавящему на особом старинно-русском языке Черногубову<sup>301</sup> в Москве было суждено сыграть в моем художественном мировоззрении очень большую роль.

Жил он со старухой матерью в крошечном особнячке где-то на задворках в глубоком дворе в одной из таких ни на что — ни на город, ни на деревню — не похожих окраин Москвы, все обаяние которой в этой «ни на что непохожести» и заключалось. Тесная, душная коморка его была вся завалена книгами, увешена иконами и лампадами. Познакомился я с Черногубовым у Ильи Семеновича Остроухова, столь же, как и я, этому своеобразному человеку обязанному неким сдвигом в художественных воззрениях и коллекционерской страсти, а этой страсти у москвича Остроухова было хоть отбавляй!

Целый долгий вечер за самоваром речь шла о русских иконах, и мы решили с Остроуховым на другой же день поехать к какому-то странному, указанному нам Черногубовым, священнику, собирателю и продавцу лучшего типа древних икон.

Стыдно сознаться, что в то время мне, русскому до мозга костей и москвичу, эти иконы явились подлинным откровением, но в утешение мое таким же откровением явились они и Остроухову. Я был совсем потрясен всем виденным у священника, большого знатока и ценителя иконной живописи (конечно, к тому же и ловкого дельца, — он с притворными слезами расставался с каждой своей иконой), и увез с собой от него большую икону «Сошествие во ад» новгородских писем XVI в., чудесное «Знамение» той же эпохи и целый ряд маленьких продолговатых икон в золотой оправе, изъятых из старинных царских врат, тончайшего письма по золоту. Золотой фон, на который были наложены краски, давал им фосфоресцирующую переливчатость и необычайную прелесть изысканнейших *objets d'art*. И. С. Остроухов не сразу решился на покупку, но на другой же день не утерпел, вернулся к священнику и увез сразу икон вдвое больше меня. Это послужило началом

---

<sup>301</sup> Николай Николаевич Черногубов (1874–1941) — искусствовед, коллекционер. Сотрудник Третьяковской галереи.

целой эры нашей с Остроуховым жизни. Общий интерес, страсть, изучение икон нас очень сблизили. Все другое в искусстве для меня как-то померкло с этого дня, отошло на задний план. Открылось что-то столь великое, неопцененное, негаданное до той поры в русском искусстве, что оно затмило все остальные достижения его в живописи, теперь казавшейся убогой, внешней и мало значительной.

Словно некая пелена спала с глаз, прозревших и изумленных в это время. Русское, родное иконное искусство сразу стало в ряд с высшими произведениями мирового значения Равенны, лучших фресок итальянских соборов, лучших примитивов, притом отличаясь от всего нам известного в религиозной живописи особо русской умиленностью, наряду с серьезностью и праздничной радостью красок.

Секрет этого внезапного прозрения, оправдывающий нашу запоздалую переоценку непонятой до той поры красоты русской иконы, заключался в столь же запоздалом открытии нашем того, что русская церковная живопись на самом деле из себя представляла, после того, как сняты были с икон вековые наслоения, записи, потемневшая местами коричневая олифа и копоть. Очищенные от этих наслоений иконы являлись поистине преображенными, новоявленными. Новоявленными для нас, людей 20-го века, но как волнительно было сознавать, что то, что мы узрели теперь, — пять или шесть, подчас семь веков тому назад видели русские люди вышедшим из-под кисти мастеров современников! Сквозь века установилась связь с великой эрой, когда все это творилось, водружалось в наши древние храмы и считалось гордостью национального творчества.

Таковыми уже явились нам иконы в первый раз у этого собирателя священника, никому кроме известной среды староверов неведомому, живущему вдали от всех, где-то на окраине города.

С этого момента собирание икон стало целью и содержанием жизни И. С. Остроухова, тратившего на свое собрание, ставшее музеем, большие средства. В иных совсем размерах я также со строгим отбором стал собирать иконы, которые более всего любил (наряду с произведениями Врубеля) в моем собрании художественных произведений, уделив им особое место, вне галереи картин, в моем рабочем кабинете. У богатого московского купца Викулы Морозова<sup>302</sup> и у П. И. Харитоненко в скором времени на почве увлечения и соревнования развилась также подлинная страсть собирания древних икон. На этой почве мы все общались друг с другом, спешили посмотреть новые приобретения и чрез Черногубова и мастеров по расчистке икон (Чирикова<sup>303</sup> и других) были всегда в курсе того, чем пополнилось то или другое собрание.

<sup>302</sup> Викула Елисеевич Морозов (1829–1894) — фабрикант, коллекционер. Старообрядец.

<sup>303</sup> Григорий Осипович Чириков (1882–1936) — реставратор, иконописец, коллекционер, педагог. Эксперт по древней живописи Императорской археологической комиссии. С 1918 сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи (позднее Центральные государственные реставрационные мастерские). Арестован по обвинению в участии в контрреволюционной деятельности и приговорен к трем годам исправительно-трудовых лагерей.

Сама расчистка икон представляла собой необыкновенное зрелище.

Раз старообрядец в длиннополом сюртуке, узнав о моем увлечении иконами, принес мне большую икону «Троицы». У меня уже развилось умение и чутье распознавать сквозь плохую запись хорошие оригиналы, таившиеся иногда под целым рядом наслоений. Подчас по очень немногим уцелевшим признакам, или по стилю композиции можно было безошибочно догадаться, что здесь кроется чудесное произведение. Икона «Троицы» казалась 18-го века с пышными золочеными сосудами на столе и роскошной одеждой Авраама и Сарры, прислуживающих трем ангелам, безбожно записанных в безвкусных мантиях с розовыми лицами, но необычайно красивой композиции. Я на свой страх купил икону. Острое чувство риска, что, быть может, внизу почти уже ничего не сохранилось, вызывало всегда в таких случаях напряженное волнение. Я пригласил к себе лучшего мастера, Чирикова, столь же умелого техника, сколько просвещенного знатока. Какие это были незабываемые минуты чистой радости, какого-то волнения перед готовящимся «сюрпризом»: что будет, что окажется? промах? или радостное событие?

Чириков полил икону спиртом и зажег. Вспыхнул целый костер на столе, и вся икона покрылась пузырями и трещинами олифы. Ловким движением ножа Чириков начал соскабливать обожженный слой. Стала выявляться другая живопись, интересная, 17-го века, но местами стало проглядывать снизу и что-то другое, неясное и заманчивое. Живопись 17 в. была хорошей сохранности — оставить или искать дальше? «Воля Ваша: как решите — это неплохо, но снизу, кажется, еще много будет интереснее, вижу уже! посмотрите!» Чириков разгорелся страстью и так и рвался расчищать дальше. Я решил: «валяйте, будь, что будет!» Вторая расчистка более осторожная, без огня, ножом, кусочек за кусочком, целыми часами. «Хватит дня на три», — сказал, торжествуя, Чириков, — «а ведь это великолепие! половина 16-го века, а то и раньше! Византия! что Бог даст!» — он перекрестился. Тоненький ножик скоблил бережно и любовно. Показалась необычайная красота. Барочные чаши с прихотливым орнаментом превратились в круглые чашки византийского стиля, усыпанные жемчугами. Жемчужинами и тончайшим орнаментом, хорошо уцелевшим, была украшена одежда Сарры, а ангелы предстали во всем великолепии золотистого «астиса» (золотые линии по одежде, изображающие сияние ризы) и с дивными, строгими лицами, до того вполне искаженными записью. Дня через три я оказался обладателем дивного образа псковских писем начала 16-го века, приведшего в восторг профессора Кондакова<sup>304</sup>. Где теперь это сокровище?

«Мода» всегда во всем. Иконы переписывались не из-за порчи их, а согласно вкусу эпохи. Недавно я прочел в очень серьезном труде проф. Швейнфуртера, изучавшего в последние годы русские церкви и иконы, что в жи-

---

<sup>304</sup> Никодим Павлович Кондаков (1844–1925) — историк византийского и древнерусского искусства, археолог. Академик Петербургской академии наук и Императорской академии художеств. Тайный советник. В 1920 эмигрировал в Константинополь, затем в Болгарию и, позднее, в Чехословакию. Преподавал в Карловом университете в Праге.

дании приезда на север императрицы Екатерины II спешно был выломан в одном соборе старый иконостас с дивными иконами (часть их, письма Рублева, найдены были в сарае) и заменен золоченым новым, с пестрыми иконами итальянского стиля «для большей роскоши».

Очень увлекался собранием икон и государь Николай II, и он обогатил музей Александра III в Петербурге чудесным собранием. Под влиянием новых веяний государь заказал талантливому архитектору Покровскому стройку собора в Царском Селе, где иконы и отделка были в хорошем стиле древней эпохи.

Не стану описывать собрания И. С. Остроухова в Москве, в Трубниковском переулке, с которым я так сроднился, будто оно было моим собственным. Каждую икону мы облюбовывали и изучали вместе, и радовались ее «воскресению» после расчистки. Видевшие это собрание его не забудут, а не видевшим его не опишешь. Но о самом Остроухове мне хочется вспомнить, уж очень это была типичная, яркая московская фигура и по-своему значительная.

Человек крутого нрава, крайне властный и переменчивый, быстро вскипавший и отходчивый, невоспитанный, капризный, раздражительный, русский «самодур», на которого «накатывало» то одно, то иное настроение, Остроухов мог быть столь же грубым и неприятным, нетерпимым в суждениях и оценках, сколь внезапно ласковым, добрым, почти сердечным, внимательным, участливым. Он не лишен был красивого жеста, порыва, желания порадовать и войти в вашу радость. Наряду с этим он мог быть крайне скуп, завистлив, мелочен, но мог вдруг подарить любимую вещь.

К нему нужно было приспособиться, понять его, оценить в нем культурные интересы, живые и искренние на некультурном общем фоне. Тогда все отрицательное в нем отходило на задний план, грубость прощалась, и на первом плане оставалось главное и самое важное в Остроухове — страсть к искусству, и увлечение им собираемыми, музейными по качеству, иконами.

Конечно, он ценил при этом, как человек с огромным самолюбием, и внешнюю сторону: любил доминировать в Москве как авторитетный, тонкий знаток, передовой меценат в области тогда еще новой, и потому возбуждавшей острый интерес и любопытство. Он любил наставлять, открывать глаза непонимающим, просвещать, — любил он и лесть. Черногубов, ловкий, хитрый и подобоострастный, умел этой чертой Остроухова ловко пользоваться, но обдывая свои делишки, он являлся и ценнейшим наставником, и руководителем Остроухова, будучи хорошо осведомленным, что и где можно найти интересного, подчас первоклассного. Эти два влюбленных в иконопись фанатика друг друга дополняли, они создали атмосферу культа иконы, храмом которого сделался пристроенный к старому тесному особняку Остроухова музей, где бывала вся Москва, и куда наезжали иностранцы.

Таков был Остроухов, бывший мелким служащим при Торговом доме Боткиных, женившийся на богатой, некрасивой, но симпатичной Надежде Петровне Боткиной, на благо русскому искусству тративший крупное со-

стояние, сам далеко не бездарный художник-пейзажист, умелый и чуткий, но бросивший личное искусство, будучи одержим благородной, безудержной, всепоглощающей страстью коллекционера.

*«Современные записки», Париж, 1938, № 67, с. 158–171  
(перевод.: «Памятники Отчества», М., 1993, № 29, с. 11–19).*



**ИТАЛЬЯНСКИЕ  
ОЧЕРКИ**



## РАСПРОДАЖА РУССКИХ ИКОН

Письмо в редакцию

Милостивый Государь, Господин Редактор,

Очень прошу вас поместить в вашей газете нижеследующее письмо:

Русские люди должны знать, что большая партия (800) старинных русских икон, в том числе некоторые очень высокого качества письма, присланы из Москвы в Париж для распродажи. Эти «вывезенные» из России иконы, отобранные большей частью у церкви и взятые из частных собраний в «музейный фонд», а теперь изъятые из «музейного фонда» для первой «пробной» продажи за границей, имеют быть выставлены в одном антикварном магазине старинных русских художественных предметов в Париже. Всем видным представителям русской колонии и иностранцам имеют быть разосланы приглашения на эту сенсационную выставку. Русские люди должны узнать и почувствовать все значение этого факта — факта экспорта музейных сокровищ России с целью дальнейших торговых операций. Очевидно и выставка с приглашениями устраивается специально в этих целях.

С совершеннейшим уважением бывший член Совета московских музеев,

Князь Сергей Шербаков

*«Последние новости», Париж, 19 июня 1928, № 2645, с. 2.*

### «ОСОБОГО РОДА РЕВОЛЮЦИЯ»

Так озаглавлена в римской газете обширная статья, со всеми подробностями сообщающая о том, что сейчас происходит в окрестностях Неаполя, в старинных маленьких городах и деревнях, прибавив еще: «таких революций среди столь многих и не бывало». Последняя приняла такую форму и так расширилась, что над этим бурным явлением пришлось призадуматься местным неаполитанским властям.

Случай, действительно, совсем «особый», и нам стоит над ним остановиться.

Городское управление Неаполя решило устроить весьма интересную выставку религиозных древних скульптур из дерева. Зная, что в неисчерпаемой художественной сокровищнице Италии и в мелких городках и приходских церквях в Неаполитанской области имеются интересные произведения, повсеместно рассеянные и доселе никому неизвестные, оно послало для объезда экспертов, изумившихся тому, что ими было найдено и что сулило обогатить устраиваемую выставку ценнейшими экспонатами: многие церковные сокровища, начиная с XII века, — Мадонны, святые, Распятия и изумительные Pietà, подробно описанные в газетном отчете.

Но посланные эксперты наткнулись на такую оппозицию со стороны населения, что не считаться с ней оказалось невозможно. Среди населения вспыхнул подлинный бунт, когда оно узнало, что предполагают извлечь из храмов святыни, в веках чтимые. К горожанам и крестьянам примкнуло и местное духовенство. «Не допустим! Выставляйте у себя, что хотите, а наши дорогие нам святыни трогать и увозить не позволим! Они, словно члены нашей семьи, дороги нам. Не дадим! Руки прочь! Им хорошо у нас в нишах, под сводами наших церквей: пыль мы с них стираем, а ваши там реставрации ни им, ни нам не нужны. Мы и так на них молимся, какие они есть, не троньте их! И на время даже с ними расстаться не хотим, здесь они все у себя дома».

В реставрации эти произведения искусства, действительно, очень нуждались, представляя собой большую, некоторые даже археологическую, ценность, и, реставрированные, они не только как «экземпляры» обогатили бы собой каталог выставки, но и послужили бы ценным вкладом для национальных музеев.

И вот пришлось во многих случаях, несмотря на уговоры, капитулировать, обедняя этим выставку. Ничего не поделаешь перед лицом столь бурных негодований и протестов...

Невольно мысленно переносишься в эпоху предреволюционной России, когда обозначился столь повышенный интерес к нашим иконам, как к художественным произведениям.

Путем подкупа (обычно за гроши) или обмена древних икон на сусальные и безвкусные современные, извлекались из дальних церквей и монастырей намоленные святые иконы. Они как «экземпляры» расценивались и как предметы эстетического любования и научного изучения обогащали музеи и частные собрания. Агенты по их нахождению наживались на «богатой добыче», а коллекционеры гордились своими приобретениями.

\* \* \*

Происходящее в окрестностях Неаполя ставит острую проблему: пусть каждый разрешит ее по-своему: интересы искусства и молитвенное почитание, выставки, музеи, частные собрания, и храмы, где они были «дома», как выражаются чтущие свои дорогие святыни относительно этих «членов их семьи», и оказавшие такую революционную вспышку, с которой городским властям в Неаполе пришлось считаться. Выставке не повезло: пришлось подчиниться «воле народа».

Мы не будем останавливаться на судьбе святынь в Советской России — это уже относится к общей огромной трагедии, но не призадуматься над тем, что имеет место на юге Италии, над этой «особого вида революцией» нельзя, и над проблемой, вернее антиномией, которую это явление в себе заключает: вне храма иконы — «не дома».

*«Русская мысль», Париж, 6 апреля 1951, № 334, с. 5.*

## БУНТ ПРОТИВ КРАСОТЫ

По поводу международной выставки искусства в Венеции

Неким жутким и зловещим знаком нашей преисполненной тревог современности является, какое-то спокойно-равнодушное приятие тех огромных неблагоприятий и пустот в духовном плане, которыми отмечено переживаемое нами время.

Парадокс? — отнюдь нет! Равнодушие и озабоченность вполне уживаются друг с другом. Более того, они логически связаны друг с другом, одно явление вытекает из другого, так как интересы, заботы и тревоги всецело сосредоточены на сфере, за пределами которой остается нечто, вне их существующее, менее важное и интересное. Последнее относится столь же к религиозным, сколько и к художественным проблемам.

Мы не говорим о замкнутых кругах — богословских, музыкальных, художественных, где бьется сердце, почти повсеместно остывшее — при всем динамизме нашей материалистической цивилизации.

Честь и слава нашей русской эмиграции! Русское сердце не остыло — после всего выстраданного, а, напротив, обогатилось духовным опытом. И это — вопреки загнанности обычно бедствующих (за исключением редких удачников) деятелей искусства... Бросается палитра, оставлены рояль, скрипка — они не кормят, оставаясь лишь как бы несвоевременной личной усладой... Служение искусству ныне является подвигом, требующим самоотречения, в особенности, если оно в непосильной борьбе отстаивает еще «религию красоты» от тлетворных веяний времени.

Если бы в наш век с обличением равнодушия к подлинному искусству выступил новый апостол Павел, с огненными, преисполненными пафоса, бичующими словами — язычествующий мир его бы не обезглавил. Его бы просто отказались слушать.

Пишущему эти строки приходилось не раз (и это после всех мировых событий и пред ликом грядущих!) выслушивать утверждения о том, что «христианская вера и мораль ныне изжиты, наступил закат христианской эры с ее слишком идеальной религиозной установкой, в теперешней жизни неприменимой, не соответствующей современным условиям, требованиям и понятиям».

И подобные утверждения исходят не только от атеистов, но нередко от верующих и даже посещающих церковь.

То же самое наблюдается и по отношению к «религии красоты». О «кризисе искусства» написано, правда, немало. Но многие ли по-настоящему интересуются этим столь показательным, огромным неблагоприятием? Многие ли вдумываются в его вещее значение и в грозное указание, в нем заключающееся?

Какую «более соответствующую требованиям времени» религию взамен «отжившей христианской» предлагают те, кого христианство не удовлетворяет? Разгадывать эту загадку и ломиться в закрытую дверь мы не будем. Но зато врата храма новой «религии красоты» — с ее иерархией жрецов

и проповедников — широко раскрыты. Выставки современного искусства во всех странах и обширный отдел, отведенный «новейшему искусству» на недавней международной выставке («biennale»<sup>311</sup>) Венеции — дают нам полную возможность ознакомиться с догматами и канонами, вытекающими из нового «символа художественной веры». И здесь слышим те же утверждения: «старая вера изжила себя, она не соответствует более современному сознанию», не соответствует новым эстетическим понятиям — и при этом указывается на «обновленную» веру, «соответствующую современности» — на ей соприродную новую эстетику. Жуткая аналогия!

Общеизвестна применяемая к живописи модная теория, выдвигающая вперед подсознательное начало как источник «вдохновения» без руля и ветрил блуждающих во мраке «вдохновенных мастеров» кисти. Укажем еще лишь на теорию творчества, провозглашающую новые законы для современной скульптуры, — теорию, с которой нам не раз пришлось сталкиваться (и слышать даже ее пропаганду по радио). Новое пластическое искусство провозглашает освобождение от «сковывающего свободное вдохновение» подражания существующим в мире формам, подсказывающим мотивы для художественного оформления. Современная пластика преследует задачу творить *произвольные* формы, отрешенные от всякой данной в мире реальности, — формы, взятые в области абстрактных, антиреальных представлений. Подобные «творимые формы» имеют якобы свою высшую закономерность, свою высшую убедительность и свою красоту, отрешенную от всего, воспринимаемого чувством и зрением из видимого мира.

Здесь налицо не только разрыв с космосом, сотворенным величайшей мудростью величайшего Художника — Творца Вселенной. Здесь — прямой бунт против этого творения, стремление его разрушить, как бы взорвать его атомической бомбой. Здесь — Люциферова гордыня с отрицанием того, что с создания мира было объектом поклонения и религиозно-художественного культа.

Преступление? Или сумасшествие?

И эта проповедь в лучшем случае встречается с легкомысленной иронией (есть чему смеяться!), а в худшем — находит глубокомысленное признание. Но чаще всего — мы наблюдаем *равнодушие*, как и в области религии. Таково знамение времени...

Современный Савонарола предал бы всенародному проклятию как «исчадие ада» подобную современную «богохульную» продукцию, вызывающе глумящуюся над подлинным искусством. Но у всеприемлющих, равнодушных к хуле на «религию красоты» не хватает пафоса возмущения. И бесчестные спекулянты с выгодой продают эту позорную продукцию одураченным снобам.

В Доме Искусства «обителю много» — и в течение тысячелетий он гостеприимно вмещал в своих покоях всё к подлинной красоте относящееся. Не было различия между «эллином» и «скифом» — и вплоть до нашего времени в этом доме делалось и великое, и малое, но всегда честное дело. Но вот

<sup>311</sup> Двухгодичная (выставка) (*ит.*).

теперь равнодушие и непопозволенная терпимость к хуле на подлинное искусство вносят мрачную и зловещую страницу в великую летопись искусства и позорят нашу культуру.

*«Русская мысль», Париж, 15 ноября 1950, № 293, с. 5.*

## АПЛОДИСМЕНТЫ

Недавно в Риме имел место курьезный, вернее печально-комический случай («комический» в гоголевском смысле «смеха сквозь слезы») на одной блестяще обставленной, говорят, огромной выставке весьма знаменитого французского художника. Не стоит называть его имя («весьма знаменитых» у нас не так много: пусть читатели сами догадаются<sup>312</sup>), да и важно не имя, а самый факт этот «печально-комический», показательный инцидент.

Пользующийся известностью, проживающий в Риме художник не посетил этой выставки, куда стекался весь Рим, но вдруг решил, проходя мимо, зайти на нее. Он случайно попал на очень торжественно обставленный акт по случаю закрытия выставки этой знаменитости. Как «курские соловьи» заливались, воспевая гимны великому гению, специально приехавшие его соотечественники, его пропагандирующие, поясняющие его творчество и выставленные творения, в переполненной публикой зале дворца. Было указано на всё значение для Италии ознакомления с этим передовым искусством, ознаменовавшим собой сдвиг в искусстве, имеющем пробудиться от сна, — с явлением, имеющим целью открыть новую эру в живописи, отрешенную от всех устаревших догматов и понятий, не соответствующих современным запросам и современной культуре, требующей обновленной эстетики, блестяще представленной экспонатами.

Раздались аплодисменты. Упомянутый художник, недавно выставленный с успехом в Риме свои интересные работы и обладающий даром слова и темпераментом, не выдержал, задыхаясь в кадилльном дыме, возносимом ораторами этой знаменитости, и попросил слова. В пламенной, возмущенной речи, он в смелых до резкости выражениях обрушился на позорящую искусство выставку и на позорную, бесчестную пропаганду ее прославляющих, на очковтирательство, бессовестное и развращающее.

Громы аплодисментов...

Соловьи замолкли и спорхнули с ветки в сконфуженном молчании. Пылкому оратору сочувственно жали руки, восхваляя его за столь смелую честность.

Это ли не «смех сквозь слезы»?

Мы присутствием при некоем наступлении, умело сорганизованном, некоего «антихриста красоты»... Что это? Убежденность извращенного сознания? Нарочито обдуманый обман? Мозговые aberrации или ловкая афера? Ставка на тупоумие, на снобизм и на наживу?

Но что из себя представляет фронт оборонительный? Инертность? Самовнушение или трусость? Боязнь быть подверженными обвинению в об-

<sup>312</sup> Вероятно, речь идет о Пабло Пикассо.

скурантизме и ретроградстве? Не пора ли, опомнившись, не злоупотреблять словами: «Интересно! Ново! Очень индивидуально! Остро! Надо вдуматься, чтоб понять, тут есть что-то очень необыкновенное, несомненно по-своему талантливое» и т. д.

Неужели непосредственное чувство, часто так оскорбляемое — столь «устарелое» понятие, а сила внушения пересиливает честность перед самим собой? Рукоплескания обманщикам пошли, в данном случае, в противовес с громкими аплодисментами их опозорившим, бесчестие и неразумие — в отрезвление — в этой печальной, но всё же и обнадеживающей манифестации... На этот проблеск надежды надо опираться.

Но когда же единоклубные протесты сольются в один дружный оборонительный фронт?

Давно пора!

*«Русская мысль», Париж, 5 мая 1951, № 342, с. 5.*

## ПОСЛЕДНИЕ ВЫСТАВКИ В РИМЕ

### Пантеистическое и религиозное искусство

Эти четыре выставки интересно и поучительно сопоставить в одном отчете. Лучшие образцы искусства древнего Китая (XII–XIV вв.) из частных французских, американских и английских собраний, пейзажи, флора, фауна, птицы; отличные экземпляры японских мастеров (XVII–XVIII вв.), присланные из Японии на выставку, сменившую первую. Во многом оба искусства соприродны друг другу; стиль китайского искусства всё же строже. Обе были отдыхом и отрадой для глаз в смысле эстетическом; утонченная форма, вкус и техника, но и отрада для души. Потому они обе в наше художественное лихолетье явились назиданием и укором.

Почему они так волновали и радовали душу?

Надо вспомнить, как создавалось великое древнее искусство Китая. Молодые художники группами посылались на временное поселение на лоно природы — в горные или лесистые местности. Им было запрещено приступать к работе сразу: сначала они должны были «молиться природе», вбирать в себя ее чудеса, всматриваться детально, изучать, переживать эти чудеса. Лишь после этого они имели право приступить к труду, вдумчивому и радостному. В него было вложено чувство пиетета к Божьему миру; оно являлось результатом не только наблюдения, но и переживания, потому оно являлось хвалебной песнею, в грандиозных же пейзажах — впрямь гимном природе. Вот в этом тайна воздействия на душу этого искусства.

Это — более чем эстетика, больше, чем «настроение», даже больше чем поэзия, — это духовное проникновение во всё — малое и великое, и узрение великого в малом.

Всё живет: каждый цветок, каждая Божья тварь. Примечательно, что nature morte — битая дичь, мертвая рыба, срезанные цветы (как у европейцев) — не существует.

Птичка дремлет в предрассветном тумане на ветке магнолии, форель плывет в живой воде. Лепесток цветка, листок, шерсть, пух, оперение, вы-

ражение глаза птицы и зверя любовно изучены, без фотографической протокольности, но как точно и убедительно!

Наш термин «выйти на этюд» не существовал — иное отношение к природе и делу.

Трудно сказать, что производит большее впечатление — величие стихии пейзажа, или самое скромное сокровище этого искусства.

Таковы были две, скромные по размеру, но столь богатые по содержанию, выставки в Palazzo Brancaccio.

\* \* \*

Но вот распахнулись двери поистине гигантской по размерам выставки религиозного искусства (*arte sacra*) тридцати наций. Огромное новое здание близ собора св. Петра, бесконечные залы. Большое событие, блестящий вернисаж с кардиналами, епископами, министрами, посольствами и приглашенными.

При входе — большой, скучный, портрет Папы, казенного типа (а какая натура! есть из чего сделать значительную вещь!). Вспомнился портрет Папы — Веласкеса во дворце Dogia.

За исключением двух замечательных скульптур римских художников св. Екатерины Сиенской (донателловского типа) и св. Франциска, с нежностью склоняющегося к волку, ему протягивающему лапу, да, пожалуй, еще некоторых хороших скульпторов (пластика в крови, по атавизму, у итальянцев), можно смело сказать, что вся эта блестяще устроенная выставка является братской могилой религиозного искусства. Оно умерло.

На причинах останавливаться не приходится, они слишком ясны и убедительны. Эта выставка — трагический документ нашей эпохи, из нее выносишь не только грустное, но и страшное впечатление. Второй раз нет желания вернуться.

При отсутствии духовного элемента, безвкусица, небрежность исполнения: псевдомистические, или грубо реалистические, большей частью безграмотные композиции, оскорбительные по живописи, не говоря уже о впрямь кошунственных подчас образах.

Позорный отчет 30-ти стран! Русский отдел отсутствует. Доступ был открыт. Какая причина? Не послали?

\* \* \*

Другое впечатление выносишь из столь же огромной «выставки миссионеров» в соответствующем первом здании у [собора] св. Петра. Религиозное, христианское искусство Азии и Африки. Второе грубее, примитивнее первого, но в своем роде интересно и не лишено подчас величия.

Трудно переключить себя на восприятие евангельской фабулы в трактовке китайских и японских мастеров, приспособиться к образам азиатских Христа и Богородицы, бонзообразных апостолов, сидящих на полу на Тайной Вечере. Но во всем чувствуется искренность, проникновенность, любовное отношение, а главное пиетет, что самое существенное при большей частью внимательно-утонченном исполнении.

Последнее отмечается и на всех моделях пагодообразных христианских храмов. Красивые облачения, кресты, богато вышитые тончайшим орнаментом темного серебра во всю длину и ширину ризы, из однотонного благородного шелка. Утонченная утварь.

Большое количество фотографий чуждых нам, но красивых церквей, пасхальных праздников и процессий. На первой выставке фотографии церквей стиля модерн, бездушно холодных и затейливо неприятных (есть неплохие и добротного исполнения в Канаде).

Много мыслей и чувств вызывает сличение указанных выставок. Есть над чем призадуматься.

«Русская мысль», Париж, 6 декабря 1950, № 299, с. 5.

## ЖУТЬ

### Скульптура негритянских художников на религиозной выставке миссионеров в Риме

Изображение царства сатаны, всякой нечисти, жуткое, безобразное, чуждо, за редкими исключениями, русскому религиозному искусству (маленькие чертенята на довольно аляповатых фресках с изображением Страшного Суда в некоторых монастырских церквях производят более комическое, чем страшное впечатление).

Сфера сатаны со всякой чертовщиной входит в орбиту испанского, итальянского, средневекового французского и особенно фламандского религиозного искусства.

Кто не знаком с искусством подлинных негритянских художников, склонен думать, что примат страшного, злого начала в религиозных образах принадлежит Индии с ее жуткой теогонией, а также Китаю, с его культом монструозного, даже в прикладном искусстве. Однако первоклассное собрание скульптур негритянских художников на указанной выставке в Риме может убедить, что первенство в этом отношении принадлежит им.

Театр «Гран-Гиньоль»<sup>33</sup>, с которым некоторые из публики сравнивали этот отдел, рассчитан со своей жутью на нездоровое воздействие на пресыщенных европейцев. На воздействие совсем иного порядка рассчитана жуть указанного искусства.

Это искусство имеет *религиозную основу и значение*, потому что оно с полным правом представлено на выставке произведений религиозного искусства. Замечательно при этом, что это искусство очень реалистическое, с его доведенной до пароксизма экспрессивностью и убедительностью. Мы говорим о скульптуре голов из черного (самого твердого) дерева. Скульптурные, поражающие своей мощью фигуры, наоборот, очень стилизованы.

Если говорится: «такой-то утратил образ человеческий, став олицетворением зла», то это полностью применимо к этим ужасающим ликам,

<sup>33</sup> Парижский «театр ужасов», действовавший в 1897–1963 гг.

отмеченным печатью сатаны, с их оскалом рта (для вящей жути иногда средний зуб отсутствует), со злобными глазами, а подчас с выпуклыми закрытыми веками, как у мертвецов, с раздутыми ноздрями. На некоторых остроконечный длинный загнутый рог на макушке; у других привязанная борода из засушенных водорослей. На носовом хряще иногда приделана металлическая пластинка, могущая отсвечивать в полумраке.

От этих страшилищ в первую минуту можно впрямь шарахнуть в сторону и выкрикнуть: «отойди от меня, сатана!». Но всматриваясь в них, испытываешь всё более притягательность, магическую силу воздействия, на что они и рассчитаны. Они вас завораживают и не отпускают — в силу большого таланта, в них вложенного — и этот выкрик хочется сменить иным: «пощади меня, сатана!»

Тут талант, могущий содержать в себе люциферианское начало и, как ловкий оборотень, переключать себя со светлого, благодатного, на темное, выявляет магическую силу прельщения, как бы ни страшно было само произведение.

Подобное искусство рождено из мистического страха перед жуткой силой, не «страха Божьего», как в нашей вере, но всё же *религиозного* чувства страха.

Русло современного искусства, часто меняющего свое направление, становясь всё более мелководным, для пополнения стало вбирать в себя разного рода мелкие притоки. Таким был одно время «псевдо-примитивизм» (подделка под детскую наивность). Таким более значительным притоком был «экзотизм», включая искусство негров. Но последнее, лишённое своего подлинного духа и содержания, было использовано чисто внешне. Чужая эстетика ломала и коверкала эстетические понятия, заложенные в европейском искусстве.

Древняя религия Египта, с ее искусством, погибла в силу «импорта» чужих азиатских религий, с их теогонией. Импортные «религии красоты» содействовали, наряду со многими еще более важными причинами, извращению искусства Европы и его растлению.

*«Русская мысль», Париж, 2 февраля 1951, № 316, с. 5.*

## МУЗЕЙ ГОРОДА РИМА

Музей города Рима — детище Муссолини; он помещался временно в довольно сумрачном здании, недалеко от очаровательной древнейшей базилики Санта-Мария-ин-Космедин. Создатель его мечтал его расширить и дать ему достойное обрамление в одном из римских дворов. Это лишь совсем недавно и было осуществлено, и обогащенный новыми экспонатами музей стал ныне одной из самых значительных достопримечательностей Рима.

При осмотре столь изменяющихся теперь старинных городов, с их остатками прошлого, необходимо участие воображения на базе культурной подготовки, чтобы восполнять приток впечатлений сознанием того, что и как было, и что стало. Тогда мираж прошлого воскресает и материализу-

ется «дух Рима», о котором написал П. Муратов<sup>34</sup> в своей лучшей книге «Образы Италии». Этот мираж дает музей, водворенный в одном из роскошных римских дворцов «Браски», принадлежавшем кардиналу того же имени в XVIII веке.

Вряд ли во всей Италии найдется более торжественная и роскошная лестница, объединяющая три высоких этажа.

Недавнее лихолетье, при оккупации немцами и наводнении столицы «сфолати» (беженцами), с ней сопряженным, нанесло покоям дворца тяжелые поранения в смысле порчи и невероятного загрязнения многотысячным «табором» одичавших и нищих людей. Роскошно расписанные потолки — немые свидетели этого тяжелого зрелища.

Казалось бы, что можно разломать, похитить в пустом дворце? Но «голь» и вандалы на выдумки хитры. С полов были содраны чудесные старинные узорные кафели с изысканными поливами и разбазарены; лишь жалкие остатки в потаенных комнатах указывают, что это была за красота.

Правительство и город, не жалея огромных затрат и энергии, всё привели в порядок, не будучи в состоянии, конечно, восстановить эту незамеченную утрату.

Но приступим к обзору музея.

При входе — роскошные старинные кареты с позолотой и росписью, на потертом алом бархате которых восседали кардиналы и видные лица из знати; изящные, носимые на руках, каретки для дам; роскошный поезд из резного дуба, с фигурами и папским гербом, дарованный Францией в 1857 году папскому престолу; папа Пий IX совершал в нем поездки в свои летние резиденции в окрестностях Рима.

Полутемный проход, освещаемый сбоку целым рядом витрин с живыми картинами прежнего римского народного быта. Эти сцены производят умиротворительное и подлинно художественное впечатление. Очень талантливый художник Орацио Амати придал этим сценам и скульптурным фигурам в натуральную величину (ничего общего не имеющим с обычно пошлыми манекенами) такую убедительность (не говоря уже о тонком живописном вкусе в исполнении), что трудно оторваться от их внимательного разглядывания.

Тут и старинная аптека: уютный старый аптекарь, окруженный темными шкафами с фаянсовыми банками, предлагает снадобья матери с детьми и другим клиентам. Тут и характерная старая «остерия» со скромными столиками и беседующими за бутылкой кьянти персонажами — типичными римлянами. В пролете между обветшалыми стенами со вкусом написанный вид Рима.

<sup>34</sup> Павел Павлович Муратов (1881–1950) — писатель, искусствовед, переводчик, издатель. Учился в кадетском корпусе. Окончил Институт путей сообщения в Петербурге. Хранитель отдела изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея. Печата критические статьи в журналах «Весы», «Золотое руно», «Аполлон» и др. Издавал журнал «София». Участник Первой мировой войны. С 1922 в эмиграции, сначала в Германии, затем в Италии. Жил в Риме, устраивал в своем доме еженедельный салон. С 1927 жил в Париже. Один из учредителей общества «Икона». Печатался в газете «Возрождение» (Париж) и других газетах и журналах русского зарубежья. Опубликовал монографии по византийской живописи, готической скульптуре и художнику фра Анджелико. Автор рассказов, пьес, романа «Эгерия» (1922) и трехтомного сборника очерков «Образы Италии» (1911, 1912, 1924). Конец жизни провел в Ирландии.

Далее дворик с перголой, увитой виноградом; танцуется тарантелла. Художник в углу делает зарисовки. В скромном дворике остановилась типичная повозка с расписным навесом для развозки вина из Каstellи<sup>315</sup>: такие (по рисунку Микеланджело) и теперь еще нередко разъезжают по Риму: мул и собачка — словно живые... Наконец, маркиза, принесенная в каретке на руках ливрейными слугами к ее дворцу. Всё словно живет перед вами до иллюзии, при том все одежды — того времени, а не мишурно поддельные.

Зал с тонкими, тронутыми акварелью, рисунками-карикатурами персонажей 40-х годов. В другом зале, после целого ряда скульптурных слепков со старинных могильных плит над прахом разных святых, — собрание спасенных фресок из разрушенных монастырей XIII и XV веков.

Глубокое впечатление производит чудесная фреска XIII века — большой лик Богородицы с проникновенным, глубоким взором. Таких мало! Ряд красивых фресок в нарядном большом зале для лекций XV века: «музы» из разрушенной виллы папы Пия X. Ряд изображений римских императоров (масляная живопись Генуэзской школы), скульптуры кардиналов, многие из них исполнены мастерски.

После обширного историко-топографического отдела с первоклассными гравюрами храмов, дворцов, площадей, улиц, планов Рима, макетов монастырей (а из этого зала с многочисленными гравюрами празднеств на площади «Навона» в открытое окно вы видите воспетую ими эту самую обворожительную площадь), выставлены бесчисленные изображения в красках народного уличного быта, празднеств, карнавалов, пробега лошадей на воле по Корсо, роскошных иллюминаций. Огромные холсты с парадными въездами в золоченых каретах на площадь «Пополо» и к дворцу Квиринала, весь блеск столь потухшей ныне столицы, залы с роскошной патрицианской обстановкой.

Перенесенная из разрушенного дворца князя Торлония, изысканнейшая спальня со скульптурой и позолотой: наконец, целый этаж с видами Рима (масло, акварели, рисунки), — Рима, наполненного романтикой и поэзией, еле узнаваемого, но более вам близкого, чем на суровых гравюрах развалины Пиранези.

Большое собрание акварелей мастера Реслера Франца<sup>316</sup> дает протокольные и живописные документы о бывшем Риме, с еще живописными берегами Тибра. Наконец, портреты, бюсты знаменитых художников (Кановы<sup>317</sup>, Пинелли<sup>318</sup>, Де Санктиса<sup>319</sup> и др.) и их наследие.

<sup>315</sup> *Castelli (Romani)* — местность к югу от Рима с традиционным виноделием.

<sup>316</sup> Этторе Реслер Франц (Ettore Roesler Franz; 1845–1907) — итальянский художник и фотограф немецкого происхождения. Создал серию эскизов, акварелей и фотографий зданий, которые предполагалось снести в связи с модернизацией Рима. В серию «Исчезнувший Рим» вошли 120 акварелей, многие из которых находятся в коллекции музея Рима.

<sup>317</sup> Антонио Канова (Antonio Canova; 1757–1822) — итальянский скульптор. Представитель неоклассицизма в западноевропейской скульптуре.

<sup>318</sup> Бартоломео Пинелли (Bartolomeo Pinelli; 1781–1835) — итальянский художник, скульптор, гравер.

<sup>319</sup> Джузеппе Де Санктис (Giuseppe De Sanctis; 1858–1924) — итальянский художник. Мастер портрета.

Современное «музееведение» во всем проявило большое умение и вкус в устройстве и развеске. Много старинной мебели, фаянсов, бронзы, утвари.

При обзоре музея испытываешь нечто подобное тому, что испытываешь при перелистывании альбома с фотографиями умершего, близкого вам лица в разных его возрастах, и это волнует! Но еще другое волнует, щемит сердце назойливая мысль. Почему? Почему у нас, в наших прекрасных двух столицах, не было давно и вовремя создано ничего подобного?!

Не была воспета вечная память всему бывшему, столь художественному и важному — до разгрома, варварского искажения, порчи, разбазаривания, включая ценные гравюры, рисунки (Галактионова<sup>320</sup> — поэт Петербурга — и др.), распроданные по частным рукам за границей. Ведь были у нас культурные и талантливые художники, смогшие внести свой вклад познания и вкуса в задачу устройства музеев городов Петербурга и Москвы, наряду с имеющимися обычными музеями.

Да именно это и навряд ли бы захотели уничтожить большевики, которые с гордостью, в противоположность примитивной, захудалой, отжившей старине, в ретроспективном отделе музея, похвалялись бы своими достижениями в европеизированных ими столицах России с роскошным метро и небоскребами.

Горько сознавать! Прозевали!

*«Русская мысль», Париж, 19 сентября 1952, № 486, с. 5.*

## ДЕКЛАРАЦИЯ ЛЮЦИФЕРИАНСТВА<sup>321</sup>

Интересным номером новой, с этого года расширенной программы итальянского радио, рассчитанной на повышенный культурный состав слушателей, явилось на днях обсуждение группой лиц из художественного мира темы, озаглавленной: «Верно ли утверждение, что современная живопись вдохновляется уродством, а классическая живопись — красотой?»

Тема, весьма злободневная, была поставлена остро.

Среди группы лиц (Бьянкеле, Тентилини, Монторини) «первой скрипкой в концерте» был весьма известный, уважаемый, уже пожилой Альберто Савиньо<sup>322</sup>, творец «абстрактной» живописи. Крайне авторитетным, несколько профессорским тоном, он громким басом изрек некий символ веры нового направления в живописи.

Резюмируем суть его речи, не останавливаясь на несущественных добавлениях, а на внесенных другими участниками оттенках. Впрочем, последние

<sup>320</sup> Степан Филиппович Галактионов (1779–1854) — художник, график, литограф. Мастер пейзажа.

<sup>321</sup> Статья имеет подзаголовок: *Радио-диспут о «новом искусстве»*, а также комментарий редакции еженедельника: «Помещая интересную корреспонденцию нашего постоянного сотрудника князя Щербатова, мы находим нелишним отметить, что «новое искусство» не предполагает постоянного отрицания христианской мистики, — как о том свидетельствует, хотя бы недавняя выставка современной религиозной живописи во Франции».

<sup>322</sup> Альберто Савиньо (Alberto Savinio; настоящее имя Андреа Франческо Альберто де Кирико; 1891–1952) — итальянский поэт, писатель, художник, музыкант, переводчик. Один из основателей театра, руководимого Луиджи Пиранделло.

единодушно признали, что «гран-маэстро» так блестяще и исчерпывающе изложил сущность «нового искусства», что что-либо добавлять, а тем более возражать ему и не приходится. Таким образом, «обсуждение» свелось скорее к «декларации», а не было, к сожалению, подлинным диспутом.

Декларация же весьма показательна, как голос объединенного и немалочисленного фронта. Она сводится к следующим положениям:

1) Красота и уродство — понятия относительные, и такое противопоставление понятий должно быть оставлено. Вся эволюция искусства с ее сменой понятия красоты подтверждает эту мысль.

2) Надо также отбросить термины «старое» и «современное» в искусстве. Последнее надо заменить термином «новое». Оно соответствует новому человеку, с которым надо считаться и признавать все его значение, его права и прерогативы, открыто и смело исповедовать свою эстетическую веру. Непонимание этой веры — признак отсталости, тупого консерватизма и нелепых предубеждений.

3) Красоты природы, служившие источником вдохновения и подражания, для заимствовавшего ее формы искусства, более не убеждают пытлившую, углубленную творческую мысль «нового человека», несравненно более сложного, чем представители старых поколений. Новое поколение призвано раскрывать свой внутренний мир представлений, свои понятия об иной, новой красоте, которая черпается из отвлеченного космоса форм, ничего общего не имеющего с видимым миром.

4) Все, взятое из видимого мира формы, которыми оперировало искусство старое, затасканы, изжиты и не соответствуют более эстетическим запросам нового искусства, нового человека — творца и провидца новой эстетики, более утонченной и углубленной.

«Мудрый» Матисс<sup>323</sup> это признал и от старых форм отвернулся, как и «выдающийся мастер-философ» — Пикассо.

— Но Пикассо создает монстров, — отважился заметить великому маэстро один участник обсуждения.

— Ну, это некоторые эксцессы в его мудром творчестве, — несколько замаявшись, сердито буркнул Савиньо.

Итак — взрыв, аналогичный взрыву атомической бомбы, покусившейся на космос. Тут покушение на Альма Матер — природу всего искусства, вскормившую его с детства и питавшую его в веках, — природу, радовавшую самого Творца, по словам Библии: «и увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Бытие, гл. 1. 31).

Все «изжитые» формы ее, как иссохшая мумия, кладутся в саркофаг некрополя музеев. «Новый человек» провозглашает себя в искусстве творцом иного, более совершенного мира, презрительно отворачиваясь от отмирающего, ему ненужного, ему несоприродного.

Долго ли он удержится на подведенном под себя пьедестале? Вразумляемые, сдадут ли они также в архив свой «истинный» разум, «изжитые»

---

<sup>323</sup> Анри Эмиль Бенуа Матисс (Henri Emile Benoit Matisse; 1869–1954) — французский художник, скульптор. Лидер течения фовизма периода постимпрессионизма.

чувства? Все «так прекрасно и исчерпывающе изложенное» в этой декларации можно выразить в одном слове: люциферианство, с его соблазнами и гордыней.

В этом хула непрощающаяся на Святого Духа, который своей даруемой благодатной силой просветляет всю духовную жизнь, которой искусство является одним из ярких проявлений, — силой, без которой немощные силы человеческие никогда не могли и не могут создать подлинное, вдохновенное искусство, а лишь безблагодатно-немощное, вплоть до извращенного порождения мозговых aberrаций «нового человека» — творца «нового искусства».

*«Русская мысль», рубрика «Письмо из Рима», Париж, 19 марта 1952, № 433, с. 5.*

## «QUADRINALE»

### Четыре года итальянского искусства

Современное итальянское искусство развивается под двумя знаками:

Одно искусство идет под знаком «интернационала»; это болезненная деформация древней мудрой соборности. Она отражает в мировом масштабе революционное разрушительное движение. Это, в сущности, анти-искусство: «кубизм», постепенно вытесняемый «сюрреализмом», «абстрактизмом» и проч. (много терминов, много вариантов). Все это известно, и мы не будем на этом останавливаться.

Другое, творческое искусство, с его бесчисленными разновидностями, находится в состоянии разброда, разорванности. В этом смысле искусство Италии ничем не отличается ныне от искусства других стран. Да и может ли быть иначе? Разорванность и разброд в искусстве соответствуют такому же разброду в мировоззрениях, в области религиозной, социальной, политической.

В искусстве выдвигаются новые проблемы, идет пересмотр устаревших канонов и догматов, ведется интенсивная борьба. Все ровно, сглажено, подведено по приказу под один знаменатель, только в «долине смерти», в Советской России, где искусство умерщвлено (роскошное московское издание «Искусство» это доказывает). Остается оплакивать погибшие таланты!

Но брожение, охватившее все искусство свободного мира, дает и некоторые осадки, отстаивается, и нередко в нем возникает нечто ценное и даже значительное. Среди сумбура и беспомощной среды, дерзких попыток и даже озорства (свойственного молодежи) намечается, — и это важно, — возврат к хорошим традициям. Опынение крайним индивидуализмом сменяется нередко трезвой вдумчивостью и серьезностью в отношении к ремеслу... Все это сказалось в огромной по размерам выставке «Quadrinale», представившей живопись и скульптуру за четыре года; присоединен и ретроспективный отдел.

Скульптура в крови у итальянцев; здесь атавизм сказывается явно, и на выставке даны впрямь отличные, мастерские, тонко прочувствованные

произведения, — более того, исполненные нередко большого духовного содержания.

Но и в живописи наблюдаются явные просветы. Вдруг радуется высококачественный портрет девушки (Сантагата<sup>324</sup>): монументальная фигура в рост римлянки, на фоне римской оранжевой стены — холст значительный, красивого, благородного стиля (Оппо<sup>325</sup>). Есть и радостные явления в области пейзажа, в смысле тонкого колорита, скромно-сдержанного и общего тона и тонкой фактуры (не без влияния Коро и отчасти старых мастеров).

Но одно странно! В стране яркого солнца, голубого неба и моря, в пейзаже, за редчайшими исключениями, не отражена игра света, нет солнечных эффектов, почти отсутствует радость итальянской атмосферы и столь чарующей римской золотистости. Исключением являются панорамический пейзаж Рима, с червонным тоном вечерней зари (уже упомянутого Оппо), и чарующий небольшой пейзаж речки с золотым отражением солнца: уже в вечернем полумраке скромные домики: мастерски намеченный силуэт лодочника (Този<sup>326</sup>). В нем, как и в некоторых других пейзажах, возврат к лирике, что радует.

В общем же, во всей живописи отмечается уклон в сторону крайне сдержанного, даже угрюмого, нередко мрачного благородного, углубленного тона. Есть частичное влияние Сезанна<sup>327</sup>, а также косвенное влияние смены красочности на темную гамму очень странного тона французской живописи, обеднившей палитру. И вдруг, среди этой сумрачности, — красочный, живописный натюрморт!

Модный баловень, эстетствующий де Пизис<sup>328</sup> (назначающей огромные цены за свои вещи), красиво, с нарочитой неряшливостью, балуется кистью; (другие балуются некрасиво).

Обобщим положительные явления современного искусства Италии.

Ничего общего со слащавой *bellezza*<sup>329</sup>, столь обычной раньше, то, что по-французски так метко формулировано словами: «*le joli est l'ennemi du beau*»<sup>330</sup>; и подавно ничего общего с коричневой тяжелой живописью напыщенных академических композиций, которые делают надоедливым осмотр музея *Arte Moderna*. Со всем этим покончено.

Многое еще продвигается ощупью, ищется, но частично и находится среди распушенности и анархии. Наметился отход от дешевой, легкой красивости — и это радостное явление.

Если нет уже *scherzo*, то нет и *allegro*, а скорее *adagio* и даже *grave* — в общей тональности, среди всякого вздора.

<sup>324</sup> Антонио Джузеппе Сантарата (Antonio Giuseppe Santagata; 1888–1985) — итальянский художник, скульптор.

<sup>325</sup> Чиприано Эфизιο Оппо (Cipriano Efisio Oppo; 1981–1962) — итальянский художник, искусствовед, сценограф, критик, государственный деятель.

<sup>326</sup> Артуро Този (Arturo Tosi; 1871–1956) — итальянский художник-пейзажист.

<sup>327</sup> Поль Сезанн (Paul Cezanne; 1839–1906) — французский художник. Представитель постимпрессионизма.

<sup>328</sup> Филиппо де Пизис (Filippo de Pisis; настоящее имя Луиджи Филиппо Тибберелли; 1896–1956) — итальянский художник, график, писатель. Представитель метафизической живописи.

<sup>329</sup> Красота (*ut.*).

<sup>330</sup> Красивое — враг прекрасного (*фр.*).

При устройстве выставки не обошлось без очередного ныне «бунта молодежи», по поводу ретроспективного отдела на *Quadrinale*. «Эта выставка — наша! По какому праву затесались старики?!». Но как полезно, что эта мудрая мысль устроителей осуществилась. И радуешься за Италию: она с полным правом может гордиться своими мастерами XIX-го века!

Таким является первоклассный скульптор, он же чеканщик своих бронз, не уступающий Бенвенуто Челлини, Джемито<sup>331</sup>, — мастер мирового значения. Сицилианец, незаконный ребенок, он был взят на попечение столяром, впоследствии послужившим ему моделью для знаменитого бюста «Философ». Затем подмастерье портного, он из нищеты, по страдному пути, достиг славы. «Мальчик рыболов» занимает почетное место в флорентийском Барджелло. Да и впрямь этот мастер может тягаться с великими ваятелями прошлого. Какое духовное проникновение, какая нежная пластика в чарующей голове мальчика на выставке! Некоей россыпью жемчужин является большая серия его рисунков и набросков Рембрандтовской марки.

Одно время его творчество затмила слава увлекшего многих Росси, новатора живописно-импрессионистической скульптуры (заимствованной у него Роденом к величайшему его негодованию). Джемито, презиравший искусство Росси, обиженный, раздраженный, нервно больной, на двадцать лет ушел в полный затвор, что не помешало ему за это время создать все лучшие его произведения. Звезда Росси закатилась, звезда Джемито заблестела.

Его друг и товарищ по тяжелой жизни, прославившийся Манчини<sup>332</sup>, мастер-живописец, представлен на выставке портретами лучшей эпохи. Его соседями по зале являются — хороший портретист Морелли<sup>333</sup> и, в виде исключения, еще находящийся в живых, лучший портретист последнего времени — Сивьеро<sup>334</sup>.

Несравнимы по высокому качеству с более поздними «шикарными» дамскими портретами выставленные работы знаменитого баловня Парижа Больдини<sup>335</sup>.

Несомненно, выдающийся живописец, рано умерший, Спадини<sup>336</sup> на выставке представлен поистине замечательным по красоте живописи портретом девочки, конкурирующим с лучшими Ренуарами, и хорошим портретом жены с детьми. Его же красиво задуманная, но незаконченная, большая композиция типа Ватто: группа на фоне озера — живопись редкой свежести, светлая, с благородной фактурой.

<sup>331</sup> Винченцо Джемито (Vincenzo Gemito; 1852–1929) — итальянский скульптор. Один из мастеров итальянского веризма.

<sup>332</sup> Антонио Манчини (Antonio Mancini; 1852–1930) — итальянский художник-импрессионист.

<sup>333</sup> Доменико Морелли (Domenico Morelli; 1826–1901) — итальянский художник, педагог, общественный деятель.

<sup>334</sup> Карло Сивьеро (Carlo Siviero; 1882–1953) — художник. Мастер портрета.

<sup>335</sup> Джованни Больдини (Giovanni Boldini; 1842–1931) — итальянский художник. Мастер портрета.

<sup>336</sup> Армандо Спадини (Armando Spadini; 1883–1925) — итальянский художник. Представитель Римской школы живописи.

Как приятно было увидеть полотно Сегантини<sup>337</sup> — поэта крестьянской жизни, итальянского Милле: пастушка, сидя на траве, вяжет чулок среди обступающих ее друзей — овец.

Здесь и другой поэт животного мира — первоклассный анималист Палицци<sup>338</sup>.

\* \* \*

Не злоупотребляя перечнем экспонатов, скажем в заключение, что столь обычное поверхностное суждение пессимистов, утверждающих, что в Италии искусство все в прошлом, — оскорбительно и неверно. В итальянском искусстве играет молодая кровь, а порою и безумствует в силу молодости и под влиянием безумцев-развратителей, «дурных пастырей». Но оно пробивается, и нередко на верный путь, — не говоря уже о подлинных, недавно ушедших, крупных мастерах. В скульптуре же мастерство никак не позорит память великих предков, — и в особенности творчество великого мастера Джемито, а это уже немало!

При данных условиях трудно ожидать, чтобы современное итальянское искусство (как и искусство всех других стран) могло в близком будущем обрести некую общую направленность, некую твердую базу, как то имело место в лучшие времена его истории.

Но это никак не мешает радостно приветствовать отдельные положительные в нем явления, и воздавать должное подлинным талантам, и их сильным достижениям в служении неумирающей красоте.

*«Русская мысль», рубрика «Письмо из Рима», Париж, 2 апреля 1952, № 437, с. 5.*

## «БЛИЗКОЕ ПРОШЛОЕ» Выставки в Риме

Стихия прошлого, дальний берег которого теряется в космических тайнах преистории, и которая легкой, еле заметной, словно ласковой, но беспощадной волной смывает у наших ног вчерашний день, — эта стихия в веках проявляет магнетическую силу. Она притягивает зоркое внимание палеонтологии, антропологии, археологии, истории, историософии и всех, кому дороги сохранившаяся после всех катаклизмов и вандализмов, не отмирающие ценности искусства.

Но сердце! чувства! — они испытывают подлинное волнение лишь от того прошлого, которое, помимо интереса, вызывает непосредственный резонанс в нашем сокровенном чувствилище. Это то близкое прошлое, от разлуки с которым «щемит сердце», подобно разлуке с ушедшими самыми близкими от нас в сравнении с памятью о старом поколении. Это щемящее чувство вызывает скорбную ностальгию.

<sup>337</sup> Джованни Сегантини (Giovanni Segantini; 1858–1899) — итальянский художник-пейзажист.

<sup>338</sup> Джузеппе Палицци (Giuseppe Palizzi; 1812–1888) — итальянский художник-пейзажист и анималист.

О ней мне хочется сказать по поводу двух замечательных выставок, еще до сих пор, в силу интереса ими вызываемого, переживших выставочный сезон в Риме этого года, отстраняя при этом обычный протокольный перечень экспонатов.

Одна из этих выставок, далеко не столь близкая нам по времени, сродни второй, потому что она органически связана с нашей эпохой в силу преемственности. Вторая выставка говорит о совсем близком прошлом.

Несмотря на то, что эти выставки разного порядка, они каждая по-своему вызывают ностальгическое чувство и щемящую грусть.

Первая, — огромная, выставка заполняет все залы дворца искусств собранием художественных, технически совершенных фотографий, очень большого размера, всех чудесных вилл эпохи расцвета архитектуры Италии, начиная с великого Палладио с фресками Веронезе, Тьеполо, Лонги<sup>339</sup> и других мастеров их школы. Большие гравюры Каналетто<sup>340</sup> пополняют собой собрание фотографий. Насколько неисчерпаема сокровищница художественных богатств Италии, можно лишний раз себе дать отчет из того, что все эти экспонаты представляют собой всё самое замечательное, что сохранилось в одних лишь северных областях, Венецианской и Падуанской, в окрестностях Вероны, Удине, Тревизо, Ровиго. Надо надеяться, что повторная выставка раскроет обычно недоступные для обозрения сокровища также центра и юга этой благодатной страны. Идея выставки — собрание фонда для «спасения от гибели» этих бесценных памятников высочайшего искусства.

И как за них страшно! На некоторых снимках имеется надпись «distrutto»<sup>341</sup>, на других — «отдано под жилье крестьянам» и «под мастерские». В чудеснейшие фрески вбиты гвозди, на них висит белье, утварь, колбасы, мешки. В одном дворце-вилле с провалившимся потолком и смытыми дождями фресками пристроилась слесарня, — стены покрыты сажей, громадный скульптурный камин набит хламом. Есть изумительные дворцы со зловеще забитыми окнами; надпись гласит: «необитаемо». Но есть и счастливы, окруженные выхолощенными, сказочными по величию и поэзии парками, с фонтанами, водоемами, бесчисленными статуями, где доживает свой век старое поколение владельцев. Пока живы, дорожат всем прошлым, к которому они сами принадлежат, со своими традициями и пиететом к старине. Не объединит ли их судьба скоро с судьбой перешедшего из поколения к поколению к ним сокровища?

Их мрачные мысли и прогнозы (мне лично некоторыми высказанные) относительно судьбы их семейного жилища и отношения к нему молодого поколения, мало что ценящего и понимающего, более чем оправдываются. Но не только от памятников этого прошлого с их незаменимой красотой,

<sup>339</sup> Пьетро Лонги (Pietro Longhi; 1702–1785) — итальянский художник, график. Представитель Венецианской школы.

<sup>340</sup> Каналетто (Canaletto; настоящее имя Джованни Антонио Каналь; 1697–1768) — итальянский художник. Глава венецианской школы ведутистов. Мастер городских пейзажей в стиле академизма.

<sup>341</sup> Уничтожен (*ut.*).

борющейся с подкрадывающейся к ним естественной смертью, щемит сердце на этой выставке, но и потому, что она вызывает в памяти столь многие наши русские старинные усадьбы, с их нередко высоко художественными зданиями, пусть иного масштаба, но «однородными» с их праотцами в Италии. Если в последней многое обречено покориться велению Хроноса, то у нас эти бывшие свидетели старой культуры, заодно с последней, сметены дикими варварами, беспощадно на них покусившимися.

Потому всё на этой выставке для нас — близкое прошлое, сколько бы оно ни было уже давним.

\* \* \*

Другое совсем близкое прошлое и по времени представлено выставкой, задуманной и целиком оборудованной нашей соотечественницей, прикрепленной к Риму, русской графиней А. Олсуфьевой — женою известного талантливой архитектора Бузири Вичи<sup>342</sup>. Энергия и вкус русской женщины ярко проявились в этом сложном предприятии. Благодаря широким связям, организаторнице удалось собрать и умело, и красиво сгруппировать не только бесчисленные фотографии Рима исчезнувшего, но и интимные фотографии из семейных альбомов — персонажей и быта ушедшего или доживающего последние годы высшего римского патрициата. Отмиранию старого облика и быта Рима вторит и отмирание этого людского состава древней знати...

Этот «Menschenschlag» обоего пола (по немецкому непередаваемому термину «отпечаток типа, категории») разителен, по контрасту с молодым поколением своей внушительностью. Красота быта, соответствующего этому отмирающему поколению, является таким же контрастом с ныне опошленными жизнью и бытом, с их безличным штампом и распущенностью.

Нарядные выезды с кровными лошадьми, смененные лавиной автомобилей и трескучими мотоциклетами (бич римских улиц), красиво обставленные охоты с изящными амазонками, строго нарядная одежда, уют патриархальной жизни с группами всех членов семьи, — эти документы «*tempi passati*»<sup>343</sup>, не только исторически интересны, но вызывают печальное чувство пред концом исчезнувшего мира, исчезнувших типов, понятий, навыков и вкусов.

Наряду с этим — снимки уничтоженных вилл, городских домов с въездными аллеями, художественными решетками, парками, оградами и статуями, смененных доходными домами-ящиками и железобетонными уродами разных назначений.

Сломано, вырублено, сметено красивое и незаменимое прошлое, столь памятное для последних могикан, скорбящих при виде уродуемого дорогого им Рима, уродуемой жизни. Их горе и ностальгия, как и у владельцев вышеупомянутых отмирающих вилл, понятны многим, многим нашим сооте-

---

<sup>342</sup> Александра Васильевна Олсуфьева, графиня (1906–1989) — художница-портретистка. Андреа Бузири Вичи (Andrea Busiri Vicci; 1818–1911) — итальянский архитектор, педагог.

<sup>343</sup> Ушедшие времена (*um.*).

чественникам, навсегда простившимся с наследием старой культуры и ее носителями. Всё это смела стихия времени безвозвратно. Чем будет заменено незаменимое? Только историческая мысль и религиозная установка жизни могут помочь побороть эту, столь понятную, но расслабляющую скорбь по минувшему.

В отдельном этаже выставки собраны были снимки со всех ушедших знаменитостей римской сцены: Дузе<sup>344</sup>, певцов, певиц, художников и музыкантов.

*«Русская мысль», Париж, 21 октября 1953, № 599, с. 4.*

## ВЕНЕЦИЯ И РИМ

Международная художественная выставка в Венеции.

Тернер в Риме

Венеция, с ее роскошно обставленным летним сезоном, с демонстрацией («выставкой») фильмов всех стран, с замечательными ежегодными художественными выставками, является победоносной соперницей столицы Италии. Волна иностранцев в большинстве не докатывается до Рима, задерживаясь в северных городах, словно Рим как-то не по пути.

А может быть, интерес туристов и так уже удовлетворен переизбытком художественных сокровищ в Венеции, Милане, Сиене, Перудже и Флоренции, издавна любимой англичанами.

Мне не удалось съездить за эти годы в Венецию, но во время моих поездок во Флоренцию я мог убедиться, что Рим не может конкурировать с ней в смысле наплыва иностранцев, — нарядных, с Бедкерами<sup>345</sup> в руках, как встарь, наводняющих улицы, церкви и музеи.

Римская толпа, вероятно, напоминающая советскую Москву, поражает серостью (кроме виа Венето). Нет, что у нас называлось, «чистой публики». Ни мужчины, ни женщины шляп здесь не носят (шляпные магазины прогорают), и красота женских, распущенных, как в эпоху Возрождения, волос римлянок является во всем ее пышном блеске.

Огромная, занимающая целый квартал, выставка живописи и скульптуры в Венеции меня и не привлекала. Всё давно известные имена, всё те же французские импрессионисты, мало интересное подражательное искусство северных стран и уже совсем неинтересное «левое» современное искусство, уже изрядно приевшееся...

Но что интересно, это отзывы в итальянских журналах и газетах об этой современной продукции, видимо, наиболее широко представленной на выставке: всё волнует критика, всё является предметом внимания, беспокойства, споров и анализа. Если блестящая живопись Франции XIX века

<sup>344</sup> Элеонора Дузе (Eleonora Duse; 1858–1924) — итальянская актриса театра и кино.

<sup>345</sup> Высококачественные путеводители, названные так по имени издателя, Карла Бедкера (1801–1859), основавшего в 1827 году в Кобленце (Германия) издательство путеводителей по разным городам и странам.

вызывает некоторую шовинистическую ревность, сказывающуюся в сдержанном признании ее высокой качественности, то отчеты о современном искусстве, вообще, и об итальянском, в частности, представляют собой подробный, куда более внимательный разбор. И надо сказать, что сколько бы ни уделялось симпатии каждому соотечественнику в отдельности, общий вывод весьма печальный и часто — сурово обличительный.

Это общее заключение о современном искусстве в стране Тициана и Микеланджело приходится подчеркнуть. Особенно после того, что мне пришлось видеть на огромной, отчетной за четыре года, выставке в Риме.

День был воскресный. Целые толпы учащейся молодежи, отдельными группами, окружали «просвещающих» их фанатиков, руководителей и пояснителей современного «великого» искусства, порвавшего со всеми устарелыми традициями и открывающего «новую эру». Что только ни говорилось! Что только ни вбивалось в эти молодые головы! Страшно было слушать — и страшна была самая выставка, представляющая такую затрату сил, времени и столь дорогих теперь красок!

Могу без лишней скромности сказать, что мой опытный глаз, при всем обычном желании, среди кучи мусора выискать хоть что-нибудь красивое, пусть и незначительное, — не мог остановиться решительно ни на одной работе. А их было много сотен!

Этому «наваждению» пресса уделила по поводу венецианской выставки вдумчивые, серьезные рецензии. В них признается в общем полный упадок и извращение, связанные с «закатом культуры» нашей эпохи, с цивилизацией призрачной и обманчивой. Не без печального удовлетворения в этом приговоре я смог узнать высказанные мною мысли в моей работе «Кризис искусства», напечатанной в журнале «Путь» (№ 45, октябрь–ноябрь 1934).

В Венеции и в Риме — ранее светоче мира — смерть искусства выявила свой жуткий лик, и невольно тянет в Сикстинскую капеллу. Вспоминаются слова Микеланджело, относящиеся к его бессмертному произведению «Ночь» в усыпальнице Медичи, — «ночь, просящая не будить ее, чтобы не видеть совершающегося кругом».

\* \* \*

Ревнивый Рим испросил для себя один ценный вклад, сделанный Англией для венецианской выставки — большое собрание картин Тернера<sup>346</sup> — гордости Англии.

Художник значительный (1775–1851) — первый открывший, наряду с Констеблем, широкую дорогу для будущих импрессионистов, на иных путях разрешавших проблему воздуха и света. Синтез Тернера сменился у них анализом.

На выставке представлены темные, грустные пейзажи Англии, где чувств вляется влияние голландцев, и целый ряд больших лучезарных пейзажей.

---

<sup>346</sup> Джозеф Маллорд Уильям Тернер (Joseph Mallord William Turner; 1775–1851) — британский художник. Мастер романтического пейзажа и акварели. Гравер.

Вырвавшись на самостоятельный путь, Тернер быстро и победоносно продвигался своей дорогой, хотя и не столь уж широкой, и достиг большой славы, как поэт, воспевавший стихию воздуха и света. У него всё тонет в этой стихии — то бурной, то радостно солнечной, переданной широкой его кистью, уверенной и смелой.

После хорошей выставки в прошлом году французских импрессионистов, выставка Тернера явилась неким событием в Риме, ныне столь обездоленном в художественном отношении.

«Русская мысль», Париж, 4 дек. 1948, № 90, с. 5.

## ФЛОРЕНЦИЯ — ВЕНЕЦИЯ

### Краткие записи многих впечатлений

Хотелось, наконец, вырваться из каменных жарких объятий раскаленного Рима, из грохота автомобилей в царство воды, с лабиринтом тихих каналов старого, столь давно не посещаемого близкого душе друга, в любимую Венецию. Теперь для нашего брата беженца нет ничего вреднее (впрочем, это очень индивидуально), как со всеми нашими тяжелыми мыслями искать лже-отдыха в деревенской глуши на лоне равнодушной природы: да и по нашей родной природе тогда особенно тоскуешь. Нет! нужна смена радующих душу впечатлений. И за всего десять дней, какое их было богатство! Вся череда их мелькает в свежей еще памяти.

\* \* \*

Три дня этапа во Флоренции; как проехать мимо, снова не заглянуть в нее и не сорвать мимоходом, хоть два-три цветка на память из ее пышной художественной флоры, столь знакомой, столь много раз изученной, столь многими описанной. Один цветок, мною сорванный, было сокровище из сокровищ, притом древнейшее из древностей — *Баттистерий*<sup>347</sup>.

Толпа бестолковых туристов врывается в знаменитейшие, ныне очищенные и сверкающие золотом, врата Гиберти<sup>348</sup>. Внутри полнейший, после яркого солнца, мрак. При входе — крупная надпись: за освещение мозаик плата 50 лир. Грош с каждого в группе! Но об этом никто не думает, и разочарованные сразу уходят. Нет предела человеческой глупости. Я разорился на эту «огромную» сумму, и надо мной, как и много раз раньше, вспыхнул золотом шатер купола. Что за священный праздник!

---

<sup>347</sup> Баттистерий (дословно с лат. — крестильня) — пристройка к церкви или отдельное здание, где совершается крещение. Баттистерий Сан-Джованни (в честь Иоанна Крестителя, как и большинство баттистериев) — одно из самых старинных зданий Флоренции на Пьяцца дель Дуомо и Пьяцца ди Сан-Джованни.

<sup>348</sup> Лоренцо Гиберти (Lorenzo Ghiberti; 1378–1455) — итальянский скульптор, ювелир, историк искусства. Представитель Раннего Возрождения. Автор северных и восточных бронзовых дверей (ворот) Флорентийского баттистерия.

Ярусами вздымаются святые лики и сцены, кончающиеся сонмом ангелов, и Христос, и какой Христос! — во всей славе над алтарем! Красота и величие, да и для русского сердца родная, неопишная!

Где-то я прочел, как захватывает то место, «где ступал хороший человек», а святой, прибавлю, тем более. И второй душистый цветок я сорвал в монастыре Сан Марко, где не только ступала нога, но и творила вдохновеннейшая рука серафического Беато Анджелико. Мало было времени, но я не мог оторваться от этого благодатного места, и ни в какие музеи меня и не тянуло. Эти переживания были вновь так сильны, что, простившись с чарующей Флоренцией, тонувшей в золоте заката с высоты террасы площади Микеланджело, я готов был бы уехать, если бы она мне не поднесла особый на сей раз щедрый дар — грандиозную выставку, собранных из разных городов и музеев, знаменитых кватрочентистов в роскошном палаццо Строчи.

Описание этой демонстрации превзошло бы пределы статьи. К незабываемому впечатлению, много лет тому назад на меня произведённому монументальными фресками в Аретцо Пьеро делла Франческа, благороднейших и по композиции, и по тональности, присоединилась еще радость иметь на сей раз возможность оценить всё разнообразие проявлений таланта этого огромного мастера, давно мною ценимого, как некоего родоначальника, с его нежно серебристыми переливающимися тонами «пленера». Это делает его неким исключением, как отчасти и его предшественника знаменитого Паоло Уччелло, от которого он воспринял блестящие архитектурные построения своих композиций. Последний, как и могучий Кастаньо<sup>349</sup>, очень показательно и полно, наряду со многими представителями той эпохи, представлены на этой, на редкость богатой по своему содержанию выставке в огромных залах дворца.

\* \* \*

До чего было трогательно, и грустно мое посещение вдовы, ныне дряхлой старушки, моего большого друга, Н. Н. Лохова<sup>350</sup>, с которым в бытность мою во Флоренции я до поздней речи беседовал о технике старых мастеров, углубленно, и на пользу мне, им изученной. Ныне старушка доживает свой век среди развалин задуманного покойным, ею обожаемым, мужем огромного художественного, идейно патриотического предприятия. На этот огромный труд при больших лишениях была отдана вся жизнь. Всё было завещано русскому народу в целях просвещения тех, кому недоступно ознакомление с оригиналами. Вдова отклонила предложение миллионов американцами, исполняя завещание мужа. После полученного ранее отказа, учитывая психологию американцев, нельзя не опасаться, что возобновленный контакт с ними после неудачи будет весьма затруднительным. В ответ на этот

---

<sup>349</sup> Андреа дель Кастаньо (Andrea del Castagno; 1423–1457) — итальянский художник эпохи Возрождения.

<sup>350</sup> Николай Николаевич Лохов (1872–1948) — художник-копиист, реставратор. Жена — Мария Митрофановна (урожденная Сизарева).

дар Москве последовали три строки ныне власти имущего И. Грабаря: «Эти картины *не в профиле* Советской России, и потому ваш дар принятым быть не может. С почтением, подпись»<sup>351</sup>.

\* \* \*

Венеция — единственно сохранившийся «город-сказка» в мире. Модернизм еле коснулся его крылом, к великому счастью! Правда, скромные узенькие улочки, но только в центре, утратили свою убогую типичность; нарядные витрины, хорошая мостовая сменила старые камни, исхоженное столетиями, «вапоретто» с нешумными моторами выручают не могущих оплачивать ставшие очень дорогими гондолы. Но со всем этим можно вполне мириться: «сказка» осталась! Она завораживает, как и раньше! Город мечты, забвенья и грез. Это вас охватывает сразу, да еще что-то другое, и вдруг вы ясно сознаете это важное, другое: тишина, вода, нет автомобилей. Это другое является событием, всё более проникающим в сознание, какое счастье!

Прихожу к заключению, что никто в живописи, как мы ее теперь понимаем, после завоеванной палитрой импрессионистов игрой света и тонов, даже Коро, не смог еще передать всех чар колорита жемчужно-серебристого, иди нежно-теплого (а не огненно-жгучего, как в Риме) на вечерней заре зеркала Канал Гранде с видом на островок Сан Джорджо. Оторваться от этой феерии невозможно, праздник для души, как и иной, золотой мозаичный, священный по-своему, сказочный чертог Сан Марко.

Искренне признаюсь, что в сравнении с тем, что дает сама Венеция, посещение музеев и дворца дождей со всеми грузными, перенасыщенными ультра-классическими композициями, но до неузнаваемости потемневшими, буро-черными на гигантских холстах (я честно всё осмотрел), мне по аналогии напоминает обязательные визиты к очень почтенным старым дядюшкам и тетюшкам: надо, но скучно! (Конечно, это «*cum grano salis*»<sup>352</sup>). Большим исключением наряду с некоторыми другими вещами является довольно хорошо сохранившаяся со своим благородным серебристым тоном гигантская, во всю стену, композиция Веронезе «Пир со Христом в доме Левия» (Академия): живопись чарующая, мастерство изумительно.

Совеем особенный интерес вызывает частное собрание в ослепительном, по роскоши с плафоном Тьеполо дворце на Большом канале утонченного мецената папы Климента из высокого рода Реццоники (дворец того же имени, перешедший к городу). Тут красиво всё с начала до конца, включая до мелочей. Сохранившиеся интимные комнаты с обстановкой и вещами (всего комнат 80!), влюбленный в свой XVIII век папа-меценат его прославил.

Нигде не пришлось видеть такого количества и качества произведений братьев Гварди<sup>353</sup>. Лишь там я смог вполне оценить Лонги и венецианских, менее известных, пейзажистов, и, главное, так вдохнуть аромат той эпохи.

<sup>351</sup> Копии поступили в Питтсбург (США).

<sup>352</sup> *Лат.*: «с крупинкой соли»; остроумно, с иронией, язвительно.

<sup>353</sup> Джованни Антонио Гварди (Giovanni Antonio Guardi; 1699–1760) — итальянский художник. Представитель стиля барокко. Мастер ведуты (городского пейзажа). Франческо Ладзаро Гварди (Francesco Lazzaro Guardi; 1712–1793) — итальянский художник, рисовальщик, гравёр. Представитель Венецианской школы. Мастер ведуты.

В первый раз увидел я пресловутый «Лидо», высасывающий буквально из подлинной Венеции всю, как у нас выражались «чистую» публику, включая самую «шикарную». В городе-сказке ее просто не видно, ей нет дела до этой сказки, ее заменяет лежание на пляже неделями, балы в роскошных отелях, игра в казино, огромное здание которого где-то маячило вдаль. Зато настоящая Венеция буквально наводнена «серыми» немцами, распушенно одетыми с голыми руками и ногами, с обожженными лицами, желто-рыжими волосами, рюкзаками на спине, громко горлающими, и упорно читающими справки по книжкам. Единственно раздражительный элемент в такой рамке!

«Не идите! не идите на выставку Бьеннале!», — хочется всем громко крикнуть, — «не отравляйте себе чудную Венецию!» Эта огромная выставка всех европейских и азиатских народов, некий «змий сатана в раю», а рай — чудеснейший сад, с одурманивающим ароматом жасминовых кустов и магнолий, впрямь восхитительный!

После суровых дубов и кипарисов Рима сад поражает свежестью изумрудной, нам близкой сердцу зелены. Итальянцы мастера в смысле *sistemare*<sup>354</sup>: обычный ходовой у них термин, древнее их свойство. Бедная девушка браком стремится «системаре» свою жизнь, «системаре» в планах застроек, садов. И вся выставка с умело и красиво построенными павильонами производит очень заманчивое впечатление. Тем ужаснее контраст с содержанием! Вспоминаются слова Евангелия о гробах, украшенных снаружи, а внутри нечисть и смрад.

Не хочу описывать весь кошмар, на вас наседающий от неописуемого ужаса продукции решительно всех стран; смертельная повальная чума перекинулась и на всю Азию со столь изумительно ранее утонченным ее искусством. Скорее хочешь отогнать от себя эту выставку, как бесовское наваждение!

И вот, чтобы словно наглядно доказать, чем наградила извращенная Европа древний, мудрый, утонченный Китай, одновременно во дворце Дожей, как подарок мне, давнему ценителю и любителю китайского искусства, пред самым моим отъездом открылась огромная, первокласснейшая выставка древнейшего искусства Китая. Странно и неожиданно было переклочить себя в Венеции на столь высокое искусство Дальнего Востока! И что это было за великолепие! Какой неизменный утонченнейший вкус во всем, в фарфоре древнейших эпох, кончая династией Минг, в живописи, кончая драгоценностями. Не распространяюсь, так как недавно дал статью об искусстве Китая.

Воскресенье: отъезд перед проездом на вапоретто до вокзала по всему Каналу Гранде вдоль кружевных дворцов, обедня в соборе. Звуки органа и чудного хора разносились под древними золотыми сводами и сверкающими от огней мозаиками.

Последний аккорд моей краткой венецианской жизни!

---

<sup>354</sup> Устроить (*ит.*).

Совсем отдельное место в чреде бегло мною отмеченных впечатлений занимает переживание, лишь внешне связанное с Флоренцией; переживание *чисто русское*, из Италии перенесшее меня к Пушкину и Чайковскому, вызванное поистине блестящей постановкой в театре Фениче оперы «Мазепа». Случайный подарок мне Флоренции!

Спасибо режиссеру Татьяне Павловой<sup>355</sup>, что она разбудила от летаргического сна это сокровище Чайковского, непонятым и даже непростительным образом у нас на родине недооцененное и преданное забвению. Не первый раз, увы мы своего не ценим.

Какой парадокс, что как раз в Италии был восполнен этот пробел! Первоклассные мужские голоса, и очень талантливая постановка нашего соотечественника Белобородова<sup>356</sup>, впервые наряду с его утонченными архитектурно живописными акварелями проявившего подлинный талант театрального декоратора, обеспечили шумный успех с овациями оперы, к тому же оказавшейся очень сценичной, захватывающей своей трагической фабулой.

*«Русская мысль», Париж, 17 июля 1954, № 676, с. 4–5.*

## ФЛОРЕНЦИЯ. ЛОХОВ

Как некий блудный сын, возвращающийся в отчий дом, я вернулся к тому, что для любящего искусство, является вечным источником утешения и радости, что превышает вечно, как нечто стоящее вне и выше смен мод, увлечений, споров, оспариваний, и чем Италия может гордиться перед всем миром: ее города-сокровищницы являются какими-то святыми местами, целью паломничества и предметом священного пиетета.

Русской душе Италия соприродна как ни одна страна в мире, и это больше чувствуется чем может быть доказано, как трудно доказать соприродность двух людей, взаимно друг к другу тяготеющих и друг другу нужных. Италия не только бесконечно интересна, бесконечно красива, но она нужна для души, для душевного равновесия и скажу, для душевного очищения и духовного подъема.

Переезжая итальянскую границу, вы исполнены всегда спокойной уверенности, что нигде — ни в скромном городишке, ни в древних столицах, ни в убогости, ни в роскоши, ни в архитектуре, ни в пейзаже, вас никогда не оскорбит уродство. Страна дает вам некую поруку, что всё в ней прекрасно и в веках от уродства охранено.

<sup>355</sup> Татьяна Павловна Павлова (настоящая фамилия Зейтман; 1890–1975) — режиссер, актриса. Играла в московских и провинциальных театрах. Снималась в кино. С 1921 жила в Италии. С 1923 организовала собственную театральную труппу, в которой ставила спектакли и играла. Преподавала в Национальной академии драматического искусства в Риме. Поставила оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в Ла Скала (1953) и «Пиковая дама» и «Мазепа» П. И. Чайковского во Флоренции (1953 и 1954).

<sup>356</sup> Андрей Яковлевич Белобородов (1886–1965) — архитектор, художник, график, декоратор.

Становясь тогда, пусть и временно, жителем Флоренции, а не гостем-туристом с Бэдекером в кармане, мне хотелось сразу же самому себе подчеркнуть эту разницу и найти милое сердцу пристанище — быть «у себя», почувствовать себя «у себя в моей Флоренции», чего никогда не может дать номер отеля с его невыносимой, шаблонной и суетливой жизнью, назойливыми гидами и швейцарами.

Поэтичная свадьба дочери, в русском кругу Флоренции, сделала для меня этот город еще более близким и дорогим, а судьба устроила меня с женой в русском, поистине гоголевском, провинциальном уголке, у старомодной старушки. Рядом с нами была квартира русского священника со сдобной и благодушной матушкой. Они были старожилы Флоренции. Вся обстановка и сами супруги являли собой живую картину Кустодиева<sup>37</sup>, этого талантливого изобразителя особого русского старого быта. Герани на окнах, канарейки, самовар, но и Гоголь был также во всем этом с его юмором и сатирой. Кустодиево-гоголевская матушка заявляла, что никогда не ходит на «Piazza Signoria»: «Уж такая срамота глядеть на этих мраморных мужчин — голых, да еще таких огромных, ну просто позор таких на площади выставлять!» Словно в этом тихом русском уголке что-то спряталось, притаилось от бующей в России бури.

Вечером, немедленно по приезде, я окунулся в сказочный мир Флоренции. Была тихая лунная ночь. Сверкал Арно, блесстел огнями ювелирных лавочек «Ponte Vecchio»: — «И вот уже в долинах — несметных сонм огней, — И вот уже в витринах — Ответный блеск камней...» (А. Блок «Флоренция»). Мирно спали дворцы с их выпуклыми древними камнями и точеными железными фонарями на углах. Поспешил я в «Лоджио», где меня приветствовал старый друг, знаменитый «Персей» Бенвенуто Челлини, и к черно-белому собору, и древнему Баптистерию с его бронзовыми, прославленными дверями. При луне, все эти старые друзья столь неопишимо фантастичны!

А на другой день я отправился к моему старому другу Лохову, с которым раньше часто видался еще в Москве, до его окончательного переезда в Италию, во Флоренцию, где он осел на долгие годы.

В жизни очень трудно теперь встретить человека абсолютно самобытного, ни на кого непохожего, или в столь своеобразной форме сочетающего в себе известные свойства, что комбинация их дает нечто вполне оригинальное. Лохов представлял собой такое единственное в своем роде явление, что наряду с его замечательными душевными свойствами, делало его для меня исключительно привлекательным и интересным. Он являл собой сочетание мыслителя, общественного деятеля (идеалиста-народника), глубокого по своей специальности ученого и практика, обожателя, ценителя и знатока искусства, поэта в душе, тревожного и фанатического поборника своих социальных идей, а с другой стороны добрейшего, миролюбивого и любвеобильного человека, альтруиста и своего рода аскета, в равной мере преданного своей идее и своей работе, в качестве первоклассного мастера и неутомимого жертвенного труженика.

---

<sup>37</sup> Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927) — художник, портретист, декоратор. Театральный художник. Академик живописи Императорской Академии художеств. Член ассоциации художников революционной России.

Он был что называется «идейным человеком», и что называлось в 60-е годы «светлой личностью». Да и на шестидесятника похож он был до нельзя, со своей окладистой бородой, типичном, несовременным русским лицом, (несколько похожим на Герцена), своим старомодным черным сюртуком и жестами резонера, со своей чисто русской литературной, медлительной речью иного ритма и стиля, чем речь современная.

Был он социалистом весьма левым, — под надзором полиции при старом режиме, но всё это было когда-то давно и не входило в орбиту наших отношений. Близко подружившись на почве искусства, мы никогда этого прошлого не касались, да меня это и мало интересовало. Во всяком случае, пафос политической активности в нем давно потух, перегорел, и если еще теплился жар в оставшихся углях, изредка давая вспышку, то этот жар лишь поднимал подчас температуру в идейных спорах, которые уклонялись от темы искусства, и которые я никогда особенно всерьез не принимал. Это меня лишь умиляло своим старинным стилем давно изжитой эпохи и умилительной, более чем досадной наивностью мечтателя-народника, либерала-идеалиста. Да и говорить в ценные для меня часы контакта с перегруженным работой Лоховым, всегда хотелось совсем на иные темы. Хотелось говорить с тем Лоховым, который пламенно любит искусство и который был совершенным копиистом картин и фресок, из всех, кого я знал. Самый совершенный по знанию и мастерству копиист — Лохов стяжал себе большую славу, как «маэстро», в Италии, да и за ее пределами. Как мастер, изучивший до самых глубинных тайн, мало кому раскрытых и доступных, технику старых мастеров самых разнообразных школ и эпох, он был для меня не только бесконечно интересен, но и весьма полезен. Поэтому ни с кем изучение музеев не могло быть для меня столь интересно и поучительно, как с милейшим Лоховым, любившим ходить со мной, так как он чувствовал во мне подлинный и живой интерес ко всему тому, что мы оба так любили и ценили.

Будь это фреска Джотто, Беноццо Гоццоли<sup>358</sup>, холст Карпаччо<sup>359</sup>, Боттичелли, Рембрандта или любого фламандца, Лохову в равной степени была понятна и известна вся фактура произведения, все технические приемы, все особенности подхода к работе и система исполнения всех этих мастеров, так сказать, вся «подноготная картина». Всё было внимательно исследовано в лупу, изучено по источникам, по свидетельствам и документам современников, но главное, изучено на опыте. Опыты и доказательства «вещественные» — копии Лохова, являясь «вторым оригиналом», красноречиво свидетельствовали о правоте всех его доводов и произведенного им анализа. Тот же грунт (цементные толстые доски для копии фресок), те же краски, тот же прием накладывания красочного слоя и лесировок, тот же росчерк и мазок кисти, при всем этом изумительное проникновение в дух оригинала, всё это давало результат поистине совершенный. Со сверхчеловеческим терпением, вниманием и пиететом исполнял Лохов сложнейшие

<sup>358</sup> Беноццо Гоццоли (Benozzo Gozzoli; настоящее имя Беноццо ди Лезе ди Сандро; 1420–1497) — итальянский художник. Представитель Флорентийской школы.

<sup>359</sup> Витторе Карпаччо (Vittore Carpaccio; 1465–1526) — итальянский художник. Представитель Венецианской школы Раннего Возрождения.

копии на золотом, гравированном, чеканном фоне примитивов. Так, копия знаменитого «Благовещения» Симоне Мартини (музей «Уффици») может по праву почитаться верхом копировального совершенства, равно как и копия «Рождение Венеры» Боттичелли и многие другие.

Проблема значения копий издавна была предметом споров. Огромное количество бездарных и безграмотных копий, равно как и вольных копий, обычно являлись аргументом отрицательным, и такой копиист никогда не заслуживал названия художника. Огромная эрудиция Лохова давала копии всё подходящее ей серьезное значение. При наличии всех указанных его качеств, он являлся своего рода феноменом. Абсолютно совершенный копиист Лохов был «художественным копиистом» в силу понимания духа и всех особенностей оригинала, но (и это весьма показательно и любопытно) он не мог стать подлинным оригинальным художником, хотя и делал редкие попытки заниматься личным творчеством: всякое творчество, всякая индивидуальность были забыты в нем тем же пиететом, добросовестным до вдохновенности, страстно любовным отношением к копируемому сокровищу искусства. «Двум господам» он служить не мог, да и не вправе был бы променять одного на другого, на «свое» искусство, на что он и не претендовал, быть может, сознавая, что своего у него нет.

Как бы то ни было, такой феномен как Лохов бесконечно ценен. Он оценен в Америке, где просвещенные знатоки европейской живописи приобрели ряд его копий. Как я уже сказал, он в высокой мере был оценен и в Италии, где он пользовался ему одному данным правом копировать в любом соборе всё, что он хочет, и где для него воздвигались специальные леса и устраивалось необходимое освещение. Этот знаменитый мэтр своего дела ценным был в высокой мере и потому, что только он мог «спасти от смерти» (как он выражался) разрушающиеся фрески; так он спас знаменитую фреску «Распятие» фра Беато Анджелико, во дворе монастыря, причем кисть Лохова неотличима от кисти Беато.

Но Лохов не был бы цельным человеком, если бы он, и я спешу это подчеркнуть, служа искусству, не служил своей народнической идее, своему социальному идеалу. Все его работы он исполнял во имя идеи, которой он жил, и которой он посвящал донельзя напряженные неустанным и тяжким трудом свои силы. Накопившиеся у него копии, точного размера оригиналов, были им предназначены для русского народа, для России, где все обездоленные, не имеющие возможности видеть оригиналы за границей, могли бы просвещаться, любуясь копиями с сокровищ искусства. Это ли не подвиг народника-патриота-идеалиста! Спешу также добавить, что если этот «подвижник» мастер, подчас голодавший и затрачивавший последние лиры на материалы для работы, продавал ту или иную копию в Америку, то точно такую же он снова исполнял для приобщения ее к дару России, вопреки всем революциям веря в ее духовные потребности. Как было не уважать, не любить такого русского человека и не гордиться его дружбой!

*«Новый журнал», Нью-Йорк, 1963, № 74, с. 276–280.  
(включено также в: Вересова Т.В., Талалай М.Г. Человек Ренессанса.  
Художник Николай Лохов и его окружение. М.: Старая Басманная, 2017, с. 290–295).*

## У СКУЛЬПТОРА ЛА МОНАКА

Большой вечерний прием, дружеская непринужденная атмосфера, чему содействует любезная простота, лишенная всякой позы и напыщенности, хотя и занимающей видное положение в Париже четы Ла Монака<sup>360</sup>: он — известный скульптор, она — известная писательница «Cardona», бывшая замужем за Больдини.

В печати появилась живо написанная биография Больдини госпожей Монака-Cardona; ее романы читаются с интересом.

Вокруг хозяйки — кольцо нарядных дам, французская, итальянская речь; представители и представительницы художественного, литературного, газетного мира, театра, знаменитый антиквар из Италии, представители дипломатического корпуса, музыканты, писатели чередуются на приемах в красивом особняке скульптора, выстроенном по его плану.

Внизу — огромная мастерская, во втором этаже — приемные комнаты, в третьем — большая галерея произведений Больдини, завещавшего жене все свои полотна, и, около зимний сад для празднеств.

Мы уединяемся с хозяином в его мастерскую для осмотра работ и для беседы об его творчестве и об искусстве.

Как всегда, раньше, чем приступить к осмотру произведений, мне хочется ознакомиться с методами работы.

Как работает художник, — в этом ключ его творчества.

— Я никогда не работаю с позирующей для меня модели, — заявляет Ла Монака, — модель моя присутствует в мастерской, я с ней разговариваю, изучаю мельчайшие подробности лица и общий характер, выражение, движения и, отворачиваясь от нее, работаю, исходя из некоего синтеза, общего, создавшегося в моем мозгу представления о натуре; только таким образом я могу творить, а не копировать, в чем смерть искусства!

Ценное и весьма существенное, для оценки всего творчества Ла Монака, заявление, вполне совпадающее с моим глубочайшим убеждением, что холст и скульптура «живут своей особой оккультной жизнью, от жизни реальной отрешенной, но на изучении жизни основанной».

Проведение этого принципа в творчестве Ла Монака проводит демаркационную линию во всей его продукции, весьма обильной.

Наибольшее приближение к нему дает и самые ценные результаты, некоторое отдаление (в наиболее старых произведениях), приближение к реалистической точности в несколько выложенных небольших фигурках полированного мрамора, всегда с очень живо схваченной позой, дает менее интересные достижения, равно как и его большое «ню» первой эпохи.

Самым блестящим достижением является только что законченный поясной (с рукой) портрет огромный и монументальный (для церкви St. Sulpice) парижского кардинала Вердье. В нем сочетается отличное архитектурное построение с интересным разрешением, крупными плоскостями и могу-

<sup>360</sup> Франческо (Френсис) Ла Монака (Francesco La Monaca; 1882–1937) — итальянский скульптор, художник-портретист.

чими массами, трактованных форм лица и мантии и что ценно в высокой мере, с духовным проникновением.

Умное лицо кардинала на бюсте значительно и импонирует подлинным пластическим, а не надуманным величием. Отсутствие надуманности, нарочитой значительности (столь досадных у очень талантливого Мештровича<sup>361</sup>) ценно у Ла Монака.

Трудно перечислить в краткой статье все, что составляет богатое содержание мастерской и что расставлено по комнатам и по лестнице.

Римский папа, во многих видах, огромная значительная голова (по размерам напоминающая бюсты римских императоров конца Империи) и особенно удачная, чрезвычайно тонко сработанная небольшая бронза — благословение папы коленопреклоненной женщине на «*anno sa isto*».

Отличный, чрезвычайно похожий и одухотворенный бюст музыканта Корто<sup>362</sup>, интересный Пенлеве<sup>363</sup>, Бернард Шоу<sup>364</sup>, с большим темпераментом и психологическим проникновением исполненный бюст-эскиз (в сорок минут) Моро-Джафери<sup>365</sup>.

Из угла нависает, как монументальное и жуткое видение огромная трагическая фигура, удачная, с анимальной пастью и жалко скорбным лицом нищего музыканта.

С верхней полки смотрит очень благородный бюст: тончайший овал, прелестные кудри и всё это в красивой патине... Кто это? Словно видение старой Флоренции? Оказывается, мисс Доббэ-Ворд — дама сердца — «Беатриче» — принца Гальского.

Красив по концепции и по линиям вполне лишенный какой-либо сладости эскиз, находящийся в работе, Мадонны с Младенцем.

Ла Монака уроженец Калабрии, он ученик *École des Beaux Arts*, мало, по его словам, ему давшей; кое-чему поучился у Родена (некоторое влияние в старых бюстах), но от Франции у него мало, вернее почти ничего; больше от Италии, хотя главным образом, в силу атавизма и темперамента, спасшего его, равно как и его большой талант, от итальянской сладости в современной скульптуре, а также от подражательности.

Ла Монака сам по себе, и он поборол многие соблазны: он резко отличается от больших скульпторов Франции Майоля<sup>366</sup> и Деспю<sup>367</sup> мудро, спокойно, углубленно ведущих свою линию; в нем играет кровь Калабрии и есть своя личность, у которой есть что сказать на своем наречии.

*«Театр и жизнь», Париж, январь 1934, № 58, с. 8–9.*

<sup>361</sup> Иван Мештрович (Ivan Mestrovic; 1883–1962) — хорватский скульптор, архитектор.

<sup>362</sup> Альфред Дени Корто (Alfred Denis Cortot; 1877–1962) — французский пианист, дирижер, педагог.

<sup>363</sup> Поль Пенлеве (Paul Painlevé; 1863–1933) — французский математик, политический деятель. Дважды премьер-министр Третьей Французской республики. Президент Французской академии наук.

<sup>364</sup> Джордж Бернард Шоу (George Bernard Shaw; 1856–1950) — ирландский писатель, драматург, общественный деятель. Лауреат Нобелевской премии в области литературы.

<sup>365</sup> Венсан де Моро-Жафери (Vincent de Moro Giafferi; 1878–1956) — французский адвокат по уголовным делам, политический деятель. Член Радикальной социалистической партии.

<sup>366</sup> Аристид Майоль (Aristide Maillol; 1861–1944) — французский скульптор, художник каталонского происхождения.

<sup>367</sup> Шарль Деспю (Charles Despiau; 1874–1946) — французский скульптор-портретист.

## НЕЗАВЕРШЕННЫЙ «АПОКАЛИПСИС»

Памяти художника Б. Билинского

Кончина в расцвете сил сраженного болезнью талантливого Б. Билинского<sup>368</sup> является большой потерей для русского искусства.

Для римского его друга эта утрата незаменима, тем более, что в Риме, этой сокровищнице искусства, объединявшей ранее целую плеяду артистов — наших соотечественников, теперь осталось всего два-три русских художника, притом совсем иной категории, нежели своеобразный Билинский, с его убеждениями, взглядами и устремлениями в искусстве.

Если автор этих строк позволяет себе упомянуть об его личной дружбе с покойным, то это потому, что благодаря этой близости ему бы да дана возможность более глубоко заглянуть в интимный мир, в переживания ушедшего художника. Все наши беседы сводились к художественным темам, но в связи с ними затрагивались и религиозные, и философские проблемы. В красиво обставленной квартире Билинского, с ее прекрасной библиотекой, с обширным собранием дисков русской и немецкой музыки, которую так любил Билинский, мне пришлось подробно ознакомиться с его работой, притом во всех ее подготовительных стадиях, что было особенно интересно и важно.

Общая культура, начитанность, разнообразие духовных интересов Билинского делали наши беседы углубленными и содержательными. Благодаря им, раскрывалась печальная и тревожная душа этого, на вид столь спокойного, радостного и обаятельного в обращении человека, крепкого и здорового. Эту тревогу и печаль, поскольку они касались судеб искусства, мы разделяли полностью. Билинского удручало снижение современного искусства, его распад, отсутствие синтеза, снижение целей, содержания, дефективность формы и ремесла.

— После всего этого, — воскликнул Билинский, указывая на сокровища, свезенные в Рим (для охранения во время разграбления и бомбардировок), совсем ясно, что искусство умерло. Все кончено! Все кончено! Все — ничтожество, вздор и мелочь и будет таковым, если искусство не найдет иных путей!

Я ни у кого не видел большей горечи и печали.

Цели, которые преследовал Билинский (вне обслуживания театра и кинематографа — для заработка), действительно много превышали те, которые ограничивают ныне искусство, замкнувшееся в душливых рамках, или развращаемое и засоряемое вредоносными теориями.

Обширный труд Билинского «Апокалипсис», прерванный до осуществления задуманных им концепций, стал в последнее время средоточием

---

<sup>368</sup> Борис Константинович Билинский (1900–1948) — художник театра и кино, график. Окончил Одесский кадетский корпус. С 1920 в эмиграции в Италии, затем в Германии. Жил в Берлине, служил декоратором в театре «Радуга» и театре-кабаре «Синяя птица». В 1922 переехал в Париж. Художник на студии «Альбатрос». Основал общество кинорекламы «Альборис». Участвовал в Осенних салонах и выставках в Париже. В 1939 переехал в Рим. Работал на студии «Титанус-фильм», создавал костюмы и декорации для итальянских фильмов.

его мыслей. Он являет собой отповедь всему, что ныне творится в искусстве. Замысел его, как и форма его выполнения — крайне «несовременны». Он представляет собою ряд больших акварелей, виртуозно исполненных и в смысле рисунка, и особой акварельной фактуры. Как хотелось бы, чтобы он увидел свет, а не расплылся на местном рынке!

Апокалипсис Билинского, — знаменательное выявление идей одухотворенного художника, без притязания на оригинальность, художника скромного и глубоко искреннего, что ныне весьма редко. Вся подготовительная большая работа, — вся масса листов с изменениями формы и цвета, которую никто никогда не увидит, служит документом, напоминающим лучшие эпохи, когда подлинное творчество «нудилось», являя тем противоположность ускоренной массовой продукции, предназначенной для быстрого сбыта. Честь и слава Билинскому за такое честное служение искусству!

Совсем в другой области, — очаровательные акварели декораций и костюмов для «Щелкунчика» Чайковского и задорно талантливые проекты для некоторых постановок столь же задорных театральных пьес, а также эскизы для экрана, выявляют, наряду с вдохновением, фантазию и дар выдумки, столь свойственной Билинскому.

К кинематографу Билинский предъявлял повышенные требования: отрицательно относился к вульгарным сюжетам и к грубому реализму формы; им он противопоставлял иные цели и символизацию формы, столь доступную для этого вида искусства. Дать экрану, являющемуся обычно лишь сенсационным зрелищем, повышенную художественную ценность — таково задание, в коем Билинский усматривал миссию кинематографа.

К работе для театра, принесшей Билинскому большую известность в Риме, художник относился с трогательной, добродушной иронией:

— Ну, это другое, так ерунда, — заказы, — улыбаясь, говорил он мне. — Все же это иногда забавляет, отвлекает...

Да это и легко очень ему давалось — мучился он над другим, его волнующим.

Ныне, когда Билинский унесен в иной план, его вожделения смогут найти иные удовлетворения, и его запросы — иные ответы и разрешения, нежели в искусстве, которое его к этому плану направляло в минуты его вдохновения.

*«Русская мысль», Париж, рубрика «Письмо из Рима», 12 марта 1948, № 48, с. 5.*

## ПАМЯТИ РУССКОГО ХУДОЖНИКА

Очень талантливый художник Алексей Владимирович Исупов<sup>369</sup> скончался в Риме шестидесяти лет от роду.

Нередко посещал я его, и ценил его жизнь в искусстве, которое и было содержанием и целью его жизни. Ценил и его скромность, и редкое довольство собой, несмотря на славу, им в Италии приобретенную. Любил он только Италию, а Рим больше всего. Замкнувшись в своей большой мастерской, он был нелюдим, ушедши весь в свою работу. В Париж его не тянуло — «там угар какой-то головы помутил, по кривой дороге всё с искусством пошло», — говаривал он мне, и мне трудно было с ним не согласиться.

Более странно было, что парижские художники этого римского и столь талантливого мастера совсем игнорировали. «Исупов»? — никогда не слышал, что он пишет?» — сказал мне один известный художник-парижанин, меня навестивший.

«Поедем! К себе он редко кого пускает, нелюдимый, увидите!» Богато иллюстрированное издание его работ в лучшем книжном магазине Рима я попросил показать.

Мой знакомый ахнул. «Ведь он большой мастер и какой рисовальщик!» — «К тому же вот вы, парижане, должны и по сторонам осматриваться», — ответил я.

Исупов, уроженец из Вятки, был односельчанином Шаляпина, и до того был похож на него, на прежнего Шаляпина, что я впрямь обомлел, впервые увидав его в дверях мастерской. Тот же богатырский рост, тот же голос, лицо, тот же цвет волос. — «Я с Федором еще ребенком играл», — пробасил он.

Сбежал Исупов из обожаемой, и часто в пейзажах воспетой, родины в удачно им выбранные Ташкент и Самарканд, его славу обеспечившие, и оттуда отправился в Рим, где был триумфально принят.

Хорошо изучив иконописную технику, он мастерски и с утонченным вкусом применил ее в большой серии довольно крупного размера картин, очень красивых композиций, с портретами женских и мужских типов, благородных и характерных в живописном антураже, обычно рынка, с сочными плодами, прелестно написанных, всё в хорошем, сдержанном тоне без кричащей пестроты.

Это было ново, неожиданно для Рима. Огромная выставка! Блестящий успех, почти всё распродано. Исупов сразу разбогател. Но в голову ему это не ударило, что делало ему честь. Он остался скромным, усердным работником.

«Ну, довольно с меня этой Азии, хочу Россию писать!» И начались грустные, серые пейзажи, итальянцам чуждые, меня трогавшие. Много удачных. Малый их успех пополнялся успехом мастерских изображений лошадей, «русских лошадей», столь мастером любимых. Пошла и серия портретов,

<sup>369</sup> Алексей Владимирович Исупов (1889–1957) — художник, резчик. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. С 1915 жил в Ташкенте, затем в Самарканде, где служил заведующим художественной секцией Комиссии по реставрации и охране памятников Самарканда. С 1921 жил в Москве, вступил в Ассоциацию художников революционной России. В 1926 выехал с семьей в Италию лечиться от костного туберкулеза. Был популярен особенно как портретист.

крепких, размашистых, не без репинского и малявинского влияния. Хуже стало с романтизированными образами миловидных девушек с сиренью в руках. Тут вкус, столь тонкий в иконной живописи, мастерски примененной, Исупову изменил, и огромная повторная выставка на Корсо была неудачей в Риме, но в Турине дала миллионы, и туринский большой ценитель Исупова поддерживал несколько пошатнувшуюся после подлинной славы репутацию нашего соотечественника. Отличные рисунки, со своей стороны, ее вполне оправдывали.

Беспощадная судьба не пощадила этого честного работника на поле русского искусства. Мучительный рак свел его в могилу, когда по возрасту он мог бы еще пополнить труды всей своей жизни.

Мир его праху в любимом им Риме!

*«Русская мысль», Париж, 14 сентября 1956, № 1106, с. 5.*



A large, light gray oval frame with a double-line border, centered on the page. Inside the frame, the title and subtitle are written in a bold, black, serif font.

**БЕСПЛОТНЫЙ  
СПУТНИК**  
ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ПОЭМА\*

---

\* Публикация М. Г. Талалая.



Небольшое открытие в частном римском архиве — машинописи «Бесплотный спутник. Фантастическая поэма» — позволяет ознакомиться еще с одной гранью творческой личности С. А. Щербатова: князь писал также стихи. Солидная структура поэмы, богатая рифма и прочие характеристики позволяют предположить, что это — не единственное обращение князя к поэзии, и в будущем, быть может, удастся обнаружить еще его произведения этого жанра.

На машинописи не обозначено время написания поэмы, и, к сожалению, потомки Сергея Александровича не смогли его назвать, хотя бы приблизительно. Таким образом, произведение как бы вырвано из контекста русской зарубежной литературы, но не исключено, что это входило и в замысел автора — придать «Фантастической поэме» (которую можно бы назвать и мистической) вневременной, вечный аспект. Похоже, сам Щербатов отнюдь не стремился к публикации текста, обращенного, в первую очередь, к избранным, которые были бы в состоянии понять сложные религиозные взгляды Сергея Александровича.

Можем лишь сделать предположение, что поэма относится к рубежу 1950–1960-х гг., когда Сергей Александрович предпринял серию очерков в еженедельнике «Русская мысль», публикуемых выше.

Для введения читателя в «фантастический мир» автор пишет предисловие, скорей всего, в изобретенной им форме «письма к другу», что позволяет использовать доверительную интонацию. Существует соблазн идентифицировать «друга» как знаменитого поэта Вячеслава Иванова<sup>305</sup>, с которым у Щербатова, в самом деле, существовала доверительная корреспонденция<sup>306</sup>. Этому, однако нет никаких подтверждений, а датировку поэмы пришлось бы поместить не позднее 1949 г., года кончины мэтра (можно выдвинуть еще одну версию: автор обращается уже к покойному другу-поэту). В самом начале «письма» он пишет о «столь неприглядной действительности» — этот пессимизм созвучен настрою его очерков в «Русской мысли»: Щербатов видит, как европейский художник теряет веру и деградирует.

Оригинал представляет собой машинопись на 28 листах, напечатанных на старой орфографии, нами приведенной к новой. Известно, что в 1950-е гг. статьи Сергея Александровича, также, как и ставшие знаменитыми его воспоминания «Художник в ушедшей России» печатал, под его диктовку, его племянник Георгий Илларионович Васильчиков (1919–2008), — есть все основания предположить, что он напечатал на машинке и «Фантастическую поэму».

Благодарю Г. В. Подбородникова за помощь с набором текста.

*Михаил Талалай*

<sup>305</sup> Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) — поэт-символист, переводчик, литературный критик, педагог.

<sup>306</sup> В архиве потомков С.А. Щербатова сохранилось, по крайней мере, пять писем В. И. Иванова, относящихся к периоду 1939–1949 гг.

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ (ИЗ ПИСЬМА)

Послал Вам, милый друг, мою поэму. Зная Вашу обычную чуткость и то, что Вам хорошо знакомы мои переживания и убеждения (помните, два плана жизни, не говоря о высшем плане, небесном, — жизни земной и надземной — жизни грёз, мечты, красоты преображающей и претворяющей образы и формы земного плана — родина подлинного, вернее, высшего искусства; да не есть ли этот план для нас CARA PATRIA<sup>307</sup> теперь при столь неприглядной действительности?)

Зная это, Вы, думаю, и без пояснений поймёте, что я хотел выразить в этой поэме. А вдруг всё же не вполне поймёте и удивитесь, что главным персонажем у меня является скелет, то есть мёртвые останки человека; конечно, это очень заострённый символ, могущий и вызвать некоторое недоумение; но это *tres voulu*<sup>308</sup>, как говорится по-французски. Не забудьте, что в искусстве средневековом, а также в эпоху Возрождения, скелет часто является именно персонажем, участвующим в жизни; а на чудесном автопортрете Бёклина, он впрямь, вдохновляет его, играя ему арию на скрипке. Это чудный символ, аналогичный тому, который руководит поэмой и заложен в её основу.

Мой скелет (*un être décharné*<sup>309</sup>) символизирует, так сказать, «первую смерть» (*mutatis mutandis*<sup>310</sup>) — произвольная интерпретация богословского термина, которая у меня имеет свой особый смысл: это умерший для реального, материального мира, для всего вещественного, плотского. Отрешённый от него, для него умерши, — он «совиным взором» (из текста) узревает мир нереальный, призрачный, в котором образы мира являются претворёнными в красоте, потеряв реальность и материальность. Не такого ли порядка состояние подлинно вдохновенного художника — творца и всякого вообще мечтателя, парящего в утешительных грёзах и видениях над реальным миром? Для восприятия этого иного мира, умерший для мира плотского и сам отрешённый от плоти скелет, как и его друзья, обладает особой пронизательностью, его он видит зорко, «орлиным глазом» (из текста).

Этот преображённый мир красоты является для него радостью. Человеку (мне — в поэме), страдающему от превратности судьбы в земной жизни, он предлагает войти в эту радость, суля ему утешенье; но земным чувствам в «храме чудес нет места», это — храм «забвения». «Судьбой избранный» даёт страдающему утешение в мире красоты и грёз и утирает его слёзы. Но, когда от воспоминаний о всём бывшем близким ему и дорогим в реальном мире его потянуло к последнему и он, временно оторванный, отрешённый от последнего, расплакался, он тотчас же утрачивает блаженство забвения — залог счастья, и из плана райских видений вновь низвергается на землю с её печалью.

<sup>307</sup> Дорогая родина (*ит.*).

<sup>308</sup> Очень хотелось (*фр.*).

<sup>309</sup> Развёрнутое существо (*фр.*).

<sup>310</sup> С соответствующими изменениями (*лат.*).

\* \* \*

Приснился мне в ночи видений ряд чудесных  
Витавших надо мной волшебной чередой,  
С душой моей усталою и раненой бедой  
Пытаюсь в сеть стихов, как робких птиц небесных  
Их жадно уловить в мечтах ища забвенья,  
Сулящего на миг отраду утешенья.  
Их легкокрылый рой, скрывавшийся в эфире  
Пугает лик земли, объятый тьмой греха;  
Быть может, как на песнь Орфея звучной лиры  
Они спорхнут на зов заманчивый стиха!  
Но раньше, чем ввести в волшебные чертоги  
И чары мне раскрыть их тайной красоты,  
Мой сон, как страшный бред, исполненный тревоги,  
Жестоко отстранил дары моей мечты.

\* \* \*

Мне снилось, что тропой унылой, безнадежной  
Средь весей и полей к родным моим местам  
Я странствовал, и взор пытливый и мятежный,  
Стараясь их узнать, блуждал по сторонам.  
Полей кругом меня, той радостной равнины,  
Где колебалась рожь златистой волной  
Мне чужд казался вид — унылые пустыни,  
Долины смерти мрак стелились предо мной.  
Вот роща вдруг вблизи дороги мне знакома!  
Берез увидел я белеющий узор,  
В их трепетной тени я в сладостной истоме  
Ложился в летний зной на нежных трав ковер.  
Но голых шум дерев под бури завыванье  
Нависшей тучи мрак вселил мне в душу страх,  
Мне словно стук костей в берёзах колыханье  
Почудился в сей раз, вдруг в глубине в ветвях  
Я с жутью увидал висевших трупов тени,  
И в впадинах орбит стеклянных глаз их взор  
Почуяв на себе, упал я на колени,  
Внезапно зашумел глухой и страшный бор,  
Заполнился он весь и стоном, и рыданьем,  
Как в вихре зимних бурь протяжным завываньем;  
В испуге я бежал, узнав едва дорогу,  
О помощи моля, взывал в слезах я к Богу  
Для тела и души мне даровать покой,  
Не мог искать тогда я помощи другой.  
Предвестник, понял я, то страшных бедствий был,  
И ветер, что с полей вдруг горестно завыл,  
Почудилось, что стоны ветра те порывы

Мне издали несли, в них слышался напев  
Надгробных панихид, рыдающи надрывы,  
То вдруг раскатный гром, как грозный львиный рёв.  
Столицы мне родной, роскошно горделивой,  
Узнать уже не мог я — мрачный и тоскливый  
Некрополя лишь вид узрел я пред собой:  
Развалины кругом, разрушенные своды,  
Раздроблены колонн могучие столбы,  
И пасти взрытых недр как черные гробы,  
Зияли предо мной, все канувшие годы  
Былых красот, увы, исчезли без следа,  
И в буре роковой погибли навсегда.  
Старинных стен дворца, угрюмо задымлённых,  
Где в окнах вдалеке, блестяще освещённых,  
Веселье торжества угадывал мой взор,  
Утрачена краса, нарядный их узор,  
И мраморных аркад торжественную строгость  
Развалины сменила мрачная суровость.  
Без купола собор маячил средь пустыни,  
Печально мрачный вид покинутой святыни,  
И бури всё смела волна,  
Кругом лишь смерть и тишина!  
Скитался как в бреду я долго, и без цели,  
Луны по временам лишь робкие лучи  
Мне освещали путь, но в мраке еле  
Его мог различать, теряясь в ночи;  
С трудом я признавал знакомые места;  
Вдруг повстречался мне в тумане у моста  
Закутанный в плаще прохожий столь неожиданный,  
Возможно, думал я, самой судьбой избранный,  
Чтоб указать мне кров, где мог бы отдохнуть,  
Не в силах был тогда я продолжать свой путь.  
Любезно он меня приветствовал сперва,  
И, близко подойдя доверчиво ко мне,  
Нагнувшись низко вдруг, в безлюдной тишине  
Стал тихо мне шептать престранные слова.

\* \* \*

«Не бойся! Знаю, что ужасным  
Тебе покажется мой лик,  
Но будет страх твой лишь напрасным,  
Горюешь ты, а я постиг  
Давно всю суетность мирскую,  
Всю бренность жалкую земли,  
Сменил я всё на жизнь другую;  
Вы здесь ужели не могли

Ещё понять, как безнадежна  
Печаль земного бытия,  
Где души мечутся тревожно,  
Где рок вас жалит как змея,  
Где всё лишь тлен, где всё напрасно,  
Где гибнет всё, где так ужасна  
И так обманчива судьба,  
Где вся несметная толпа  
Пленённых, загнанных рабов  
Лишь ожидает тишь гробов,  
Для вождя покаяния  
Я пред тобою плащ откря,  
Не враг я твой, тебе как друг  
Явлю мой лик...» раскрылся вдруг  
Скелет под мантией тёмной,  
И белый череп оголённый  
Приветом добрым улыбнулся,  
Когда я в страхе отшатнулся,  
И обмер в полном изумленье  
От слов ночного привиденья.  
Но речью мне внушил покой  
Тот голос странно неземной.  
Поведав тайну, он вещал,  
Что помощь мне лишь обещал,  
И, видя в горе как тоскую,  
Он, не чиня отнюдь мне зла,  
Готов раскрыть мне жизнь другую,  
Где нет времён и нет числа,  
Там я, придавши всё забвенью,  
Все слёзы, горе и печаль,  
Увижу дивные виденья,  
И променять мне будет жаль  
Их на убогость этой жизни,  
На повседневную тоску,  
И с гневом, полным укоризны,  
Вернусь в людскую я толпу  
Безумцев жалких жертв обмана  
Иллюзий временных тумана,  
Обетов данных счастья ложных,  
Покоя, мира невозможных.  
Раскроют мир мне те виденья,  
Где нет обмана и измен,  
Где невозможны сокрушенья,  
И нет ни гибели, ни смен,  
Нет слёзных воплей и мольбы,  
И нет превратности судьбы,  
Страстей не ведают там плена,

И нет ни ветхости, ни тлена,  
Томленья нет от гнёта скуки,  
Ни расставаний, ни разлуки;  
Там неба ясная лазурь,  
Нет туч, смятения и бурь,  
И как эфир там всё бесплотно,  
Там счастье вечно, беззаботно,  
Там сладки грёзы, сон, краса  
Чиста, прозрачна, как роса,  
Там молкнут все гласа и звуки,  
Лишь в тайне тихой всё живёт,  
С землёю в радостной разлуке  
Безмолвный гимн красе поёт.  
Там в круге вечного кольца  
Всё без начала, без конца,  
Как у ночей наших заветных  
Для обездоленных запретных,  
И не положен им предел  
Таков, сказал он, наш удел.  
«Вам недоступное мы видим,  
Чего земные лишены,  
Они во мрак погружены.  
Что любо им — мы ненавидим;  
У нас, ушедших, взор совиный,  
Его страшит ваш солнца свет,  
В ночи он зорек, как орлиный,  
Мы видим всё, чего уж нет,  
Что ослеплённые лучами  
Считают сферой пустоты,  
Но перед нашими очами  
Живёт бесплотно, как мечты.  
Когда развеются туманы,  
К нам, мертвецам, фатоморганы  
Спешат, чтоб радовать наш взор  
Слепых, но зрячих вам в укор.  
Захочешь, временно я вежды  
Тебе открою, пусть невежды  
Все упиваются дурманом,  
И жизни тешатся обманом.  
Не пожалеешь ты совета,  
Поверь мне! Я обета  
Не изменю — введу в тот храм,  
Где места нет твоим слезам,  
Увидишь там моих друзей,  
Не бойся их! Они милей  
Твоих обманчивых, неверных,  
И в лести, дружбе лицемерных;

И не поверишь даже сам  
Ты несказанным чудесам,  
Что ты увидишь в эту ночь,  
Тоску свою отгонишь прочь.  
Печален, вижу я, твой взор,  
Узрел он грех, людской позор,  
Уродство, злобу разрушенья,  
Но радость сладкую забвенья  
Сулю тебе, мой бедный друг,  
Введя тебя в наш тесный круг,  
В тот храм, где нас ждала отрада  
Теперь, что, к счастью, нам не надо  
Делить все горести земли,  
От них навек мы отошли.  
Захочешь ты опять вернуться,  
В пучину жизни окунуться –  
Ты волен. Жизнь приемлешь снова,  
И в том даю тебе я слово,  
Меня не бойся! И совета  
Ты не отвергни без ответа!»

\* \* \*

Обетам, данным мне, внимая  
Заворожённый я молчал,  
Куда держать мой путь, не зная,  
Я, страх отбросив, обещал,  
Когда и не было уж мочи  
Бродить без цели в мраке ночи,  
Мне предложившему услугу  
Вполне довериться, как другу.  
Не видеть дольше разоренья,  
Развалин жутких приведенья,  
Забыть весь ужас и страданье,  
Бежать — одно было желанье.  
— «Рад за тебя», он отвечал,  
Тебе недаром обещал  
То, что увидишь в час урочный,  
Когда пробьёт нам час полночный,  
Я изменю твой мрачный рок,  
Пора идти — уж близок срок.» —

\* \* \*

Подняв в руке большую кость,  
Ударил в стену, но удар  
Бесшумный был. Как лёгкий пар  
Стена внезапно растворилась,

Как чудо сказки засветилось,  
Виденье ярко предо мной  
С красою дивной — не земной.

\* \* \*

Передо мной вёл путь широкий  
В счастливый, солнечный, далёкий  
Край, где сапфировое море  
В широком радостном просторе  
Сливалось с неба синевой,  
Где золотистою каймой  
Пески земле кладут границы  
Там легкокрылы, словно птицы,  
Носились с мерным колыханьем,  
Воздушно лёгким очертаньем  
Прорвав узором небеса,  
Белее снега паруса.  
В ту даль, что счастье сулила,  
Красой волшебною манила  
Владыку сказочного мира  
В чудесных ризах, и в порфире  
Коней везла в убранстве пара;  
Блестела царственно тиара,  
Как звёзды яркие в ночи  
С игрою радужной лучи  
Камней в тиаре той сверкали;  
Пред ним победно опускали  
Знамёна славы; вождь в сиянье,  
Как некий бог среди ликованья  
На пышной высях колеснице  
Державный скипетр в деснице  
Вздымал высоко над толпою;  
И фимиамов дым клубился  
Вокруг струёю голубою,  
И пеленой вдали стелился  
Над шедшей близ за колесницей  
Жрецов в хламидах вереницей,  
Над свитой чудной, войск рядами  
В злачёных шлемах, со щитами.  
Но тихим сном лишь всё казалось,  
Беззвучно шествие свершалось.  
Не слышал я кимвалов звона,  
Не внял тимпанов также грома,  
Ни пенья строгого жрецов,  
Ни ликованья голосов.  
Как оперенье райских птиц

Толпы сверкали одеянья.  
Словно из бронзы изваянья,  
Красуясь пёстрыми чалмами,  
Стояли стражники с мечами.  
Как чудо сказочного мира,  
Дворцы вздымались из порфира,  
Вокруг белели колоннады,  
Вились воздушные аркады,  
За ними ярко зеленели,  
Маня прохладою, сады;  
В смарагдах зелени горели  
Червонно-алые плоды,  
Вздымались струи вод высоко;  
Но постепенно всё далёко,  
Вдруг погружаясь смутно в даль,  
Скрывалось в солнечном просторе,  
Где никогда не меркнут зори,  
Где неизвестна тьмы печаль!  
Лишь сон потух мой мимолётный,  
Виденье скрылось предо мной;  
Заворожённый, я с тоской  
Во мраке ждал, что храм заветный  
Мне поднесёт на смену дар  
Волшебных, новых дивных чар.  
Опять коснулся старший гость  
Стены, подняв высоко кость,  
Бесшумный снова был удар,  
Стена развеялась, как пар;  
На смену чудного явления  
Предстало новое виденье.

\* \* \*

Казалось мне, что свет обманный  
Луны мерцал во мгле туманной,  
Засеребрился, вижу, вдруг  
Вдали уж ясно ровный луг;  
За ним, усыпанным цветами,  
Я рощу видел; шли рядами  
Влюблённых пары, в ней укромной  
Ища приют под сенью тёмной  
Для вожделенных там признаний,  
Любовно нежных их лобзаний.  
Они прелестными казались  
С их одеяний красотой,  
И в полутьме чередовались,  
Как череда мечты с мечтой.

Через заслон листвы платанов,  
Перистых пальм глухой узор  
Через струи брызжащих фонтанов  
Я устремлял на них мой взор;  
Казалось мне, что в безнадежной  
Моей судьбе тот дивный край  
Мне недоступный, дальний рай,  
Не знавший жизни шум тревожный.  
Но скрылись вдруг все чары сада,  
И дымно темная громада  
Заволокла всё тьмой ночной;  
Внезапно, чудом предо мной  
Руки волшебной мановеньем  
Сменилась ночь другим виденьем  
С красою дивной, но иной.  
Узрел я лёгкие аркады,  
И от таинственных огней  
Вдали светились колоннады  
С мозаик роскошью камней;  
Мерцали призрачные своды  
И тайны полные проходы  
Вели в бездонные глубины;  
Огнём смарагда и рубина,  
Игрою радужной опала  
Шелков сияли переливы,  
И мантий чудных бархат алый.  
В виденья призрачном мерцанье  
Мелькали лица, одеянья  
Чудесных жён в цепях жемчужных,  
Из кружев нежных и воздушных  
Уборы, золото парчи,  
Женоподобные пажи.  
В бокалах полных хрусталя  
Вино златистей янтаря,  
С финифтью кубки и посуда,  
Плодов заманчивая груда  
И лица смуглы с бородой  
С мужской их гордой красотой.  
Кружилось в сказочном смешенье,  
Как в вихре всё передо мной,  
Но вдруг отчётливо порой  
Являлись образы, виденья:  
И был один так чудно ясный –  
Волшебный юноша прекрасный  
Среди гостей на дивном пире,  
Не видел я красивей в мире!

Весь был он в чёрном одеянии  
С златою цепью, и сиянье  
Кудрей, спадавших до плечей  
Игрою солнечных лучей  
Казались мне; на мандолине  
Он стал играть, и я поныне  
Забуть не в силах обаянья  
Его лица, и нежны руки  
Касались струн, но их бряцанья  
Рождали призрачные звуки  
Немой струны, лишь уловима  
Была краса, и бегло зрима  
В том мире сказочном чудес,  
И сон крылатый вдруг исчез.  
Чудес я новых в храме ждал,  
Слова я ясно вспоминал:  
«Там в круге вечного кольца  
Всё без начала, без конца».  
И вновь поднялся старший гость,  
Держа в руке высоко кость,  
Стены он призрачной коснулся,  
Во мраке снова я очнулся,  
Опять бесшумный был удар,  
Стена развеялась, как пар.

\* \* \*

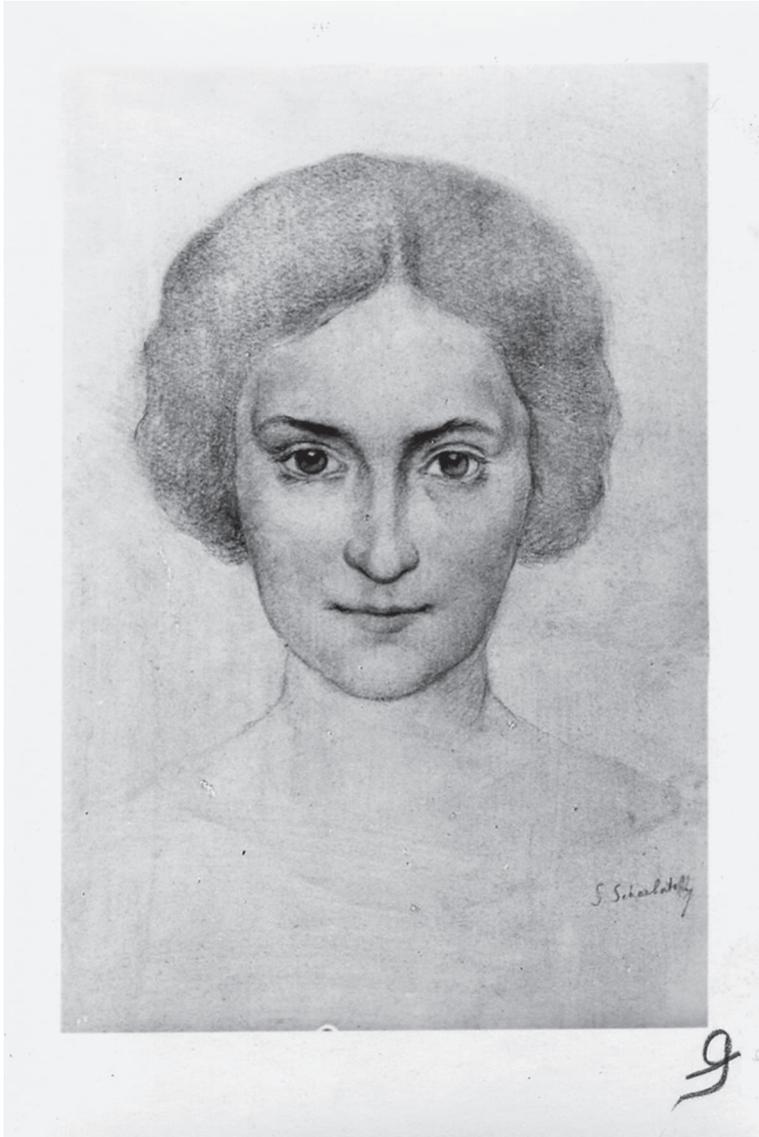
В сей раз надземный, словно, мир  
Вдруг унесло меня виденье,  
В лазурну высь, в небес эфир,  
Где духов светлых песнопенье,  
Забывших в славе мир наш дольний;  
Вздымались в небо колокольни,  
Одна другой все были выше,  
Одна другой все были краше!  
С их нежным в небе очертаньем  
И снежно-белым их сверканьем.  
Им словно не было числа,  
Горели в небе купола,  
И золотые их кресты  
С узором дивной красоты  
В снег облаков, как бы, вонзались,  
Со светом солнечным сливались.  
Пасхальный чудился мне звон,  
Который слышал я сквозь сон,  
Но лишь царила тишина,  
То был обман лишь сладкий сна;

Не раздавался звон в звонницах,  
И видел я в залётных птицах,  
С доверьем реявших вокруг,  
Что чужд был стае их испуг,  
Их не тревожил громкий звон.  
Рядами в церкви и соборы  
Шёл духовенства чинно сонм,  
Чудесны были глав уборы,  
Воздушно-белые покровы,  
За ними — чёрные суровы.  
Сверкали яркими огнями  
С их драгоценными камнями  
Златые митры и оправы  
Несомых набожно икон,  
Всё проносилось вдаль, как сон;  
Казалось мне, виденье славы  
Парило где-то в облаках,  
Кресты высокие в руках,  
Блестели ризы золотые,  
Хоругви шелком расшитые,  
С их пёстро-радостным узором  
Качались мерною волной.  
Едва возможно было взором  
Объять тот праздник неземной.  
Прощаясь с шествием священным  
Лучей сияньем освященным,  
Рекой текущей плавно-длинной,  
С высот я горных в мир долинный  
Взор восхищённый опустил,  
Когда рассеялись туманы;  
Но откровенья, не обманы  
В сей раз туман мне приоткрыл;  
От столь неожиданного виденья,  
И от душевного волненья,  
Сдавило мне тисками грудь.  
Как в ночь, когда мой страшный путь  
Привёл меня в места родные,  
Но были радостны — иные  
В сей раз родимые места:  
Синела дальняя черта  
Лесов мне любых; всё ясней  
Являлись виды мне полей,  
И сёл знакомых, рощ тенистых,  
И речек плавных серебристых;  
Впивался жадно в них мой взор,  
И вдруг, как будто злобный вор

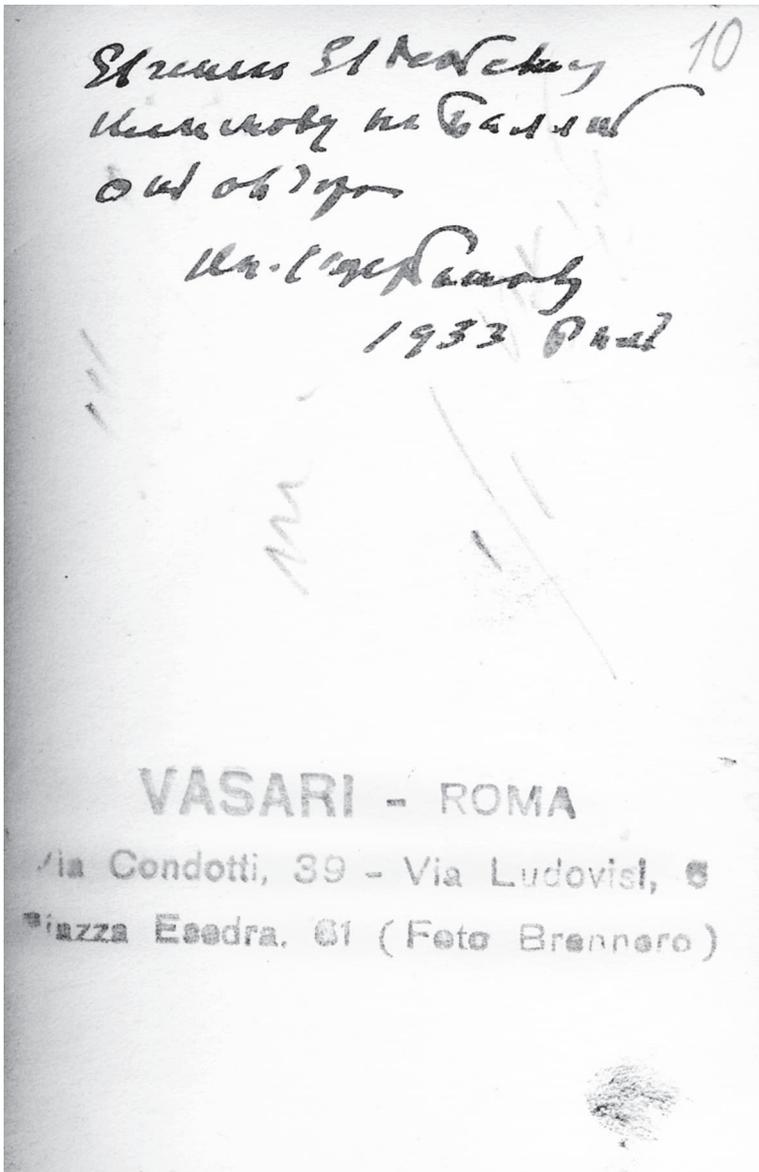
Похитил счастье узнаванья  
Всего мне близкого, и сладость,  
Как быть, живых воспоминаний;  
Но храм сулил мне только радость,  
И вновь поднёс мне щедрый дар –  
Чудесный мир волшебных чар:  
Всё заволок внезапно дым  
И, раньше мною невидим,  
Высокий лес внезапно зрю я,  
Взвились берёзы к красоте  
И к гордо-стройной высоте  
Звонниц церквей, словно ревнуя,  
Сокрыли вдруг их всех бесследно,  
Взнеся в лазурь небес победно  
Все белоснежные стволы;  
Под ними мне уже малы  
Казались сёла, реки, дали  
Пока невидимы не стали.  
Переливаясь трепетали  
На фоне неба синева  
Узоры нежные листвы,  
И птички весело порхали;  
Вдруг, быстролётные взвивались  
В высоты горного эфира  
И солнца блеском упивались.  
Красой всего лесного мира  
Я был любовно увлечён,  
И всеми чарами прельщён:  
Я видел мшистые ковры,  
И майской радостной весны  
Цветенья ландышей в траве,  
И в изумрудной мураве  
Пестревших бабочек порханье,  
Ручьёв, не слыша их журчанья,  
Я вешню видел спешность бега,  
И вербы нежно-серебристый  
Росток, пушилка словно снега,  
На ветке, мягко-бархатистый.  
Черёмух сладкий аромат  
Я, словно чувствуя, был рад  
Узнать любимое цветенье,  
Спешить хотел под леса сень я,  
Его прохладой упиться,  
В весенней радости забыться...

\* \* \*

Я, как ребёнок, зарыдал,  
И слёзы хлынули рекой,  
Сквозь них я с горем увидал,  
Что словно дерзкою рукой  
Всё сметено было в мгновенье  
И храм, и райское виденье;  
Вмиг унеслось на крыльях чудо,  
И вновь кругом развалин груды  
Чернела жутко среди мрака.  
И от смятения и страха  
Вдруг помутилась голова,  
Но тут мне вспомнились слова,  
Что мне сказал в ту страшную ночь  
Скелет, желавший мне помочь:  
«Я приведу тебя в тот храм,  
Где места нет твоим слезам,  
Забудешь горе ты и муки,  
Там нет прощений, нет разлуки».



С. А. Щербатов. Портрет неизвестной. Рим, 1933. Публикуется впервые.  
Архив Дома Русского зарубежья им. А. И. Солженицына,  
Фонд Е. Е. Климова (Ф43.О1.Нд 32-10).  
Обнаружено и передано Т. В. Вересовой



Евгению Евгеньевичу / Климову на память / от автора //  
Кн. С. Щербатов / 1933 Рим



# **ПРИЛОЖЕНИЕ**



## ВЫСТАВКА КН. С. А. ЩЕРБАТОВА

Нам сообщают из Рима о только что закрывшейся большой выставке картин в Риме князя С. А. Щербатова, имевшей очень большой успех. Князя Щербатова мы знаем давно: и в России, и здесь в зарубежье в эмиграционные годы, он всегда весь был полон мыслями о любимой им живописи.

Сергей Александрович — просвещенный художник. Его не только радуют переливы красок, игра света, удивительные композиционные соотношения, но и само творчество, само искусство, в глубину которого он зарывается все дальше и дальше. Его всегда интересовали разные проблемы живописи. Они не так просты, есть много таинственного и подчас необъяснимого в творчестве — и над всем этим он часто задумывался и своими мыслями делился ранее с читателями «Современных Записок», а здесь, в годы изгнанных, часто писал об общих вопросах живописи в «Русской Мысли», а свои интересные, живые и вместе с тем такие простые портреты своих друзей — больших русских художников он дает нам в последние годы в журнале «Возрождение».

Князь Щербатов — не только теоретик, не только искусствовед, но и сам он художник незаурядный. Это и показала его последняя выставка в Риме, где в большой, нарядной и просторной галерее Джиози показал он около ста полотен и картонов. Он не специалист в какой-либо одной области: ему доступна всяческая техника — и масло, и темпера, и карандаш: он не чужд и гуаши. На выставке был целый отдел (15 полотен) картин на религиозные темы; свыше 15-ти портретов, масса пейзажа, много мертвой природы и немало больших, наконец, композиций. Эта манифестация уже немолодого русского художника была отмечена буквально всей римской повременной печатью: «Сьеколо», «Мессаджеро», «Моменто Серра», «Мостре д'Арте», «Темпо», «Оссерваторе Романо», «Италия», «Квотидьяно», и просто «Моменто» и др.

И вся пресса, но в разных, конечно, выражениях, отмечает большие достоинства даровитого русского художника.

Этот успех князя Щербатова и показателен, и характерен. Живопись переживает сейчас упадочное время. Сколько всяческой наносной шелухи, сколько безграмотности, прикрытой разными новыми словами, наполняет сейчас международный рынок живописных произведений.

И критика обычно относится к этим проявлениям «современных школ» не только снисходительно, но иногда и восторженно. Щербатов — настоя-

---

<sup>370</sup> Владимир Феофилович Зеелер (1874–1954) — политический и общественный деятель, юрист, адвокат, министр внутренних дел в правительстве А. И. Деникина (1920), с 1921 в эмиграции, жил в Париже.

щий художник, понимающий здоровое искусство, знающий это искусство и претворяющий его в «человеческие» формы. Его классический рисунок на обложке его каталога указывает на то направление, в каком построена была вся выставка. И вот итальянская пресса восхваляет возвращение к классицизму, к нормальным условиям живописного творчества. С этим только можно поздравить, с этой победой, нашего старого друга и сотрудника.

*«Русская мысль» (Париж), рубрика «Литература и искусство»,  
27 февраля 1953, № 532, с. 5.*

Пьер Паскаль<sup>371</sup>

## **ХУДОЖНИК В УШЕДШЕЙ РОССИИ. КНЯЗЬ С. ЩЕРБАТОВ** Изд. им. Чехова, Нью-Йорк, 1955

Человеку, прожившему на земле много лет, приятно предаться воспоминаниям о прекрасном далеком своей юности и зрелого возраста.

Маститый князь Сергей Щербатов испытывает видимое удовольствие, рассказывая свою «жизнь с искусством» в Императорской России, в начале этого века. Но нам также и понятно и поучительно вместе с автором встретиться с замечательными людьми этой блестящей и жизнерадостной эпохи: тут и «Мир искусства» с многогранной и импозантной фигурой Дягилева, и Суриков, и Коровин, и Врубель: рядом с ними меценаты из купцов и коллекционеры: Третьяков, Мамонтов, Остроухов, даже Плевицкая<sup>372</sup> и цыганы.

Князь Щербатов общался со всеми, потому что он с детства понимал искусство, жил искусством, стремился к прекрасному во всех областях, и еще потому, что он задался целью положить конец досадному и для всех губительному разобщению «общества» и художников. Сам войдя не без драматических трений со стороны своей аристократической семьи в среду художников, он всегда старался создавать такие дома-музеи, собрания, учреждения, где бы могли представители обоих миров не чураться друг друга, а наоборот, друг другу помогать.

С настоящим талантом портретиста, с изумительной точностью и яркими красками автор воспроизводит черты лица и характеров, всегда оттеняя отрицательные или положительные стороны каждого, будь то такие его

---

<sup>371</sup> Пьер Паскаль (1890–1983) — французский русист. Прибыл в Россию в 1916 г. в составе французской военной миссии; примкнув к большевикам, участвовал в революции и последующем советском строительстве, разочаровавшись в коммунизме, в 1933 г. покинул СССР. В 1950–1960-е гг. — профессор Сорбонны.

<sup>372</sup> Певца Н. В. Плевицкая (1884–1940), будучи эмигранткой во Франции, была осуждена в 1937 г. судом как сотрудница НКВД и участница похищения генерала Е.К. Миллера к каторжным работам. Умерла в тюрьме.

ближайшие друзья или знаменитости, как Александр Бенуа, Игорь Грабарь или Шаляпин.

Книга эта не только описательная: автор то и дело предается размышлениям о судьбах русского искусства, о русском театре и литературе (которые, в отличие от французского театра и литературы, занимались только скорбным, мрачным и обличительным, игнорируя целые стороны русской действительности), о быте и роли дворянства, — или с трогательной меланхолией предается воспоминаниям о своем московском доме, об этом «храме искусства», с такой любовью созданным, ныне разгромленным, о собраниях изящных предметов, с таким трудом приобретенных и ныне расхищенных, о всей потерянной красоте русской природы и русского народа.

Все это окутывает книгу дымкой легкой грусти, которая гармонирует с ее заглавием: «Художник в ушедшей России».

Я далеко не исчерпал всего содержания этой богатейшей фрески целой пережитой эпохи: надо в нее вчитаться и ею насладиться.

Можно только пожелать, чтобы издатель дал нам теперь остальные части воспоминаний князя, о его жизни в России во время войны и эмиграции, в Париже и в Италии<sup>373</sup>.

*«Русская мысль», Париж, 10 декабря 1955, № 832, с. 5*

П. К. (Петр Ковалевский<sup>374</sup>)

## ПО ПОВОДУ КНИГИ КНЯЗЯ С. ЩЕРБАТОВА

Настоящие строки не являются рецензией на недавно вышедшую книгу князя С. Щербатова «Художник в ушедшей России». Последняя была помещена уже в «Русской Мысли», необычайно четком и сжатом виде профессором Сорбонны Пьером Паскалем. Воспоминания князя Щербатова вызывают ряд вопросов, и о некоторых из них надо сказать несколько слов.

Книга «Художник в ушедшей России» исключительно субъективна и полна подчас пристрастных, но весьма строго индивидуальных суждений

---

<sup>373</sup> Так рецензент откликнулся на сетования мемуариста о резком сокращении его рукописи, за счет глав о Русской революции и эмиграции. Эти главы никогда не были изданы, их черновик утрачен.

<sup>374</sup> Петр Евграфович Ковалевский (1901–1978) — общественный деятель. С 1920 в эмиграции, жил в Париже. Преподавал русский язык и литературу во лицее «Michelet». Читал лекции по русской литературе. Руководитель Братства Святого Александра Невского. Один из инициаторов создания Русского студенческого христианского движения (РСХД). Автор книги «Исторический путь России» и «Курса русской истории», руководства для высших учебных заведений Европы. Генеральный секретарь Общеправославного комитета по экуменической работе. Председатель Общества сохранения культурных ценностей, основанного Д. П. Рябушинским. Сотрудничал в газете и журнале «Возрождение», католическом журнале «Иреникон», газете «Русская мысль», «Церковном вестнике».

об отдельных лицах и событиях. В этом ее главный интерес, так как в мнениях и оценках вскрывается разнообразная и незаурядная личность автора.

Воспоминания являются длинной сетей зарисовок, а не общей картиной эпохи, и о каждой встрече, и о столкновении с каждым культурным явлением автор высказывает свои индивидуальные суждения.

Мы коснемся только трех вопросов, о которых говорится в книге: иконописи, творчества Васнецова и «Мира искусства».

Князь С. Щербатов — поклонник западных великих мастеров и красоты в искусстве, что не мешает ему глубоко и тонко ценить и тех художников, которые идут впереди времени. Во многих случаях он становится решительно на сторону «искусства» как такового вне его духовного содержания, что в отношении русской действительности часто неприменимо.

Первая проблема, которую мне хотелось бы затронуть, касается отношения иконописи и художественного творчества. Много интересных и живых страниц автор посвящает началу собирания русских икон меценатами, московскими купцами, которые, действительно, часто спасали от гибели дивные произведения русских древних иконописцев. Но он не ставит даже вопроса о том, что икона для православного русского человека, как и вообще для всякого верующего, не есть только художественное произведение определенного века, а нечто святое, образ, перед которым молились поколения, и место, которому не в «собрании» или музее, а в храме или молельне.

Для князя Щербатова, как и для тех, о ком он пишет, икона была ценна только с эстетической точки зрения, а не в ее символическом значении, ни в ее духовной сущности, тогда как без символики ее красок или догматического ее содержания икона является только, как выражаются, на Западе «русским примитивом».

От помещения древних, намоленных икон в «собрания» один шаг до помещения Владимирской иконы в Третьяковской галерее, которым все возмущаются. Икона может быть, и должна быть в той обстановке, для которой она была написана, в храме, в молельне или в красном углу, что нисколько не мешает ее осмотру и оценке любителями древнего искусства. Она не является музейным предметом, и нельзя, как это делают многие, подходить к ней только с чисто художественной точки зрения.

Второй вопрос связан с первым, и еще более подчеркивает то, что не только у князя Щербатова, но у большинства русских художественных критиков и ценителей русского искусства, эстетическое чувство заглушает более глубокий подход к произведениям духовного искусства.

Автор книги очень резко и подчас несправедливо относится к творчеству Виктора Васнецова. Конечно, можно его не любить, но едва ли кто-либо согласится с тем, что «Три богатыря» отмечены ходульностью, так же, как и св. княгиня Ольга в Киевском соборе, а тем более со словами, что «личного стиля Васнецов не в силах был выработать», тогда как мало у кого из русских художников имеется такой определенный «свой» стиль.

Если изображение Богоматери в Киевском Владимирском соборе многие считают немного слащавым, то того же нельзя сказать о других росписях и иконах того же собора. Творчество Васнецова было, несомненно, огром-

ным шагом вперед в обновлении русской иконописи, которая прошла через манерность XVIII века и нашла в Васнецове и, главным образом, в Нестерове свой новый стиль, отличный от древнего иконописного, но соответственный духовным запросам времени. Князь Щербатов — большой поклонник Врубеля, обладавшего действительно большим и оригинальным талантом, но нельзя же все-таки сравнивать в отношении религиозного искусства одержимого темной силой Врубеля и, хотя иногда и слащавого, но благочестивого Васнецова. Что возможно в отношении к светскому искусству, где самое важное красота и эстетика, неприменимо к духовному.

То же самое можно сказать и о «Мире искусства», роль которого сильно преуменьшена автором. Это движение имело исключительно большое влияние на развитие всего русского искусства, а не только декоративного и прикладного.

Прочтя книгу «Художник в ушедшей России», можно представить себе, как живого, автора, эстета, поклонника западного искусства, культурнейшего европейца, но картины эпохи, которую он описывает, воссоздать нельзя.

Автор вложил в свой труд всю свою душу, все свои чаяния, и в этом отношении книга князя Щербатова является замечательным литературным и культурным документом.

*«Русская мысль», Париж, 4 февраля 1956, № 856, с. 5.*

Ответ князя С. Щербатова

## **НЕДОРАЗУМЕНИЕ В СТАТЬЕ О МОЕЙ КНИГЕ**

Автор ее, под инициалами П. К., прав, поясняя, что она не является рецензией (которая есть обычно углубленный разбор содержания книги), а лишь фрагментарными рассуждениями «по поводу» моей книги. Тем не менее, эти рассуждения отчасти всё же некая рецензия. Получилось нечто гибридное и сбивчивое для оценки статьи. Будучи далеким от желания вдаваться в полемику, считаю своим правом и долгом подчеркнуть и рассеять целый ряд недоразумений, которыми изобилует статья. Приступаю к перечню этих досадных недоразумений, некоторых — весьма важных.

Недоразумение номер первый и основное. Автор указывает, что моя книга «не дает понятия о прошлой эпохе». Конечно, это мнение — очень субъективное и резко расходящееся со мнениями книгу читавших, и с рядом рецензий о ней. Не буду спорить! У каждого свое мнение, но ставлю лишь вопрос: не дают ли то, что автор статьи назвал «зарисовками» портреты меценатов, русского купечества, лучших художников, актеров исчезнувшей эпохи, некоторого исторического документа? Равно как и картины быта разной среды светской и театральной жизни, как и описание двух огромных трагедий, войны и революции, со всеми переживаниями автора книги.

Это всё при больших и даже массовых сокращениях текста издательством. Ставя автору статьи этот вопрос, смиренно добавляю: *feci quod potui, faciant meliora potentes*<sup>375</sup>.

Недоразумение номер второй. Минуя рассуждения о том, что иконы предназначены для церквей, с чем нельзя не согласиться, мне думается, что в книге довольно ярко отмечено новое интересное явление минувшей эпохи: любовное, внимательное и научное отношение к бесценному наследию нашей старины, иконам, спасаемым от невежественного вандализма. Иконы при замене их новыми и безвкусными, нередко выбрасываемые, подвергались разрушению (ряд икон Рублева гнил в сыром сарае). А любовная расчистка икон вернула этим задымленным в церквях сокровищам прежнее великолепие.

Образовавшееся в мое время общество «Икона», коего я был одним из учредителей, путем выставок прославило русскую икону на весь мир. Я уже не говорю о разгроме церквей большевиками и уничтожении всех ценностей. Потому ставлю автору статьи вопрос: что лучше — гибель, или любовное подобное отношение и сохранение икон частными лицами и музеями, где они являются ныне предметом национальной гордости? Наша эпоха на разных путях разрешила эту проблему. Что касается моего личного отношения к религиозному духовному значению икон автором статьи в силу полного недоразумения отрицаемого, то напоминаю ему мой содержательный доклад в обществе «Икона» в зале Гиме на эту тему (текст хранится в архиве общества)<sup>376</sup>. Кое-что автор имел возможность почерпнуть и из моей книги.

Недоразумение номер третий. Автор статьи пишет, что я «был поклонником иностранной живописи». Однако из подробного в книге перечня картин моей галереи явствует, что, кроме одного Ренуара, я идейно собирал только русских художников. Притом недоразумение еще дополняется другим. В моем отношении к русскому искусству автор почему-то считает, что я его ценил исключительно «с эстетической точки зрения». Не доказывает ли обратное всё мной написанное о Врубеле и Нестерове? Врубеля я считал высоко духовным. «Темные силы», указанные автором, лишь частично проявились в нем под конец жизни в связи с душевным заболеванием.

Духовное в русском искусстве, за некоторыми исключениями, отсутствует, оно было забито идейной, идеологической тенденциозностью; душевного же элемента было больше. Сказанное относится к употребляемому автором термину «преуменьшение». Последнее он усматривает укоризненно в моей оценке «Мира искусства».

Определяя в книжке все его несомненные качества, я кривил бы душой, если бы его, как всё театральное искусство, относил к высокому и духовному. Что касается Васнецова, то автор, конечно, в праве оставаться при своем мнении, но я, как художник, отстаиваю свое, выраженное в книжке, воздав, думаю, должное подлинному мастеру. Я именно «стиля» в нем не усматри-

<sup>375</sup> Я сделал [всё], что смог, пусть те, кто смогут, сделают лучше (*лат.*).

<sup>376</sup> Доклад опубликован в нашем сборнике на с. 13–31.

ваю, а лишь смешение двух противоположных стилей: иконного и реалистического, что порочит подчас даже вдохновенный замысел.

Я вынужден отрицать, хотя это утверждает автор, что «Васнецов сделал огромный шаг вперед, открыв эру некоего ренессанса церковного искусства». Факты говорят противоположное. Все новые церкви с их иконописью и росписью — анти-васнецовские. Таковы большая церковь по заказу Государя в Царском Селе, церковь, моим отцом построенная в южном имении, и церковь со старинными образами в имении Харитоненко. Наконец, все церкви и церковки со старинным убранством, ныне на чужбине украшенные Исцеленовым<sup>377</sup>.

Недоразумение номер четвертый. Автор статьи, упорно подчеркивая мое «эстетство», совсем минует факт, что я профессиональный, серьезный и весьма активный художник. Это явствует из моей работы над огромными пятью панно, принятыми для исполнения мною, для первого класса в своем роде «дворца искусства» Шусевского вокзала в Москве. Допускаю возможность, что автор не знал об огромной выставке моих работ в трех залах выставочного салона в Риме, далеко не вместивших всех моих работ, признание которых всей прессой опровергает представление обо мне, как только эстете.

Сюжеты всех панно, подробно описанные в книжке исключительно из крестьянского народного русского быта, ярко опровергают представление моего лица, «как живого европейского эстета», автору в фантазии представившегося. В заключительной прочувствованной фразе статьи автор замечает, что я в мою книжку «вложил всю мою душу», но эта душа, которая сказывается, думаю, во всей книжке, чисто русская душа, да какой бы иной она могла бы быть, хотя бы по крови, во всяком случае, «не только культурного европейца». Это недоразумение — самое существенное во всей статье.

Я всегда с интересом воспринимаю суждения и критики, пропуская их через «сортировку» моего сознания. Но недоразумения не могут быть мною учитываемы, как в статье по поводу моей книги, как бы характер ее автором ни определялся.

*«Русская мысль», Париж, 8 марта 1956, № 870, с. 4.*

---

<sup>377</sup> Николай Иванович Исцеленов (1891–1981) — архитектор, живописец, книжный график, реставратор. С 1920 в эмиграции. Жил в Хельсинки, Берлине, Праге и Париже. Работал инженером-архитектором, художником в различных компаниях. Занимался проектированием и строительством православных храмов во Франции и Бельгии. Участник общества «Икона».

## КНЯЗЬ СЕРГЕЙ ЩЕРБАТОВ. ХУДОЖНИК В УШЕДШЕЙ РОССИИ.

Изд-во им. Чехова. Н.-Й. 1955

Название книги князя С. Щербатова может ввести в некоторое заблуждение. Судя по нему тему книги можно понять, как повествование о художниках — в прежней России. Что было бы, конечно, очень интересно. Но этого нет. Тема гораздо уже. Это просто воспоминания. Князь Щербатов рассказывает о своей жизни в России. И если есть в книге страницы, посвященные Врубелю, Серову, Головину, Сурикову, Сомову и другим, то это никак не портреты маслом в рост, а скорее беглые карандашные зарисовки. Иногда — яркие, иногда — не очень. Из них больше всего удались автору зарисовки тех, кого он любил — Врубель, Головин. Их изображения живы и привлекательны. И сын священника, «мистериозный» Головин, с внешностью английского лорда, живущий на мансарде императорского Мариинского театра. И больной полуробенек Врубель, которого из-за вечной нищеты один московский купец «держал в рублях». Хорошо зарисованы также Суриков и Серов, хотя эти зарисовки еще более эскизные. О других упоминаемых художниках автор больше говорит и рассказывает, чем живописует их.

И этот недостаток (много рассказа и разговора, и мало словесной живописи) мы отнесли бы и ко всей книге князя Щербатова.

Но в целом эта книга, конечно, ценная. Князь Щербатов хорошо воссоздает «воздух» прежней мирной, довоенной, дореволюционной Москвы. Эта приверженность князя к белокаменной очень искренна и приятна. У старого москвича Щербатова ощущается «особое чувство Москвы». И читатель верит автору, когда тот говорит, что «всё русское мое нутро питалось Москвой». Несколько скупо, но интересно очерчено московское дворянство. Гораздо ярче рассказано об именитом московском купечестве во главе с такими своеобразными фигурами, как издатель известного журнала «Золотое руно», «московский Петроний» Николай Рябушинский<sup>378</sup>, С. Мамонтов, знаменитый собиратель и знаток иконы И. С. Остроухов и другие. Автор совершенно справедливо отмечает большую роль московского купечества в служении русскому искусству, пусть иногда не без снобизма и провинциализма, но в целом сделавшего много для культуры страны.

Интересны страницы о выставке «Современное искусство» в Петербурге, где почти все тогдашние выдающиеся художники, по идее князя Щербатова, дали — декоративный ансамбль отдельной комнаты. Правда, «всё течет» и то, что тогда казалось прекрасным, сейчас, пожалуй, могло бы показаться лишненным вкуса. Я разумею все эти «сказочные грёзы»,

<sup>378</sup> Николай Павлович Рябушинский (1877–1951) — меценат. Редактор-издатель журнала «Золотое Руно» (Москва).

«нимф и фавнов», «павлинов с вставленными глазками бирюзового цвета», и «нежную женственную мебель, от которой, по словам Бакста, должен идти запах пудры и духов». Но над временем и связанными с ним вкусами никто не властен. Много страниц автор посвящает своему, известному всей Москве, дому-дворцу. Это подробное — комната за комнатой — любовное описание своего бывшего дворца, строившегося и обставлявшегося с исключительной тягой ко всему прекрасному, читается с большим интересом.

В кратком отзыве нет возможности указать на многое ценное и просто занимательное, что есть в книге. Нам, например, представляется многое верным из того, что автор говорит об искусстве, приводя знаменитое слово Андрея Рублева — «От видимого, молясь перед работой, я перехожу к невидимому». Интересными и правильными кажутся мысли о разнице между русским предреволюционным театром (отягощенным психологической и социальной проблематикой) и всегдашней живительной легкостью игры французского театра. Повторяю, в том, что автор говорит об искусстве — много интересного. Но этого же, к сожалению, нельзя сказать, когда автор касается общественных тем. Тут многое весьма наивно, а подчас и карикатурно. Так, русская интеллигенция, вся «передовая Россия» представляется автору в образе «лохматого студента с перхотью на воротнике». Это, конечно, очень плохая карикатура. Не убедительны и страницы, где князь рассказывает, как помещики любили и понимали крестьян. В этом весьма сентиментальном изображении крестьяне внезапно превращаются в пейзаж. Впрочем, таким «пейзанским» изображением деревни грешен не один кн. Щербатов, а многие мемуаристы-эмигранты. Вообще, слишком уж много в этой книге сентиментальной бытовой ностальгии. Большая сдержанность в этой ностальгии, кажется нам, была бы для воспоминаний о прошлом лучшим тоном, чем «плач на реках вавилонских». Хотя плакать, конечно, есть о чем. Но во всяком горе — сдержанность чувств лучше несдержанности. И в эмигрантском — тоже.

В целом книга кн. С. Щербатова займет законно ей принадлежащее ценное место в мемуарной литературе об искусстве в ушедшей России.

*«Новый журнал», Нью-Йорк, 1956, № 49, с. 288–290.*

## В ГОСТЯХ У КНЯЗЯ С. А. ЩЕРБАТОВА В РИМЕ

Этой зимой с большим увлечением я прочитала книгу «Русский художник ушедшей России» князя Сергея Щербатова.

В это время я собирала материалы о Врубеле, и страницы Щербатова, посвященные этому художнику, показались мне особенно интересными.

Собравшись в Италию, я решила, что должна повидать человека, который заказывал картины Врубелю, и для кого Серов писал свой последний портрет — жены Щербатова.

Адрес я получила не сразу и долго ждала ответа. Как я узнала впоследствии, князь Щербатов в это время хворал. Но в конце концов пришло долгожданное письмо и милое приглашение.

И вот, на третий день своего пребывания в Риме я решилась позвонить Щербатовым. Меня пригласили прийти в пять часов или вечером в девять. Искать в темноте незнакомую улицу в незнакомом городе мне не улыбалось, и я решила пойти днем.

В этот день я была в катакомбах Святой Присциллы, которые хранят на своих стенах первые христианские изображения Богоматери, волхвов и Тайной Вечери. Ходить пришлось очень долго, хотя на тридцать пять километров этих катакомб показывают всего полтора; но катакомбы узкие, ходить надо медленно... Когда впервые видишь фрески, которые послужили прототипами для последующей религиозной живописи, то невольно волнуешься. Я чуть было не отложила своего визита к Щербатовым, но потом, забежавши домой, чтобы переодеться, взяла такси и поехала на Пьяцца Галено, недалеко от которой живут Щербатовы.

Этот своеобразный, относительно новый район города, застроен большими особняками конца 19 века. Площадь шестиугольная, с целым рядом разнообразных зданий: тут и женский монастырь в изящной вилле, похожей на французские замки 18 века, тут и какое-то здание, похожее не то на средневековой замок, не то на бастион; рядом — здание в псевдоклассическом стиле, а с другой стороны институт имени Менделя («Там изучают двойняшек» — по выражению князя Щербатова) в великолепном ультрасовременном доме, с золотой мозаикой на фасаде. Смесь времен, стилей и назначений.

Улица, где живут Щербатовы, тихая, спокойная. Такси остановилось у небольшого четырехэтажного дома с классическим фризом под крышей. Его построил какой-то граф в начале века. Впоследствии дом был разбит на квартиры. «Он как-то по-русски уютен, поэтому мы в нем и поселились, — объяснил мне князь Щербатов. У дома — небольшой палисадник, много цветов. Перед тем, как войти на высокое крыльцо, я стала изучать

<sup>379</sup> Вера Ильинична Коварская (1908–1983) — журналист, переводчик, психолог. С 1918 в эмиграции. Публиковалась в «Новом журнале» (Нью-Йорк) и газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк).

фасад дома. Догадаюсь ли я по окнам, в какой квартире живет художник Щербатов? Вижу, в одном из окон несколько клеток с распеввающими канарейками. «Наверное, тут», — решила я — и не ошиблась.

Дверь мне открыла маленькая горничная и со словами: «Вас уже ждут», проводила через полукруглую переднюю в кабинет.

В углу, под образами, на низкой тахте лежал шалыпинского облика красивый пожилой человек в халате.

«Простите меня, я недавно очень хворал, врачи мне велели лежать, я поэтому не встаю».

Я села на невысокий, видавший виды стул у небольшого старенького столика, что стоял у изголовья тахты, и, стараясь пробиться через треск нескольких канареек, подробно рассказала Щербатову, кто я и почему мне хотелось с ним познакомиться. Рассказывая о себе, я изучала обстановку комнаты. Кроме дивана в комнате находилось несколько столов, заваленных книгами и журналами. Стены сплошь завешены семейными фотографиями и картинами самого Щербатова; пепельницы заполнены окурками. Вспомнилось описание обстановки Крылова...

— Извините, пожалуйста, жена выйдет попозже. У нее сейчас клиентка.

— Ваша жена врач? — спрашиваю я.

— Нет, она гадалка. У нее с детства был особый дар провидения. Своим братьям, например, она всегда говорила, какие билеты им достанутся на экзаменах... И вот этим она нас тут и вывезла. Она иной раз просто может посмотреть на человека и может предсказать ему его будущее...

Я меняю тему разговора и спрашиваю, много ли Щербатов теперь рисует. Щербатов рассказывает о своих римских выставках, показывает каталоги, отзывы газет.

— Но я мало что продал, не люблю расставаться со своими полотнами. Да к тому же, — заметил Щербатов, — в последнее время публика больше увлекается пятнистостью, которая пошла от Кандинского<sup>380</sup>; с ним я учился, он был полной бездарностью...

Сергей Александрович, в свою очередь, расспрашивает меня о русской жизни в Нью-Йорке, о журналах, о собраниях («Новое русское слово» редко доходит до него, просит присылать ему воскресные номера); жалуется на полное отсутствие каких-либо русских начинаний сейчас в Риме:

— Нет ни клубов, ни кружков, ничего... Когда-то все было, а теперь — провинция.

Любопытно, действительно, что за все время своего пребывания в Италии, я ни разу не слышала русской речи на улицах.

На столике у изголовья тахты лежала книга Даниеля-Ропса<sup>381</sup> о религии. С. А. увлечен вопросами философии христианства и, в особенности, французскими трудами на эту тему.

<sup>380</sup> Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) — художник-абстракционист. С 1921 в эмиграции. Жил в Берлине, затем в Париже.

<sup>381</sup> Анри Даниель-Ропс (Henri Daniel-Rops; настоящее имя Анри Жюль Шарль Петью; 1901–1965) — французский историк Церкви, журналист.

От религии разговор как-то перешел на Каракаллу, о котором Щербатов говорил с особенным восторгом: «Подумайте только, им ведь жил весь Рим».

Когда я с интересом слушала рассказ о Каракалле, отворилась дверь, вошла красивая статная пожилая дама, княгиня Щербатова. На ней было длинное просторное черное платье, оттенившее ее хороший цвет лица и пышную седую прическу. Прислуга принесла чай, и хозяйка меня мило угощала.

После ее ухода, разговор зашел о книге Щербатова: «Художник в ушедшей России». Сергей Александрович недоволен, что издательство Чехова выпустило из его книги все итальянские главы: «Они, ведь, самые интересные!»

Я пыталась объяснить это тем, что об Италии пишут много, о России — мало; Сергей Александрович со мной не согласился, и видно было, что он мечтает об отдельном издании своих итальянских очерков.

Через час, заметив, что хозяин устал, я распрощалась. Он все же вышел проводить меня в переднюю, показал им самим разрисованную цветами маленькую гостиную и комнату, в которой стояли десятки его свернутых в трубку полотен.

Когда накануне отъезда из Рима я забежала к Щербатовым проститься, было довольно поздно, и я оставалась недолго. Щербатов расспрашивал меня о возможности издания его книги на английском языке. Он очень огорчился, когда я выразила сомнение в реальности этого плана.

Мы пили чай, говорили о Москве и о доме Щербатовых, который он так увлекательно описал в своей книге. Трещали без умолку канарейки, и сильно пахли красные розы... Мы тепло расстались. Хозяйка расцеловалась со мной на прощанье.

— Дай Бог еще увидимся! Ведь в фонтане Треви светится брошенная мною денежка...

*«Новое русское слово», Нью-Йорк, 19 августа 1956, № 15758, с. 4.*

## КНЯЗЬ СЕРГЕЙ ЩЕРБАТОВ. «ХУДОЖНИК В УШЕДШЕЙ РОССИИ»

Содержание прекраснейшей книги князя Сергея Александровича Щербатова далеко выходит за пределы ее скромного заголовка. Это не автобиография, как предупреждает в предисловии сам автор, не описание положения и деятельности художников в дореволюционной России вообще и даже не разбор творчества крупнейших из них.

Автор книги «Художник в ушедшей России» развертывает перед читателем целое полотно всей художественной жизни Российского народа в целом в ту эпоху, когда народ этот мог кистями своих выдающихся художников выражать свое стремление к красоте и намечать ими же чисто национальные формы этой глубоко русской красоты. На фоне пышной, размашистой и полнокровной жизни предреволюционной Москвы — истинного сердца России, — видевший всесторонне эту жизнь, автор рельефно выделяет главные художественные течения того времени, рисует меткие облики их вождей и вдохновителей, но вместе с тем вскрывает перед глазами читателей и корни этих течений, глубоко уходящие в национальное прошлое. Основным источником, питавшим всё русское изобразительное искусство, князь С. Щербатов считает иконопись XII–XVI веков, претворившую в самой себе зерна, упавшие на русскую почву из далекой Византии.

Наравне с живописью, как таковой, и ее творцами, автор показывает читателю также и подлинных меценатов Москвы, подкреплявших и возвращавших русские таланты. Роли этих меценатов в развитии русского искусства автор придает большое значение и, вместе с тем, совершенно правильно разделяет их на «овец и козлищ», то есть на истинно преданных красоте и любящих ее, с одной стороны и на кичливых снобов — с другой. К числу первых он относит создателя Третьяковской галереи П. М. Третьякова, председателя ее художественного совета Остроухова и некоторых других видных московских коллекционеров, скромно умалчивая о самом себе. А ведь в этом ряду он занимал одно из первых мест, о чем и доньше свидетельствует дом необычайной красоты, построенный им на Новинском бульваре Москвы, с целью создать в этом доме центр русского искусства,

<sup>382</sup> Борис Николаевич Ширяев (1889–1959) — писатель, журналист. Участник Первой мировой войны, штабс-капитан. В 1922 был арестован, приговорен к смертной казни, которая была заменена заключением в Соловецкий лагерь особого назначения, затем ссылкой в Среднюю Азию. В 1932 был сослан в ссылку в Воронежскую область. Писать начал в лагерях и ссылках. Во время Второй мировой войны жил в Ставрополе и на Северном Кавказе. Редактировал газеты «Ставропольское слово» и «Утро Кавказа». В 1944 работал в Казачьем стане (Северная Италия). После окончания войны находился в Италии, в лагере для Ди-Пи (перемещенных лиц). Написал несколько книг, включая получившие широкую известность воспоминания о Соловецком лагере «Неугасимая лампада». Сотрудничал в газетах «Наша страна» (Буэнос-Айрес), «Знамя России» (Нью-Йорк), журналах «Возрождение» (Париж), «Грани» (Франкфурт-на-Майне) и др.

поместить в нем его сердце и мозг, пожертвовав его для организации системы беспрерывно сменяющихся русских художественных выставок, что дало бы возможность многим, очень многим нашим художникам развернуть свое творчество и показать его широким кругам зрителей. Прекрасная идея и высокая цель, осуществление которой не допустила революция. Столь же скромно сообщает автор и о своих собственных художественных работах, которые были очень значительны в ходе развития русского искусства вообще и в особенности тем, что сам автор представлял собою некий феномен, сливая в своей глубокой натуре профессионального художника с аристократом в лучшем и истинном понимании этого слова.

Трудно охарактеризовать жанр книги князя Сергея Щербатова. Вернее всего было бы назвать его философской трактовкой русского искусства, но боюсь, что этот сухой, отвлеченный термин испугает многих читателей, прочесть же эту книгу среднему читателю русского зарубежья будет очень легко, так как она написана простым и прекрасным языком, снабжена рядом увлекательных литературных зарисовок и безусловно увлечет даже далеких от искусства читателей. И нужно ее прочесть тем, кто изверился и недооценивает гигантской творческой мощи нашего народа.

*«Знамя России», Нью-Йорк, 6 января 1956, № 135, с. 12.*

Б. Н. Ширяев

## **РЮРИКОВОЙ КРОВИ ХУДОЖНИК**

Киевский летописец рассказывает нам, что великий князь Ярослав Мудрый, вызывая из Византии технически оснащенных мастеров для постройки и украшения храмов своего стольного города, требовал от них не рабского подражания величественным образцам града Константина, но соответствовавших русским эстетическим запросам архитектурных и живописных форм. Иноземные художники поняли его требование, подчинились ему и выработали основы русского стиля, выражавшего в искусстве русское мироощущение, преломив в его аспекте античные каноны как в архитектуре, так и в живописи, в фресках и мозаиках внутри храмов и соборов.

Те же задачи ставил перед чужестранными зодчими и князь Андрей Боголюбский, украшая Владимир, а позже — в окрепшей Москве — их совершенно точно выразил великий князь Иван III, русифицируя привлеченных им художников итальянского Возрождения. И они выполнили его приказ. Много ли элементов царившего тогда во всей западной Европе стиля находят теперь искусствоведы в архитектуре Кремля, его древних соборов и во всех шкалах русской иконописи: новгородской, суздальской, строгановской и других?

Так зародился и оформился стиль национального русского искусства — поиск, и обретение красоты в аспекте восприятия ее русской душой. На со-

хранившиеся еще до наших дней памятники именно этих периодов развития национальной русской культуры, главным образом на творения древних русских иконописцев указывает князь Сергей Александрович Щербатов, как на истоки русской живописи, в своей книге «Художник в ушедшей России», выпущенной издательством им. Чехова. Он рассматривает эти жемчужины русского творчества не поверхностно, не вскользь, выхватывая отдельные вульгарные детали — «коньков» и «петушков», как это делали псевдорусские художники конца прошлого века, но ищет духа, эмоций, владевших древними русскими зодчими и изографами-иконописцами, а, уловив их, стремится претворить национальную традицию в формы современной ему религиозной и художественной мысли.

«Современной ему», — пишу я, подчиняясь взгляду самого автора книги «Художник в ушедшей России», только подчиняясь, но не будучи с ним согласным. Неизбывная национальная традиция русского искусства, которой служил и продолжает служить профессиональный художник и философ искусства князь Щербатов, не только жива и поныне, но всё яснее и яснее проступают сквозь наносы западничества ее основные линии, проступают под напором пробуждающегося национального самосознания российского народа. Не реставрируют ли и не золотят ли сейчас главы кремлевских соборов даже порабощенные, подневольные русские мастера? Не восстанавливают ли русские художники фрески этих соборов, извлекая на свет Божий замазанные варварами искусства творения Андрея Рублева? Не открыта ли и восстановлена ли «царская дорожка», ведущая от Грановитой палаты к Успенскому собору? И не открыт ли сам Кремль с его красотами для взоров пробудившихся русских людей? Все эти явления одного и того же порядка: куцый, скроенный на Западе Марксов пиджачишко треснул по всем швам на плечах очухавшегося от дурмана русского богатыря и под его лохмами уже видна русская посконная рубаха. Пусть пока лишь она. Придут и ферязь<sup>383</sup>, и охабень<sup>384</sup>. Факт же остается фактом: ослабевшая после смерти Сталина центральная власть, вынуждена идти на некоторые уступки пробуждающимся национальным устремлениям русского народа.

Одним из носителей и выразителей народной русской стихии в исторически недавнем еще прошлом, в предшествовавшие революции годы, был художник-меценат и общественный деятель в области искусства, князь С. Щербатов. Ведь и тогда, пожалуй, даже не менее упорно, чем теперь, приходилось бороться за утверждение национальной русской традиции в искусстве. Подражательные западные течения, в лице импрессионистов «Мира искусства» (А. Бенуа, К. Сомова, Л. Бакста) и недоносков пикассовщины — кубистов и футуристов (Ларионова<sup>385</sup>, Гончаровой<sup>386</sup>, Маяковского) — слева,

<sup>383</sup> Старинная мужская и женская русская одежда, с длинными рукавами и без воротника. Надевалась поверх кафтана.

<sup>384</sup> Старинная русская мужская и женская верхняя из сукна домашней выработки. Аналог зипуна и жупана на западе Руси.

<sup>385</sup> Михаил Федорович Ларионов (1881–1964) — художник, график, сценограф, теоретик искусства. Муж художницы Н. С. Гончаровой.

<sup>386</sup> Наталья Сергеевна Гончарова (1881–1962) — художник-авангардист, график, сценограф. Жена художника М. Ф. Ларионова.

и академические рамолики, слепые поклонники итальянщины — справа преграждали пути ее развития. Художник князь Щербатов не принадлежал ни к одной из группировок того времени, ни к полинявшим «прогрессивным» передвижникам, ни к импрессионистам парижского толка — «мирискусникам», ни — Боже избави! — к предтечам большевизма в искусстве, мазилам группы «Ослиного хвоста». Он был русским художником, стоявшим выше этих модных тогда объединений и жертвовавшим русскому искусству своим личным успехом, борющимся за него всюду, и в среде самих художников, и в кругах материально питавших их меценатов, и в ответственности того времени и даже в своей личной жизни. Он боролся за русское искусство одновременно в идейном и в материальном плане, отдавая на служение ему без счета свое крупное состояние, организуя на свои лишь личные средства специальные выставки в Петербурге, приведшие в восхищение покойного Государя и Великого князя Владимира Александровича, скупая шедевры непризнанных еще тогда, но возвеличенных позже, художников (например, «Жемчужину» М. А. Врубеля, которого меценаты того времени «держали в рублях», то есть на границе голода). Этим он помогал развитию и раскрытию русских талантов, одновременно борясь с самодурами-меценатами, часть которых, например, Остроухов, возглавляли жесточайшие отделы русских музеев живописи. Он спасал от гибели древние иконы, которые, в силу потемнения их красок от времени или варварского «подновления» их профанами, подлежали изъятию из церквей и монастырских храмов. Венцом его огромной общественной работы в качестве палатина русской красоты была постройка дома-дворца на Новинском бульваре в Москве, предназначенного им для размещения в нем центра русского искусства, одновременно клуба, академии и студии для его работников и зал для экспозиции результатов их творчества. Этот замечательный по красоте, получивший первую премию за украшение города дом, хорошо известный всем старым москвичам, был закончен, но разразившаяся революция не позволила развернуть в нем запроектированную князем Щербатовым и горячо одобренную национально-мыслящими людьми того времени, вплоть до самого Государя, работу.

Выпуская книгу князя С. Щербатова, издательство имени Чехова, к сожалению, варварски сократило его рукопись, исключив из нее ряд очень ценных и очень значительных по своему идейному и фактическому содержанию глав. Но и в уцелевших, помещенных в ней, более чем достаточно материала для обрисовки исключительной, чисто русской личности ее автора.

Однако книга «Художник в ушедшей России» — не автобиография. О себе самом князь С. Щербатов сообщает в ней очень мало. «Часто много бессознательной неправды заключается в автобиографии любого лица» — пишет он в предисловии, — «не желая подпасть под этот невольный соблазн, я не пишу автобиографии». Но умалчивая о себе, автор сообщает много нового и ценного о выдающихся людях того времени, их духовной жизни, их творческой работе в области искусства. Его книга дает русскому читателю во много раз более, чем некоторые другие, написанные на ту же тему воспоминания его современников. В ней безбрежная русская душа в ее недавнем

прошлом и, осмеливаюсь добавить от себя, в ее скрытом, тайном, подневольном настоящем.

Но, подчеркивая национализм художественного мышления и разнообразной творческой деятельности князя С. Щербатова, необходимо отметить полное отсутствие в его духовном складе так называемого «квасного патриотизма». Художник-рюрикович Щербатов глубоко эрудирован в искусстве Запада, которое он знает много шире и глубже большинства крикливых «западников». Он учился живописи в Мюнхене и Париже, видел и проанализировал художественные сокровища всей Европы. Но он знает, что меж отдельными и не сходными по своим психическим типам нациями всё же существовал и существует стихийно проявляющий себя культурный обмен, неизбежное взаимодействие друг на друга их творческих сил. Он — не оголтелый враг чужеродных веяний, замкнутый в самом себе, но воспринимает их сквозь призму своего русского самосознания и мироощущения, контролирует их в этом аспекте, отделяя перлы от мусора. В этом он прямой продолжатель своих отдаленных предков-родичей — Ярослава и Ивана III — явно выраженный «рюрикович в искусстве», и недаром в своих воспоминаниях о современных ему русских художниках он с особой теплотой и любовью повествует о Сурикове и Нестерове, отразивших на полотне: первый — величие русской истории, второй — дух подлинной русской веры, радостный, творческий и свободный, чуждый как римских, так и византийских ограничений — в целом две основных доминанты всей одиннадцативековой жизни российской нации.

М. В. Нестерову, художнику и выразителю религиозного чувства русского народа, было суждено сыграть исключительную роль в личной жизни самого князя С. Щербатова, послужить орудием воли Господней к его спасению. Дело в том, как рассказывает князь С. Щербатов в конце своей книги, что он запоздал с отъездом из Москвы после захвата власти большевиками. Не только запоздал, но и медлил, будучи не в силах оторваться от родной ему стихии. Однажды вечером к нему прибежал крайне взволнованный М. В. Нестеров и в резких выражениях категорически потребовал немедленного отъезда князя на юг. Не случись этого, он задержался бы и Москве и, несомненно, стал бы жертвой красного террора. Но порыв Нестерова побудил его к быстрому отъезду и спасению жизни.

Не символ ли это? Ведь наша земная жизнь полна часто непонятных нам, символически выраженных указаний.

*«Наша страна», Буэнос-Айрес, 23 февраля 1956, № 318, с. 4  
(включено также в: Ширяев Б.Н. Италия без Колизея. СПб.: Алтейя, 2014, с. 68–72).*

## КНЯЗЬ С. А. ЩЕРБАТОВ

О скончавшемся в Риме 23 мая князе Сергее Александровиче Щербатове, известном собирателе и знатоке искусства, в особенности живописи, что он доказал своими статьями на страницах «Русской Мысли», о члене Совета Третьяковской галереи, об авторе интересных и остроумных мемуаров, и вдобавок о талантливом художнике, мог бы гораздо живее и подробно написать коренной москвич, а не я — петербуржец. Но в Париже старых москвичей, вращавшихся в художественных кругах, кажется, не осталось почти никого. Князь Щербатов редко приезжал в Петербург, а я редко ездил в Москву.

Во время одного из моих посещений Первопрестольной, Сергей Александрович показал мне свой дом на Новинском бульваре, недавно построенный известным архитектором Тамановым, руководствовавшимся, однако, идеями князя. За это здание, ставшее украшением города, Таманов получил звание академика. Для себя в этом доме князь Щербатов сохранил лишь верхний этаж и, будучи поклонником итальянских зодчих эпохи Возрождения, украсил его грациозными лоджиями. Не так давно пронесся слух, что советское правительство собирается надстроить эти лоджии и тем искалечить архитектурную стройность прекрасной постройки. Нужно надеяться, что этот слух окажется необоснованным.

Князь мечтал оставить по завещанию свой дом городу Москве и превратить его целиком в музейное здание, освободив нижние этажи от квартирантов. Освобожденные таким образом комнаты, по его желанию, следовало устроить, согласно новейшим музейным требованиям для образцовой развески картин в выгодном для них освещении. Завещанный дом позволил бы Москве не строить нового здания для всё более и более накапливавшихся в ней картин новейшей школы.

В верхнем этаже, где жил князь, были: Павловская комната, розовый салон Louis XVI обставленные мебелью эпохи, был концертный зал и библиотека. По комнатам были размещены коллекции Щербатова, среди которых видное место занимало собрание икон. В первый же год революции его прекрасный дом был разграблен; госпожа Троцкая вывезла всю мебель, что стало с коллекциями — неизвестно.

В Петербурге, на Большой Морской, князь Щербатов открыл выставку, имевшую большое влияние на русское современное искусство (кстати, эта выставка и носила имя «Современное искусство»). На ней можно было увидеть ряд комнат, декорированных известными тогда в России передовыми художниками: А. Н. Бенуа, Головиным, Лансере, Коровиным и даже кустарями. Кроме этих стильных комнат был особый зал, где Щербатов устроил несколько выставок, посвященных творчеству Сомова, Рериха и модного тогда

в Париже ювелира Лалика<sup>387</sup>; этот ювелир изготавливал из золота и прозрачной эмали павлинов и стрекоз, оправляя их в змеевидные завитушки.

Незадолго до войны Щербатов хотел выстроить в своей подмосковной Нарофоминское «Детский посад» для сирот и обездоленных детей, окружить его низкой монастырской стенкой и «веселыми березками» (по сведениям племянницы князя С. Е. Трубецкой). Посад должен был состоять из ряда небольших домиков веселой окраски и большого центрального здания, украшенного мозаикой самого князя на тему слов Христа о детях.

Уже большевики крепко осели в Кремле, но князь Щербатов и его супруга и не думали покидать Москву. Толчком, побудившим их уехать, а затем эмигрировать, был неожиданный вечерний визит Нестерова. «Вам необходимо как можно скорее уехать отсюда», волнуясь, сообщил им художник. Следуя этому настойчивому совету, Щербатовы воспользовались первым представившимся им случаем, чтобы уехать в Крым, а затем за границу. С этого дня Москва потеряла своего мецената и неутомимого деятеля на художественном поприще.

Встретил я снова князя Щербатова уже в эмиграции; он жил на юге Франции в Каннах в принадлежавшей ему вилле. Канны летом в то время были пустыней; нарядные рестораны, магазины и гостиницы все были закрыты, за исключением маленьких пансионатов, где ютились те, кому некуда было ехать. Канны были идеальным тихим местом для отдыха, о котором я сожалею. Ставши теперь модным, он наводнен шумным толпищем самых разношерстных и разнокалиберных туристов.

Сергей Александрович предложил мне сделать маленькую поездку по окрестностям Канн. Для начала заехали в Фрейжюс, где князю любопытно было взглянуть на лагерь черных войск и на их молельню. Его всегда манила экзотика, и в своей подмосковной он держал обезьян, белых мышей и множество пестрых попугаев. Окончили мы экскурсию в Ванс, где многочисленные фонтаны навели вашу беседу на многофонтанные Рим и Витербо; эти города, как и всю Италию, князь прекрасно знал и всем сердцем любил.

Когда его доходы прекратились, и Сергей Александрович не мог рассчитывать на присылку каких-либо денег из России, он принужден был расстаться со своей Каннской виллой и переселился сперва в Париж, а затем в Рим, который был для него вечной приманкой.

В Риме я узнал Щербатова художника. Он и раньше писал в России, но как будто это скрывал и только очень редким близким показывал свои произведения (а между прочим он начал свою художественную карьеру как живописец, и в течение почти двух лет учился в Мюнхене). Узнал я также, что, когда перед войной архитектору Щусеву была поручена постройка — по его проекту — Казанского вокзала в Москве, он решил его украсить декоративными панно, исполнение которых ей поручил лучшим русским художникам того времени: Рериху, Лансере, Серебряковой, Яковлеву и князю Щербатову. Некоторые из этих декораций уже были написаны, когда грянула революция, и неизвестно, что с ними случилось. Говорят, что произведе-

---

<sup>387</sup> Рене Жюль Лалик (Rene Jules Lalique; 1860–1945) — французский ювелир. Представитель модерна.

ние Рериха было разрезано на куски, и эти куски посланы в Академию Художеств для раздачи ученикам, чтобы они, ввиду острого недостатка в холсте, соскоблили живопись Рериха и писали бы на этих кусках свои собственные произведения.

В Риме Сергей Александрович не только охотно показывал свои картины, но и публично выставлял их. В 1951 году на всемирной выставке религиозного искусства, устроенной в «Юбилейный год», он выставил свои произведения на религиозные темы, и одно из них, как мне говорили, было приобретено Ватиканом.

Через пять лет Щербатов открыл свою собственную выставку, и местная пресса очень лестно отзывалась о ней; в его творчестве усматривали соединение искусства XVIII века с искусством современным, улавливали влияние византийских икон, помпейских фресок и флорентийских рисунков Кватроченто.

С кончиной князя Щербатова исчезает крупная фигура любителя искусства, мецената широкого размаха, и представителя привольной, своеобразной, затейливой московской жизни.

*«Русская мысль», Париж, 12 июля 1962, № 1863, с. 5.*

Федор Степун<sup>388</sup>

## **КНЯЗЬ СЕРГЕЙ ЩЕРБАТОВ. ХУДОЖНИК В УШЕДШЕЙ РОССИИ**

Тайна личности, учит Платон — в памяти. Национальность по верному средневековому учению есть некая соборная личность. Учение Платона относится, таким образом, и к нации.

Пафос всякой революции в отрицании прошлого, в борьбе с памятью, а потому и в разложении нации как соборной личности.

Одним из действительнейших средств против болезни беспамятства является серьезная мемуарная литература. Серьезность и значительность прекрасно написанных воспоминаний князя Щербатова, большого мастера словесного портрета (Дягилев, Серов, Коровин, Остроухов и другие) заключается в том, что он лишь на немногих последних страницах с глубоким волнением и со сдержанным гневом говорит о своей личной судьбе, на протяжении же всей книги — повествует исключительно о судьбах русских художников, которых он прекрасно знал, и русского искусства.

---

<sup>388</sup> Федор Августович Степун (1884–1965) — философ, социолог, историк, литературный критик, писатель. С 1922 в эмиграции. Жил в Германии. Преподавал в Русском научном институте в Берлине, затем в Дрезденском техническом университете. После войны жил в Мюнхене, руководил кафедрой истории русской культуры в Мюнхенском университете.

Внутренняя правда книги князя Щербатова заключается в том, что она написана отнюдь не реакционером, как может показаться на поверхностный взгляд, а подлинным консерватором. Психология типичного реакционера очень близка к психологии революционера: революционер отрицает прошлое во имя будущего, реакционер — будущее ради прошлого. Оба с разных сторон разрывают цепь времен. В отличие от реакционера всякий подлинный консерватор прекрасно понимает, что прошлое как таковое сохранению не подлежит, что сохранения достойно лишь непреходящее содержание прошлого, требующее ради своей власти над будущим непрерывного переоформления. В своей книге князь Щербатов часто подчеркивает новаторский и даже революционный характер своего консерватизма<sup>389</sup>.

Наряду с консерватизмом отличительной чертой воспоминаний князя Щербатова является их исключительная русскость: возвышенная, страстная и нежная любовь автора к образу своей России. Доказывать, что кроме России, нарисованной Щербатовым, издревле существовала и другая Россия, гораздо менее привлекательная, конечно, можно, но вряд ли сейчас нужно. Наша задача, в особенности задача старой эмиграции — иная. Наш долг сделать всё от нас зависящее, чтобы за устрашающе грандиозным, а подчас и уродливым образом большевистской республики не исчез бы образ той пленительной, подлинной Руси, которым как никак всё же светился тоже ведь не безгрешный образ царской империи.

Этот пленительный образ нарисован князем Щербатовым с исключительной силой. Много проникновенных страниц посвящено им стародворянской усадьбе, с ее глубокой не только национальной, но и европейской культурой, живописной русской деревне (красные рубахи, пестрые ситцы, античные складки сарафанов, легкая девичья походка босых ног), населенной смышленным, живым по духу независимым крестьянством, и, наконец, русской природе, с ее неохватными горизонтами, ее глубоким дыханием и подчас нездешнею вечернею тишиной.

Эту свою, слегка, конечно, как оно и полагается живописцу, стилизованную Россию, князь Щербатов горячо защищает от ее главных врагов: от надменной петербургской бюрократии и революционной интеллигенции; негодует он и на подмену подлинной России псевдорусским сентимен-

---

<sup>389</sup> С. Щербатов живо откликнулся на пассаж Ф. Степуна о консерватизме — см. его письмо к рецензенту: «Вопрос о консерватизме меня очень давно интересует и глубоко волнует. Вся история мне все больше представляется борьбой революционеров с революционерами. Если позволить, так сказать, мертворожденных детей с выкидышками. Может быть, все несчастье русской истории последних столетий объясняется явным отсутствием живой консервативной партии и консервативных деятелей. Этим отсутствием объясняется не только провал Вашей идеи о выпуске Ваших периодических тетрадей, но и провал здорового развития России. Конечно, у нас были и консерваторы, братья Трубецкие, граф Гейден и еще целый ряд других деятелей. Но все это провалилось в тот провал, который разверзся между Треповым, Марковым, Пуришкевичем с одной стороны и радикалами всех сортов и оттенков, начиная от Милюкова с Родичевым и кончая Лениным. Мережковский называл эту структуру русского сознания — апологией полярностей, не чувствуя, что этою чертой определяется не русская правда, а русский грех. Подлинная правда России не в поединке крайностей, а в синтетической трезвости, очень, конечно, далекой от буржуазной трезвости Запада» — см. *Ferretti P. The family archive of Sergei Aleksandrovich Shcherbatov // Русско-итальянский архив. Т. II / под ред. Д. Рицци и А.Б. Шишкина. Салерно: Europa Orientalis, 2002. С. 403–405.*

тально-кустарническим «style russe», от которого не был свободен талантливый, но лубочный Билибин.

Русскость книги князя Щербатова заключается, однако, не только в ее эротическом, отнюдь не воинственно-государственном патриотизме — в шовинизме князя Щербатова упрекнуть никак нельзя — но и в его подлинно русском отношении к искусству. Это отношение всецело определяется близкою и Владимиру Соловьеву верою Достоевского, что «красота спасет мир». Подчеркиваю, красота, не искусство. Никогда ни Достоевский, ни князь Щербатов не поверили бы, что мир может быть спасен и враждебным красоте искусством. Этим ощущением живой связи между красотой и искусством объясняется и весьма критическое, хотя в общем всё же справедливое, отношение князя Щербатова к новым и новейшим течениям художественного модернизма: к импрессионистам, Пикассо и русским «подпарижникам». Лишь искусство, связанное с красотой, нужно, по мнению Щербатова, жизни. Лишь искусство, органически входящее в жизнь, возвышает и преображает ее. Книга князя Щербатова исполнена живой тоски по тем временам, когда сиенские горожане в триумфальном шествии провожали только-что законченную картину Дуччо из мастерской художника в собор, когда флорентийская толпа днями и ночами любовалась Персеом Бенвенуто Челлини или голландский синдик вешал на дубовую стену своей уютной полутемной столовой интерьер Питера дэ Хоха или портрет Рембрандта. Эта интимная любовная связь между искусством и жизнью, по правильному мнению князя Щербатова, уже давно отошла в прошлое. Страницы, посвященные разрыву между художником и обществом, принадлежат к самым парадоксальным, но быть может и к самым существенным страницам книги. Недопустимым представляется князю Щербатову то, что картины, по которым на выставках лишь бегло скользнул профессиональный глаз знатока или поверхностный взгляд обывателя, получают как больные в лечебницах или преступники в тюрьме свой номер и отправляются в усыпальницы музеев, где они не нужны ни церкви, ни дворцу, ни комнате, скучно живут вне соприкосновения с жизнью, никем интимно нелюбимые и никому по-настоящему не дорогие.

С этими мыслями и чувствами связана подробно описанная в книге меценатская деятельность князя Щербатова в России: постройка в Москве дома-музея, предназначенного в будущем стать городским музеем, и благотворительно-художественного детского посада в подмосковном имении. На осуществление этих планов князь Щербатов тратил, конечно, громадные деньги. Толстовского стыда за свое богатство перед неимущими и обездоленными он никогда не чувствовал, социалистический пафос поравнения был ему и как дворянину, и как художнику глубоко противен. Подлинную нравственную ответственность он чувствовал только перед унаследованною собственностью, расточать которую он, по его мнению, не имел никакого права, так как она была ему дана ради праведного служения: вечной красоте, исторической России и ее талантливому, умному народу.

*«Опыты», Нью-Йорк, 1956, № 6, с. 104–106.*

## ПАМЯТИ КНЯЗЯ СЕРГЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ЩЕРБАТОВА

В Советском Союзе за последнее время наблюдается углубление памяти об отошедшей в прошлое России. Нет сомнения, что в связи с этим процессом национального оздоровления со временем заинтересуются столь живописной во всех отношениях личностью, какою был князь Щербатов, внук воспетого Жуковским в «Певце восстания русских воинов» героя 12 года, а впоследствии генерал-губернатора Москвы. В наследство от своей бабушки, в жилах которой по слову московского митрополита Филарета текла не кровь, а огонь, Щербатов унаследовал живой интерес к благотворительной и общественно-политической деятельности. Унаследовал он и необходимый для нее темперамент.

Художественно одаренный Щербатов попал в мюнхенскую художественную школу, в которой учился и ряд других русских художников, лишь по окончании Московского университета. Некоторое время его учителем был Игорь Грабарь, весьма лестно отзывавшийся в своей книге «Моя жизнь» о даровании своего ученика: «Щербатов был очень талантлив и скоро оставил далеко позади себя других учеников, работавших уже два года, а то и больше». Благотворное влияние оказало на творчество Щербатова и нарастание в дни его молодости в России интереса к французским импрессионистам. Оно определило «лучистость» его палитры и освободило его полотно от темноватого колорита мюнхенской школы.

Попав после длительного пребывания в Мюнхене, в 1950 году в Рим Щербатов сумел осуществить, — что было нелегко в беженских условиях, — выставку своих картин. Выставлено было больше 50 работ. Посетителей и критиков поразило разнообразие сюжетов: композиции на религиозные темы, свободные композиции, портреты, пейзажи, натюрморты; а также и разнообразие технических способов: масло, темпера, пастель, карандаш. Критика отзывалась о работах Щербатова весьма благожелательно, подчеркивая, однако, не столько чисто художественное формальное достоинство его работы, сколько их душевное содержание. Писали, что картины Щербатова «овеяны поэзией и легкой меланхолией», что у его моделей «замечательные глаза», в их таинственном взгляде светится красота внутреннего человека. «Мессаджеро» обратило внимание на исключительную многосторонность творчества Щербатова: «В живописи Щербатова согласуется искусство VIII века с современным нам»; «византийская икона»; «помпеанская фреска»; «флорентийские рисунки Кватроченто»; «старофламандские портреты»; «Пикассо первого периода» и «несколько лет русской светской живописи».

Будучи талантливым живописцем, был он, однако, не только им. Его художественное дарование было шире. Уже в его картинах видно тяготение к архитектонике линейных построений, его тянуло к большим формам, к фрескам и архитектуре.

Памятью этой стороны его дарования должна была остаться фресковая роспись одной из зал московского Казанского вокзала, над которой он должен был работать по приглашению Н. К. фон Мекка вместе с Александром Бенуа, Билибиным, Яковлевым и Лансером. Через побывавших в Москве иностранцев до Щербатовых дошла весть, что одна из зал Казанского вокзала явно расписана по картонам Щербатова, но насколько удачно, узнать, кажется, пока не удалось.

Замечательным памятником архитектурных интересов Щербатова мог бы остаться построенный на Новинском бульваре талантливым архитектором Тамановым по планам Щербатова известный всей Москве щербатовский дом, долженствовавший представлять собою дворец екатерининской эпохи, перенесенный в XX век. Первые три или четыре этажа — точно не помню, — были отведены под исключительно комфортабельные, изящно отделанные квартиры, в одной из которых шумно и талантливо жил Алексей Николаевич Толстой, развесивший по стенам в качестве своих предков купленные на Сухаревке портреты. А над наемными квартирами помешался особняк Щербатова, хранивший в своих стенах художественное собрание и коллекции исключительной ценности.

Как будто бы рискованная идея возвести барский особняк, во всех усадьбах окруженный садами и парками, на пятый этаж доходного дома, неожиданно удалась. Таманов получил за Щербатовский дом золотую медаль и звание дворцового архитектора и академика. Петербургская Академия Художеств премировала щербатовский дом как «самое красивое здание Москвы». По смерти Щербатова его дом должен был перейти во владение города Москвы и превратиться в «городской музей частных собраний».

Этому плану не дано было осуществиться. Самое красивое здание Москвы было в первый же год революции расхищено и разрушено. Драгоценные дверные ручки продавались за копейки на Сухаревке.

Судьба второго крупного замысла князя была менее печальна, но только потому, что он не был осуществлен. Большой барин, Щербатов был хорошим знатоком русского крестьянства, которое он по-своему крепко любил. Был он живо заинтересован в правильном разрешении социальных вопросов и своеобразным общественным деятелем. В качестве такового он и затеял в своем подмосковном имении Нарофоминском выстроить детский посад для сирот и обездоленных детей. Посад предполагалось обнести низкой стеною и обсадить ее веселыми березками и рябинами.

Главное здание посада должно было быть украшено мозаиками на тему Христовых слов о детях. Этот план, как и замысел о своем доме, свидетельствует об исключительной своеобразности Щербатова как человека и как художника. Это своеобразие живо чувствуется в его прекрасно написанной книге «Художник в ушедшей Россия» (издательство им. Чехова).

Пафос всякой революции в отрицании прошлого, в отрицании памяти, а потому и в разложении нации как соборной личности.

*«Русская мысль», Париж, 19 февраля 1963, № 1958, с. 2–3.*



**СЕМЕЙНЫЙ  
ФОТОАЛЬБОМ**  
**ЩЕРБАТОВЫХ-ВОЛОДИМЕРОВЫХ**  
(ЧАСТНЫЙ АРХИВ, РИМ)\*

---

\* Публикация М. Г. Талая. Фотографии, отмеченные \*, публикуются впервые





**\*Сергея Щербатов с матерью кн. Марией Павловной (урожд. Мухановой),  
Москва, ок. 1877 г.**



**\*Сережа Щербатов,  
Москва, ок. 1877 г.**



**Сережа Щербатов,  
Москва, 1880 г.**



**\*Мария Павловна Щербатова (?)**



**\*Полина Щербатова  
с дочерью Валентиной**



**\*Слева направо: неизвестная, Валентина, Сергей и Полина Щербатовы**



**\*Игорь Володимиров и Валентина Щербатова,  
Флоренция, 10 июня 1923 г.**



**Свадьба Игоря Володимерова и Валентины Щербатовой.  
Рядом с Валентиной ее мать Полина.  
Над невестой стоит ее отец, Сергей Щербатов, рядом мать жениха Мария  
и, возможно, его сестра.  
Флоренция, 10 июня 1923 г.**



**\*Свадьба Игоря Володимерова и Валентины Щербатовой.  
В первом ряду, в центре – Надежда Левицкая, жена протоиерея Владимира Левицкого,  
и его пресмник о. Михаил Стельмашенко**



**\*Игорь и Валентина Володимеровы,  
Флоренция, 1923 г.**



**\*Игорь и Валентина Володимеровы**



**\*Валентина Щербатова**



**\*Валентина Володимерова (в девичестве княжна Щербатова),  
с сыновьями Сергеем (слева) и Святославом**



**\*Полина и Валентина Щербатовы**



**\*Слева направо: барон Константин Рауш фон Траубенберг,  
его жена Наталья (урожд. Чулкова), Полина Щербатова, конец 1920-х гг.**



**\*Полина Щербатова с внучкой Татьяной (Володимеровой),  
Ницца, конец 1920-х гг.**



**Полина Щербатова и се сватъа Мария Володимерова,  
Ницца, 1920-е.**



**\*Мария Александровна  
Володимерова**



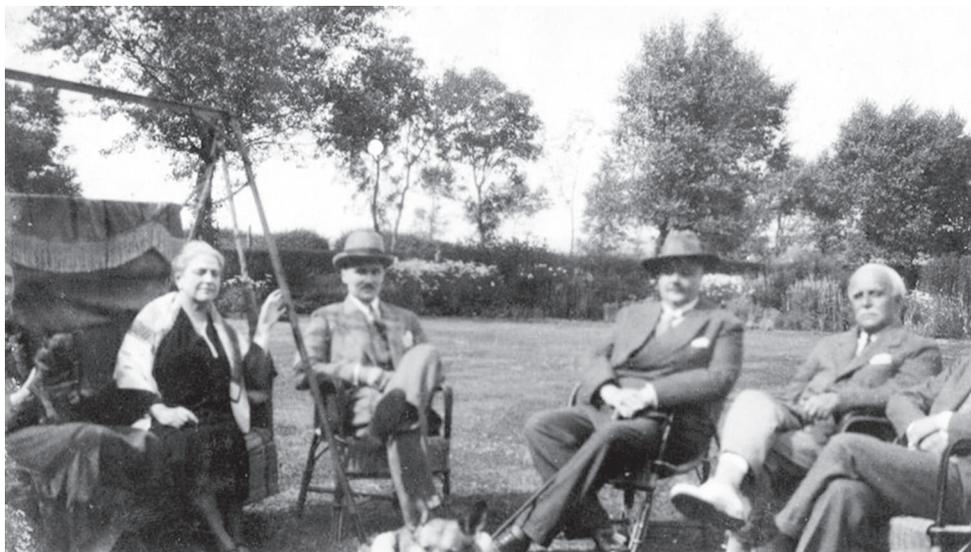
**\*Полина и Сергей Щербатовы,  
1930-е гг.**



**\*Князья Щербатовы (слева направо): Анжела, Полина, Сергей, Борис, 1930-е гг.**



**\*Князья Щербатовы (слева направо): Борис, Анжела, Полина, Сергей, 1930-е гг.**



**\*Слева направо: Анжела Щербатова, неизвестный,  
Борис и Сергей Щербатовы,  
1930-е гг.**



**\*Слева направо: неизвестный, Сергей Щербатов, неизвестный, Борис,  
Анжела и Полина Щербатовы**



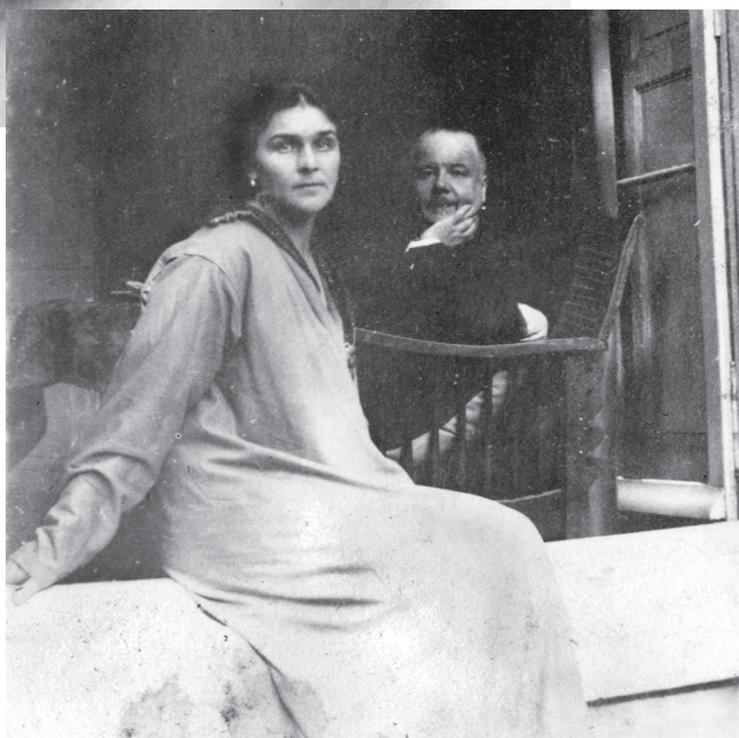
**\*Сергей Щербатов**



**\*Полина Щербатова**



**\*Сергей  
и Полина  
Щербатовы**





**\*Полина  
Щербатова**



**\*Полина Щербатова**



**\*Полина Щербатова (справа) с неизвестными**



**\*Сергей (сидит) и Полина (в центре) Щербатовы с неизвестными**

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПСЕВДОНИМОВ

- Аид** (верховный бог подземного царства мертвых в древнегреческой мифологии, соответствует Плутону в римской мифологии) 81
- Александр III, император Всероссийский 156, 187
- Александр III Великий (Македонский) 78, 79
- Александра Федоровна, императрица Всероссийская 156
- Аллен, Ч. Г. Б. 59, 60
- Амати, О. 200
- Аполлон (бог света, покровитель искусств и муз в древнегреческой и древнеримской мифологиях) 45, 56, 80, 85
- Ариман (также Ангра-Майнью; бог тьмы и зла в маздаизме и зороастризме) 61
- Аристотель 75, 122
- Афина Паллада (богиня мудрости, военной стратегии и тактики в древнегреческой мифологии, соответствует Минерве в древнеримской мифологии) 80
- Бакст**, Л. С. (наст. имя Л.-Х. И. Розенберг) 8, 78, 141, 169–170, 172, 173, 255, 261
- Бальдунг, Г. 37
- Бароччи, Ф. 45
- Баумгартен, А.–Г. 75
- Бах, И. С. 124
- Беато Анджелико, фра (наст. имя Г. ди Пьетро) 5, 41, 84, 95, 112–114, 159, 162, 213, 219
- Беклин, А. 93, 230
- Беллини, Дж. 44, 119
- Белобородов, А. Я. 216
- Бенар, П. А. 178
- Бенуа, А. Н. 8, 138, 166, 168, 171–173, 249, 261, 264, 270
- Берлиоз, Г. 88
- Бернацкий, М. В. 10
- Бетховен, Л., ван 76, 88, 118, 119, 124, 128
- Билибин, И. Я. 8, 139, 144, 162, 174, 268, 270
- Билинский, Б. К. 222, 223
- Блок, А. А. 217
- Богниани, Э. 79
- Боголюбский, А. Ю., князь 260
- Бодлер, Ш. П. 62
- Больдини, Дж. 206, 220
- Бонайуги, А. 40
- Бонна, Л. Ж. Ф. 154
- Борисов-Мусатов, Б. Э. 105, 166, 178
- Босх, И. (наст. имя Е. А. ван Акен) 91, 95
- Боттичелли, С. (Филиппи, А. М. В.) 20, 84, 85, 218, 219
- Браманте, Д. 82
- Брейгель, П. (Старший) 97
- Бронзино, А. 96
- Брюллов, К. П. 167
- Вагнер**, В. Р. 88, 96
- Ван Дейк, А. 95, 110
- Ван дер Меер, Я. 96
- Ван Эйк, Х. 94, 95
- Ван Эйк, Я. 94, 95
- Васильчиков, Г. И. 229
- Васнецов, А. М. 160, 165
- Васнецов, В. М. 32, 106, 147, 160–162, 165, 183, 250–253
- Ватто, Ж. А. 87, 206
- Веласкес, Д. Р. де 5, 98–100, 110–112, 197
- Венера (богиня красоты, плотской любви, плодородия и процветания в римской мифологии, соответствует древнегреческой Афродите) 20, 80, 82, 85, 120, 219
- Вердье, Ж., кардинал 220
- Вересова, Т. В., 219, 243
- Верроккьо, А. дель (наст. имя А. ди Микеле Чонни) 83, 118
- Веронезе (наст. имя П. Кальяри) 82, 111, 156, 208, 214
- Виньи, А. В. де, граф 149
- Вичи, А. Б. 209
- Владимир Александрович, великий князь 262
- Врангель, П. Н. 10
- Врубель, М. А. 5, 6, 106, 107, 127–130, 138, 146–152, 158, 161, 163, 167, 173, 175, 176, 178, 180, 183, 185, 248, 251, 252, 254, 256, 262
- Гади**, Т. 40
- Галактионов, С. Ф. 202
- Галле, Э. 151
- Гамлет* («Гамлет» У. Шекспира) 76, 129
- Гандара, А. де ла 135, 156
- Гартман, К. Р. Э. фон 59
- Гварди, Дж. А. 214
- Гварди, Ф. Л. 214
- Ге, Н. Н. 34, 42, 172
- Гехардт, Ф. К. Э. фон 134
- Гейден, П. А. 267
- Гелиос (солнечное божество в древнегреческой мифологии) 21
- Гельцер, Е. В. 181
- Генрих VIII, король Англии 93

- Гермес (бог торговли в греческой мифологии, соответствует древнеримскому Меркурию) 21
- Герцен, А. И. 218
- Гёте, И. В. фон 75, 88, 110, 118
- Гиберти, Л. 212
- Гиршман, В. О. 168
- Глоба, Н. В. 183
- Гоген, Э. А. П. 179
- Гоголь, Н. В. 217
- Гойя, Ф. Х. 100
- Головин, А. Я. 8, 140–143, 173, 175, 183, 254, 264
- Гольбейн, Г. 93
- Гончарова, Н. С. 261
- Горький, М. (наст. имя А. М. Пешков) 181
- Гоццолли, Б. 218
- Грабарь, И. Э. 7, 172, 214, 249, 269
- Грюневальд, М. 37, 93, 112
- Гуль, Р. Б. 254
- Гуттенберг, И. Г. Л. 92
- Гюго, В. М. 149
- Гуйо, Ж.-М. 51, 60
- Давид**, Ж.-Л. 89
- Дали, С. Д. Ф. Ж. 91, 109
- Даниель-Ропс, А. 257
- Данте (Алигьери) 29, 88
- Дарвин, Ч. 58
- Д'Арк, Ж. 73, 74, 76
- Дега, И.-Ж.-Э. 108
- Декарт, Р. 123
- Делакруа, Ф. В. Э. 88, 105
- Демон («Демон» М. Ю. Лермонтова)* 88, 107, 129, 148–150
- Дени, М. 178
- Деникин, А. И. 10, 247
- Деспино, Ш. 221
- Джорджоне (Барбарелли да Кастельфранко) 5, 85, 119–121
- Джотто ди Бондоне 31, 38, 40, 54, 83, 94, 102, 125, 126, 162, 175, 218
- Диль, Ш. М. 31
- Дионисий 41, 178
- Добужинский, М. В. 172
- Домье, О. В. 88
- Донателло 83
- Достоевский, Ф. М. 88, 103, 134, 140, 268
- Лудина, Т. А. 3
- Дузе, Э. 210
- Луччо (ди Буонинсеня) 41, 67, 268
- Дюпре, Ж. 89
- Дюрер, А. 4, 5, 37, 91–94, 99, 112, 117–119
- Дягилев, С. П. 8, 103, 104, 167, 172–174, 176, 248, 266
- Екатерина II Алексеевна (Великая)**, императрица Всероссийская 9, 101, 102, 105, 157, 158, 187
- Елизавета Петровна, императрица Всероссийская 101, 102
- Елизавета Федоровна, великая княгиня 8, 162
- Жемито**, В. 206, 207
- Жоффруа, Т. С. 60
- Жуковский, В. А. 7, 269
- Зевс** (бог неба, грома и молний, ведающий всем миром в древнегреческой мифологии, соответствует Юпитеру в римской мифологии) 81
- Зеелер, В. Ф. 247
- Иван III Васильевич**, великий князь 260, 263
- Иванов, А. А. 42, 106, 107, 128, 165
- Иванов, В. И. 229
- Икар (персонаж древнегреческой мифологии) 47, 65, 87
- Иннокентий X, папа Римский 99, 110
- Иоанн (Иван) IV (Грозный), великий князь и царь 104, 155
- Иоанн Дамаскин, святой 34
- Иосиф Волоцкий, святой 45
- Исупов, А. В. 224, 225
- Исцеленов, Н. И. 253
- Камерон**, Ч. 102
- Каналетто (наст. имя Дж. А. Каналь) 208
- Кандинский, В. В. 257
- Канова, А. 201
- Кант, И. 59, 75
- Караваджо, М. М. да 84, 98, 120
- Каракала, римский император 82, 258
- Карамазов, А. Ф. («Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского)* 103
- Карл IV, король Испании 100
- Карл V Габсбург, король Испании, Германии, император Священной Римской империи 98
- Карпаччо, В. 218
- Кастаньо, А. дель 213
- Кипренский, О. А. 167
- Климент XIII, папа Римский 214
- Климов, Е. Е. 243, 244
- Клюдион (наст. имя М. Клод) 67, 87
- Клуэ, Ф. 87
- Ковалевский, П. Е. 249–251
- Коварская, В. И. 256
- Кольридж, С. Т. 63
- Кондаков, Н. П. 186
- Константин I Великий, римский император 49, 126, 260
- Констебль, Д. 211
- Кончаловский, П. П. 136
- Кормон, Ф.-А. П. 145
- Корнелиус, П. Й фон 31

- Коро, Ж.-Б. К. 89, 139, 205, 214  
Коровин, К. А. 136–140, 162, 170, 173, 175, 183, 248, 264, 266  
Корреджо, А. А. да 35, 56, 120  
Корто, А. Д. 221  
Котарбинский, В. А. 147  
Крамской, И. Н. 154  
Кранах, Л., старший 93  
Крылов, И. А. 257  
Кузен, В. 60  
Куинджи, А. И. 106, 167  
Кустодиев, Б. М. 217
- Л**алик, Р. 265  
Ла Монака, Ф. 220, 221  
Лансере, Е. Е. 8, 172, 264, 265, 270  
Лаокоон (жрец Аполлона в Трое) 75, 81  
Ларионов, М. Ф. 261  
Ласло, Ф. А. де 135  
Левитан, И. И. 90, 106, 124, 139  
Левитский, Д. Г. 154  
Ленбах, Ф. фон 93  
Ленин (наст. фамилия Ульянов), В. И. 181, 267  
Леонардо (да Винчи) 20, 34, 36, 37, 41, 44, 55, 84, 98, 118  
Лермонтов, М. Ю. 88, 129, 141, 142  
Лессинг, Г.-Э. 75  
Лиши, Ф., фра 84  
Лифарь, С. М. 176  
Лонги, П. 208, 214  
Лорансен, М. 68  
Лоррен, К. 89, 124, 128  
Лохов, Н. Н. 3, 213, 217–219  
Луини, Б. 44  
Луи Филипп I, король Франции 169  
Любатович, Т. С. 183  
Людовик XIV (Людовик Великий; Король-солнце), король Франции 87  
Людовик XV (Возлюбленный), король Франции 87  
Людовик XVI, король Франции 87  
Лютер, М. 93, 117
- М**азаччо 83, 125  
Майоль, А. 221  
Макарий, митрополит Московский и всея Руси 45  
Маковский, С. К. 105, 155  
Максенций, М. А. В. римский император 126  
Малютин, С. В. 183  
Малявин, Ф. А. 159, 160, 165, 181, 225  
Мамонтова, В. С. 105, 155  
Мамонтов, С. И. 155, 160, 174, 176, 182–184, 248, 254  
Мандейн, Я. 95  
Мане, Э. 90  
Мантенья, А. 118, 123, 162  
Манчини, А. 206
- Маргарита («Фауст» И. В. фон Гете)* 180  
Мария-Антуанетта, королева Франции 87  
Марков, Н. Е. 267  
Мартини, С. 41, 219  
Матисс, А. Э. Б. 179, 203  
Маяковский, В. В. 261  
Медичи, Л. 56, 69, 70, 83, 85, 87, 88, 116, 117, 173, 175, 180, 181, 211  
Мекк, В. В. фон 8, 135, 150, 168, 177, 183  
Мекк, Н. К., фон 8, 270  
Мемлинг, Г. 36, 94, 95  
Мемми, Л. 41  
Мендель, Г. И. 256  
Менцель, А. фон 160  
Меншиков, А. Д., князь 104, 133, 134  
Мережковский, Д. С. 267  
Месонье, Ж.-Л.-Э. 181  
Мештрович, И. 221  
Микеланджело (Буонарроти) 5, 32, 41, 76, 84, 85, 94, 111, 112, 114–116, 127, 175, 201, 211, 213  
Милле, Ж.-Ф. 89, 207  
Миллер, Е. К. 248  
Милюков, П. Н. 267  
Моралес, Л. де 97  
Морелли, Дж. 206  
Моро, Г. 167  
Моро, Л. иль 173  
Моро-Жафери, В. дьо 221  
Морозов, В. Е. 185  
Морозов, И. А. 179  
Морозов, М. А. 178  
Морозов, С. Т. 180  
Морозова, Ф. П. 133–135  
Мункачи, М. 34, 42  
Муратов, П. П. 200  
Мурильо, Б. Э. 36, 41, 44, 99, 100  
Муссолини, Б. А. А. 199
- Н**аполеон I Бонапарт, император 89  
Нестеров, М. В. 32, 34, 41, 104, 128, 162–165, 252, 263, 265  
Николай II Александрович, Император Всероссийский, святой 105, 156, 187, 262  
Ниобея (дочь Тантала и Дионы, супруга фиванского царя Амфиона в древнегреческой мифологии) 81  
Носова, Е. П. 155
- О**лсуфьева, А. В., графиня 209  
Оппо, Ч. Э. 205  
Орлова (Белосельская-Белозерская), О. К., княгиня 156, 157  
Орфей (певец и музыкант, герой древнегреческих мифов) 21, 80, 231  
Остроумова-Лебедева, А. П. 172  
Остроухов, И. С. 147, 153, 184, 185, 187, 248, 254, 259, 262, 266

Остроухова (урожденная Боткина), Н. П. 187  
*Офелия («Гамлет» У. Шекспира)* 129

**Павлов, И. П.** 32

Павлова (наст. фамилия Зейтман), Т. П. 216

Палици, Дж. 207

Паскаль, Б. 71

Паскаль, П. 248, 249

Патинир, И. 95

Пачеко дель Рио, Ф. 110

Пенлеве, П. 221

Перикл 79

Перуджино, П. 32, 36

Петр I (Великий), император Всероссийский  
101, 102, 104

Пизано, Н. 86

Пизис, Ф. де 205

Пий IX, папа Римский 200

Пий X, папа Римский 201

Пикассо, П. 91, 108, 109, 179, 195, 203, 268, 269

Пинелли, Б. 201

Пифагор 73, 80

Платон 75, 266

Плевицкая, Н. В. 248

Плиний Старший (Г. П. Секунд) 122

Покровский, В. А. 187

Поленов, В. Д. 42, 182, 183

Поттер, П. П. 96

Прахов, А. В. 147

Прометей (один из титанов в древнегреческой мифологии) 81

Публий Вергилий Марон 123

Пуришкевич, В. М. 267

Пуссен, Н. 5, 110, 122–124

Пушкин, А. С. 72, 74, 76, 88, 109, 125, 139, 140, 171,  
216

Пьеро делла Франческа 5, 33, 125–128, 213

Пюви де Шаванн, П. С. 89, 179

**Растрелли, Б. Ф.** 102, 103

Рафаэль (Санти) 23, 32, 34, 41, 44, 48, 57, 84, 85, 99,  
100, 111, 113, 125, 175

Рейн, Н. В. 3

Рейнак, С. 51

Рейсдаль, Я. И. ван 89

Рембрандт, Х. ван Р. 35, 67, 96, 97, 110, 206, 218,  
268

Ренан, Ж. Э. 51, 58, 59

Ренуар, П. О. 108, 112, 179, 206, 252

Ренувье, Ш. Б. 60

Репин, И. Е. 104, 105, 155, 159, 167, 172, 225

Рерих, Н. К. 143–146, 264–266

Рибера, Х. де 98, 100, 120

Ридель, А. 31

Римский-Корсаков, Н. А. 140, 176

Роден, Ф. О. Н. 88, 206, 221

Родичев, Ф. И. 267

Роза, С. 99, 111

Росси, Д. Ф. 206

Рубенс, П. П. 95, 110, 111

Рублев, А., 41, 45, 47, 65, 84, 112, 161, 178, 187, 252,  
255, 261

Руссо, Т. 89

Рябушинский, Д. П. 249

Рябушинский, Н. П. 254

Рябушинский, П. М. 155

Рябушкин, А. П. 105, 106, 178

**Савиньо, А.** 202, 203

Савонарола, Дж. 56, 194

Сакс, Г. 117

Санктис, Дж. де 201

Сангагата, А. Дж. 205

Сарданапал (мифический царь Ассирии) 88,  
105

Сарджент, Дж. С. 135

Сартр, Ж.-П. Ш. Э. 109

Сведомский, П. А. 147

Сегантини, Дж. 207

Сезанн, П. 136, 163, 205

Семирадский, Г. И. 172

Сервантес, М. де 97

Сергей Александрович, великий князь 180

Серебрякова, З. Е. 8, 265

Серов, В. А. 78, 105, 137, 153–159, 166, 180, 183, 254,  
256, 266

Сеттиньяно, Д. да (наст. имя Д. ди Бартоломео  
ди Франческо) 83

Сивьеро, К. 206

Соловьев, В. С. 268

Сомов, К. А. 4, 9, 106, 166, 167–169, 254, 261, 264

Софья Алексеевна, царевна 104

Спадини, А. 206

Спенсер, Г. 58, 59

Спинелло Аретино 41

Сталин (наст. фамилия Джугашвили), И. В. 261

Степун, Ф. А. 266, 267, 269

Стравинский, И. Ф. 159, 171

Струве, П. Б. 10

Сурбаран, Ф. де 98, 100

Суриков, В. И. 104, 133–136, 154, 167, 172, 248, 254,  
263

**Таманов (Тамаян), А. О.** 9, 264, 270

*Тамара («Демон» М. Ю. Лермонтова)* 129

Тантал (царь во Фригии, обреченный на вечные муки, в древнегреческой мифологии)  
81

*Тартюф («Тартюф или обманщик» Мольера)*  
143

Таурезано, И. 40

Теляковский, В. А. 175

Тенишев, В. Н., князь 145, 165

Тенишева, М. К., княгиня 145, 182, 183

- Тернер, Дж. М. У. 210–212  
Тинторетто (наст. имя Якобо Робусто) 34, 35, 82, 84, 111, 120  
Тициан (Вечеллио) 34, 82, 99, 111, 120, 121, 126, 156, 211  
Този, А. 205  
Толстой, А. Н. 270  
Толстой, Л. Н., граф 103, 268  
Тома, Г. 93  
Трепов, А. Ф. 267  
Третьяков, П. М. 9, 129, 133, 146, 147, 150, 151, 159, 161, 163, 168, 177, 184, 248, 250, 259, 264  
Трубецкая, С. Е., княжна 6, 10, 265  
Трубецкой, Е. Н., князь 267  
Трубецкой, С. Н., князь 267  
Тулуз-Лотрек, А. де 58  
Тьеполо, Дж. Б. 32, 208, 214  
Тэн, И. А. 58
- У**де, Ф. фон 34, 42  
Уччелло, П. 126, 213
- Фауст** («*Фауст*» И. В. фон Гете) 75, 88, 110, 180  
Фаэтон (сын бога Гелиоса в древнегреческой мифологии) 21  
Федерико да Монтефельтро, герцог Урбинский 83, 128  
Федотов, П. А. 105, 167, 182  
Фидий 79  
Филарет, архиепископ Черниговский и Нежинский 45  
Филарет (В. М. Дроздов), митрополит Московский 269  
Филипп IV, король Испании 110  
Фишер Старший, П. 117  
Фламенг, Ф. 181  
Фотий (в миру П. Н. Спасский), архимандрит 28  
Фрагонар, Ж.-О. 67  
Франциск I, король Франции 87  
Франциск Ассизский 30, 83, 121, 197  
Франц, Э. Р. 201  
Фрейд, З. 60  
Фьезоле, М. да (наст. имя М. ди Джованни Мини) 83
- Хальс**, Ф. 67, 96  
Харитоненко, П. И. 160, 181, 182, 185, 253  
Харон (перевозчик душ умерших в подземное царство мертвых в древнегреческой мифологии) 81  
Хох, П. де 67, 97, 268
- Цветков**, И. Е. 165
- Чайковский**, П. И. 88, 124, 216, 223  
Челлини, Б. 68, 83, 206, 217, 268  
Черногубов, Н. Н. 184, 185, 187  
Чимабуэ (наст. имя Ч. ди Пепо) 41  
Чириков, Г. О. 185, 186
- Шалапин**, Ф. И. 140, 142, 144, 180, 224, 249  
Шарден, Ж.-Б. С. 90  
Шекспир, У. 76, 88  
Шерер, В. 59  
Шиллер, И. К. Ф. фон 88, 123, 124  
Ширяев, Б. Н. 3, 259, 260, 263  
Шишкин, И. И. 124  
Шлегель, К. В. Ф. 93  
Шлейермахер, Ф.-Д.-Э. 75  
Шопенгауэр, А. 60  
Шоу, Дж. Б. 221  
Штраус, Л. 51  
Шуман, Р. 117, 124
- Щедрин**, С. Ф. 167  
Щербатов, М. М., князь 158, 269  
Щербатов, С. А., князь 3–10, 31, 49, 143, 177, 191, 202, 229, 243, 244, 247–270  
Щукин, С. И. 178, 179  
Щусев, А. В. 7, 162, 177, 253, 265
- Эль Греко** (наст. имя Д. Теотокопулос) 98, 111, 112  
Энгр, Ж. О. Д. 90, 123, 160  
Эсхил 22  
Эфеб 56
- Юпитер** (бог неба, верховное божество в римской мифологии, соответствует древнегреческому Зевсу) 80  
Юстиниан, Ф. П. С., Византийский император 101  
Юсупова, З. Н., княгиня 154
- Яковлев**, А. Е. 8, 265, 270  
Ярослав Владимирович (Мудрый), великий князь Киевский 260, 263



## СОДЕРЖАНИЕ

*Михаил Талалай. Художник в ушедшей Европе* ..... 3

*Софья Трубецкая. Князь Сергей Щербатов* ..... 7

### О ДУХОВНОСТИ В ИСКУССТВЕ

<b>Религиозная живопись</b> .....	13
1. Вступление.....	13
2. Переоценка ценностей. Эпоха Возрождения .....	14
3. Радуга религиозной живописи.....	19
4. Стена храма и ее значение в религиозной живописи (два измерения).....	21
5. Значение ритма и символа как отличительных признаков формы религиозной живописи и духовное идейное содержание религиозной живописи .....	23
6. Роль и значение церкви и науки в средние века по отношению к религиозной живописи.....	26
7. Значение применения законов перспективы в судьбе религиозной живописи.....	30

<b>Картины на религиозные сюжеты</b> .....	32
1. Основные признаки, отличающие религиозные сюжетные картины от религиозной живописи. Компановка сюжета. Психологический элемент .....	33
2. Примеры. Типичные образцы религиозного искусства того и другого порядка .....	40
3. Молитвенность.....	43
4. Значение вдохновения в творчестве религиозного искусства.....	46
5. Заключительные слова. Икона русская.....	48

<b>Кризис искусства</b> .....	50
-------------------------------	----

<b>Эстетика и современность</b> .....	66
Направленность искусств Европы.....	71
Древнейшая мудрость.....	73
Гете .....	75
Искусства примитивных обитателей Европы.....	77
Направленность искусства Греции .....	78
Направленность искусства Итальянского Возрождения.....	81
Направленность искусства Франции.....	85
Направленность искусства Германии и Фландрии .....	91

Направленность искусства Голландии.....	96
Направленность искусства Испании.....	97
Направленность искусства России .....	100
Наше время.....	107

<b>Медальоны.....</b>	<b>110</b>
Веласкес.....	110
Беато Анжелико .....	112
Микеланджело .....	114
Альбрехт Дюрер.....	117
Джорджоне .....	119
Никола Пуссен .....	122
Пьеро Делла Франческа .....	125
Врубель .....	128

## ОДНА ЖИЗНЬ С ИСКУССТВОМ

<b>Русские художники.....</b>	<b>133</b>
1. Суриков.....	133
2. Коровин .....	136
3. Головин .....	140
4. Рерих .....	143
5. Врубель.....	146
6. Серов.....	153
7. Малявин.....	159
8. Виктор Васнецов.....	160
9. Нестеров.....	162
10. «Мир искусства» .....	165
11. Сомов .....	167
12. Бакст .....	169
13. Александр Бенуа.....	171
14. Художники и театр.....	173

<b>Московские меценаты.....</b>	<b>177</b>
Распродажа русских икон.....	191
Письмо в редакцию .....	191
«Особого рода революция».....	191
Бунт против красоты.....	193
По поводу международной выставки искусства в Венеции .....	193
Аплодисменты .....	195
Последние выставки в Риме .....	196
Пантеистическое и религиозное искусство.....	196
Жуть .....	198
Скульптура негритянских художников на религиозной выставке миссионеров в Риме .....	198
Музей города Рима.....	199
Декларация кюциферианства .....	202

«Quadrinale» .....	204
Четыре года итальянского искусства.....	204
«Близкое прошлое» .....	207
Выставки в Риме .....	207
Венеция и Рим .....	210
Международная художественная выставка в Венеции. ....	210
Тернер в Риме .....	210
Флоренция — Венеция .....	212
Краткие записи многих впечатлений .....	212
Флоренция. Лохов.....	216
У скульптора Ла Монака.....	220
Незавершенный «Апокалипсис».....	222
Памяти художника Б. Билинского.....	222
Памяти русского художника.....	224

## ИТАЛЬЯНСКИЕ ОЧЕРКИ

Распродажа русских икон.....	190
«Особого рода революция» .....	190
Бунт против красоты .....	193
Аплодисменты.....	195
Последние выставки в Риме .....	196
Жуть.....	198
Музей города Рима .....	199
Декларация Люциферинства .....	202
«Quadrinale».....	204
Близкое прошлое .....	207
Венеция и Рим.....	210
Флоренция-Венеция.....	212
Флоренция. Лохов.....	216
У скульптора Ла Монака .....	220
Незавершенный Апокалипсис. Памяти художника Б. Билинского.....	222
Памяти русского художника .....	224

## БЕСПЛОТНЫЙ СПУТНИК

Фантастическая поэма. Публикация <i>М. Г. Талалая</i> .....	227
Вместо предисловия (Из письма).....	230

## ПРИЛОЖЕНИЕ

<i>В. Зеелер</i> . Выставка кн. С. А. Щербатова .....	247
<i>П. Паскаль</i> . Художник в ушедшей России. Кн. С. Щербатов .....	248
<i>П. К. (Петр Ковалевский)</i> . По поводу книги кн. С. Щербатова .....	249
<i>С. Щербатов</i> . Недоразумение в статье о моей книге .....	251
<i>Р. Гуль</i> . Кн. Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России .....	254
<i>В. Коварская</i> . В гостях у кн. С. А. Щербатова в Риме .....	256
<i>Б. Ширяев</i> . Князь Сергей Щербатов. «Художник в ушедшей России».....	259

<i>Б. Ширяев.</i> Рюриковой крови художник .....	260
<i>А. Т. Князь С. А. Щербатов</i> .....	264
<i>Ф. Степун.</i> Князь Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России .....	266
<i>Ф. Степун.</i> Памяти Князя Сергея Александровича Щербатова.....	269

**СЕМЕЙНЫЙ ФОТОАЛЬБОМ Щербатовых-Володимеровых**

<i>Публикация М. Г. Талалая</i> .....	271
---------------------------------------	-----

Указатель имен и псевдонимов.....	297
-----------------------------------	-----



**СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЩЕРБАТОВ**

**ИСКУССТВО КАК ВИД ДУХОВНОГО ПОЗНАНИЯ**

Составление, научная редакция

*А. Г. Власенко, М. Г. Талалай*

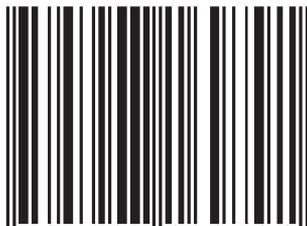
Издательство

«Старая Басманная»

[www.oldbasman.ru](http://www.oldbasman.ru)

e-mail: [ulgavr@gmail.com](mailto:ulgavr@gmail.com)

ISBN 978-5-907169-79-1



9 785907 169791 >

Формат 70x100/16

Усл. п. л. 21,25. Тираж ??????????



**Чимабуе, «Мадонна с ангелами»,  
ок. 1280, дерево, темпера, 424 x 276 см,  
Лувр, Париж**



**Дуччо, «Мадонна Ручеллаи»,  
1285-1286, дерево, темпера, 450 x 290 см,  
Галерея Уффици, Флоренция**

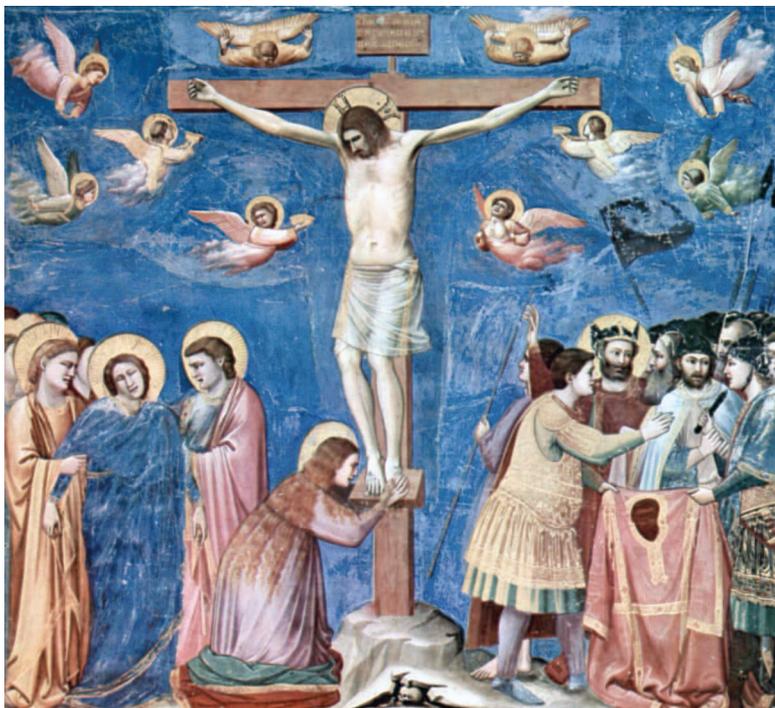


**Джотто,  
«Мадонна Онъисанти (Маэста)»,  
1306-1310, дерево, темпера,  
325 x 204 см,  
Галерея Уффици, Флоренция**



**Андрей Рублев, «Троица»,  
1411/1425-1427, дерево, темпера,  
142 x 114 см,  
Государственная  
Третьяковская галерея, Москва**

**Джотто,  
«Распятие»,  
1320-1325,  
фреска,  
185 x 200 см,  
Капелла дель  
Арена  
(Скровеньи),  
Падуа**



**Джотто,  
«Оплакивание  
Христа»,  
ок. 1306,  
фреска,  
темпера,  
183 x 183 см,  
Капелла дель  
Арена  
(Скровеньи),  
Падуа**





**Фра Беато Анджелико,  
«Распятие Христа»,  
1420–1423, дерево, темпера, 64 x 48 см,  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк**

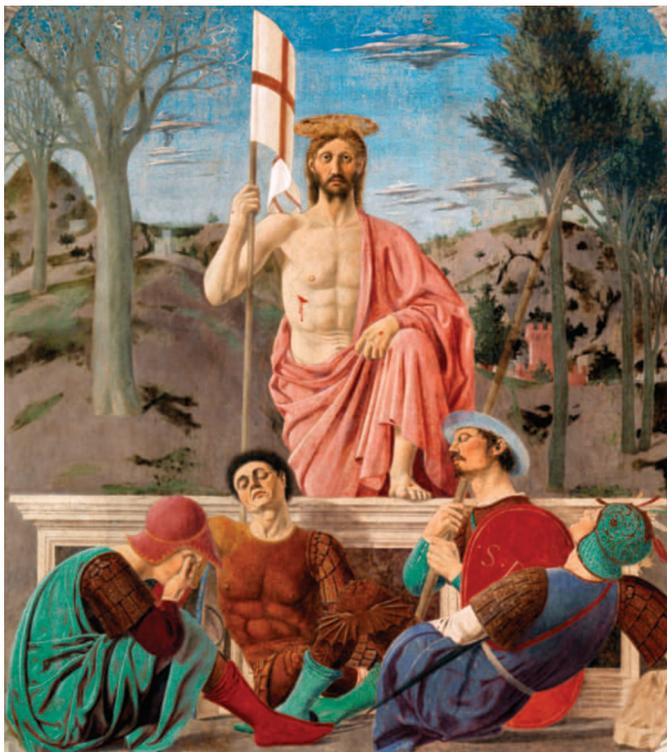


**Фра Беато Анджелико, «Снятие с креста»,  
1432, дерево, темпера, 176 x 185 см, Национальный музей Сан-Марко, Флоренция**

**Пьеро  
делла Франческа,  
«Мадонна дель Парто»,  
1460, фреска,  
206 x 203 см,  
Городской музей,  
Монтерки**



**Пьеро  
делла Франческа,  
«Воскресение Христа»,  
1460-е, фреска,  
225 x 200 см,  
Пинакотека  
Комунале,  
Сансеполькро**





**Ян ван Эйк,  
«Распятие и Страшный суд»,  
1430, доска, темпера, 56,5 x 19,7 см.  
Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк**



**Ганс Мемлинг, «Страшный суд»,  
1473, дерево, масло, 211 x 161 см, Национальный музей, Гданьск**



**Джорджоне, «Мадонна Кастельфранко»,  
ок. 1504, холст, масло, 200 x 152 см,  
Кафедральный собор, Кастельфранко-Венето**



**Иоахим Патинир,  
«Крещение Христа»,  
1510–1520, дерево, масло,  
59,7 x 76,3 см,  
Музей истории искусств,  
Вена**



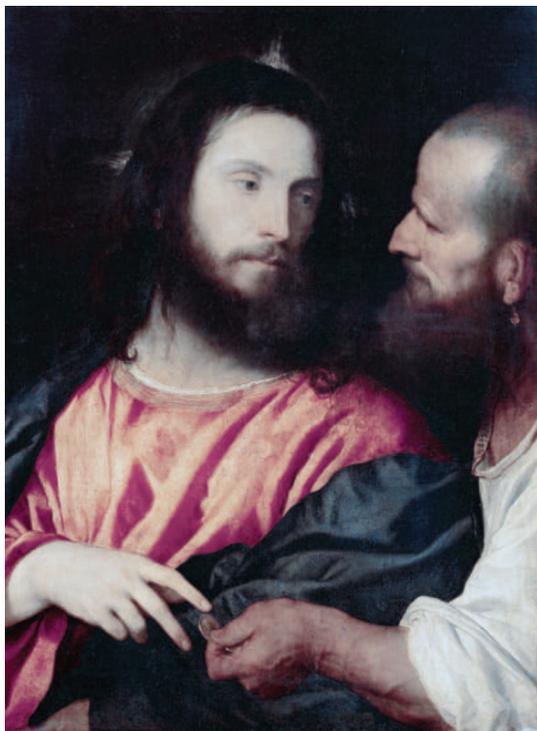
**Маттиас Грюневальд,  
«Воскресение Христа»,  
фрагмент Изенгеймского алтаря,  
1512, дерево, масло,  
Музей Унтерлинден,  
Кольмар (Франция)**



**Альбрехт Дюрер, «Четыре апостола»,  
фрагмент «Иоанн и Петр»,  
1526, дерево, масло, 215 x 76 см,  
Старая пинакотека, Мюнхен**



**Альбрехт Дюрер, «Четыре апостола»,  
фрагмент «Марк и Павел»,  
1526, дерево, масло, 215 x 76 см,  
Старая пинакотека, Мюнхен**



**Тициан,  
«Динарий кесаря»,  
1516, холст, масло, 75 x 56 см,  
Галерея старых мастеров,  
Дрезден**



**Франсуа Клуэ,  
«Портрет короля Франциска I»,  
ок. 1540, дерево, масло, 27 x 22 см,  
Галерея Уффици,  
Флоренция**



**Микеланджело, «Пьета Ронданини»,  
1552-1564, мрамор, высота 195 см,  
замок Сфорцеско, Милан**



**Ян Мандейн, «Искушение святого Антония»,  
1550, дерево, масло, 61,5 x 83,5 см, музей Лихтенштейн, Вена**



**Питер Брейгель Старший, «Притча о слепых»,  
1568, холст, темпера, 86 x 154 см, Музей Каподимонте, Неаполь**



**Тинторетто,  
«Бичевание Христа»,  
1576-1592, холст,  
масло, 73 x 46 см,  
Капитолийские  
музеи, Рим**



**Паоло Веронезе. «Пир в доме Левия»,  
1573, холст, масло, 555 x 1280 см, Галерея Академии, Венеция**



**Эль Греко, «Погребение графа Оргаса»,  
1586-1588, холст, масло, 480 х 360 см,  
церковь Сан-Томе, Толедо**

**Франс Хальс,  
«Веселый собутыльник», 1628-  
1630, холст, масло, 78 x 54 см,  
Государственный музей,  
Амстердам**



**Франс Хальс, «Встреча офицеров роты святого Адриана в Харлеме»,  
1633, холст, масло, 207 x 337 см,  
Музей Франса Хальса, Харлем**



**Рембрандт,  
«Возвращение блудного сына»,  
ок. 1666–1669, холст, масло,  
260 x 203 см,  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург**



**Рембрандт. «Ночной дозор»,  
1642, холст, масло, 379,5 x 453,5 см, Государственный музей, Амстердам**



**Никола Пуссен, «Осень»,  
1660-е, холст, масло, 118 х 160 см,  
Лувр, Париж**



**Никола Пуссен,  
«Мученичество святого Эразма»,  
1629, холст, масло, 186 х 320 см,  
Музеи Ватикана, Ватикан**



**Диего  
Веласкес,  
«Менины»,  
1656, холст,  
масло,  
318 x 276 см,  
Прадо,  
Мадрид**



**Диего  
Веласкес,  
«Пряхи»,  
ок. 1657,  
холст,  
масло,  
220 x 289 см,  
Прадо,  
Мадрид**



**Клод Лоррен, «Римский пейзаж»,  
1639, холст, масло, 101,6 x 135,9 см, музей Метрополитен, Нью-Йорк**



**Клод Лоррен, «Вид на Римскую Кампанию из Тиволи»,  
1644-1645, холст, масло, 98 x 131 см,  
Королевское художественное собрание, Лондон**



**Хосе де Рибера,  
«Мученичество святого Варфоломея»,  
1644, холст, масло, 202 x 153 см,  
Национальный художественный  
музей Каталонии, Барселона**



**Франциско де Сурбаран,  
«Святая Урсула»,  
1640, холст, масло, 171 x 105 см,  
Музей Страда Нуова, Генуя**



**Бартоломе Эстебан Мурильо,  
«Два крестьянских мальчика»,  
ок. 1665-1670, холст, масло,  
165,2 x 110,5 см,  
Галерея Далвич, Лондон**



**Франсиско Гойя,  
купол церкви  
святого Антония  
де ла Флорида,  
1798, фреска,  
600 см в диаметре,  
Мадрид**



**Эжен Делакруа, «Смерть Сарданапала»,  
1827, холст, масло, 392 x 496 см, Лувр, Париж**



**Уильям Тернер,  
«Древний Рим: Агриппина высаживается на берег с прахом Германика»,  
1839, холст, масло, 91,4 x 121,9 см, Британская галерея Тейт, Лондон**



**Жан-Огюст Энгр,  
«Жанна д'Арк  
на коронации Карла VII  
в Реймском кафедральном  
соборе в 1429 году»,  
1854, холст, масло, 240 x 178 см,  
Лувр, Париж**



**Камиль Коро, «Одиночество. Вспоминая Вижан, Лимузен»,  
1866, холст, масло, 95 x 130 см,  
музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид**



**Жан-Франсуа Милле, «Анжелос»,  
1857-1859, холст, масло, 53,3 x 66 см, Музей Орсе, Париж**



**Александр Иванов, «Благовещение»,  
1850-е, бумага, акварель, графитный карандаш, 26 x 39 см,  
Государственная Третьяковская галерея, Москва**



**Генрих Семирадский,  
«Светочи христианства. Факелы Нерона»,  
1876, холст, масло, 385 x 704 см,  
Национальный музей, Краков**



**Пови де Шавани,  
«Священная роща, возлюбленная искусствами и музами»,  
1874, холст, масло, 93 x 231 см,  
Чикагский институт искусств, Чикаго**



**Василий Суриков, «Меншиков в Березове»,  
1883, холст, масло, 169 x 204 см,  
Государственная Третьяковская галерея, Москва**



**Владимир Маковский, «Крах банка»,  
1881, холст, масло, 68 x 104 см,  
Государственная Третьяковская галерея, Москва**

**Огюст Роден,  
«Граждане  
Кале»,  
1884–1888,  
бронза,  
217 x 255 см.  
Кале**



**Илья Репин, «Торжественное заседание Государственного совета  
7 мая 1901 года в честь столетнего юбилея со дня его учреждения», 1903, холст,  
масло, 400 x 877 см, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**



**Михаил Врубель,  
«Богородица с младенцем»,  
1884-1885, цинковый лист,  
масло, 202 x 87 см,  
Кирилловская церковь,  
Киев**



**Михаил Врубель, «Надгробный плач Богородицы»,  
1887, бумага, акварель, графитный карандаш, 45 x 62 см,  
Национальный музей «Киевская картинная галерея», Киев**



**Андрей Рябушкин, «Русские женщины XVII столетия в церкви»,  
1899, холст, масло, 53,5 x 68,8 см,  
Государственная Третьяковская галерея, Москва**



**Виктор Борисов-Мусатов, «Водоем»,  
1902, холст, темпера, 177 x 216 см,  
Государственная Третьяковская галерея, Москва**



**Валентин Серов, эскиз портрета княгини Полины Щербатовой,  
1911, картон, уголь, 108 x 70.6 см,  
Государственная Третьяковская галерея, Москва**

**Валентин Серов,  
«Портрет императора Николая II»,  
1900, холст, масло, 71 x 58,8 см,  
Государственная  
Третьяковская галерея,  
Москва**



**Михаил Нестеров, «Видение отроку Варфоломею»,  
1889–1890, холст, масло, 160 x 211 см,  
Государственная Третьяковская галерея, Москва**



**Леон Бакст, «Древний ужас»,  
1908, холст, масло, 250 x 270 см,  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург**



**Константин Коровин, «Гурзуф»,  
1913, холст, масло, 74 x 93 см,  
Екатеринбургский музей изобразительных искусств**



В книгу  
князя Сергея Александровича Щербатова (1875–1962),  
талантливого художника,  
активного общественного деятеля–искусствоведа, специалиста  
по русской иконописи и известного мецената, включены  
тексты, написанные им в эмиграции.

Автор опубликованных нью-йоркским издательством  
имени Чехова мемуаров «Художник в ушедшей России» (1955),  
он многие годы работал над своим основным трудом,  
манифестом его художественно–религиозного мировоззрения.

В сборник вошли тексты, относящиеся к этому проекту,  
поэма, обнаруженная в частном римском архиве,  
а также статьи о нем из эмигрантской прессы.