



◎ АПОЛЛОНЪ ◎

## ФРАНЦУЗСКОЕ СОБРАНИЕ С. И. ЩУКИНА

Я. Тугендхольдъ

Искусству—учатся въ музеѣ.

П. Ренуаръ.



ОЛЕКЦИОНЕРСТВО, вѣроятно, такъ же старо, какъ и живопись, но коллекционерство современное—явленіе особаго порядка. Легко было покровительствовать искусству въ эпоху Медичи, когда между меценатомъ, художникомъ и гласомъ народа существовала нѣкая идейная солидарность, когда вкусы частнаго заказчика были лишь высшимъ выраженіемъ вкусовъ дѣлаго коллектива. Но въ наши неустойчивые и переодѣвочные дни собирать творчество современниковъ можетъ только маніякъ, спекулянтъ или „любитель“, чье эстетическое сознание выше сегодняшняго дня. Одинъ парижскій marchand de tableaux мѣтко охарактеризовалъ господствующій типъ западно-европейскаго коллекционера послѣдняго времени: „Если, приходя къ обладателю Бугро, вы попробуете освѣдомиться, сколько онъ стоитъ—васъ попросятъ удалиться, но если вы посѣтите собственника Сезанна и не справитесь, за сколько бы онъ его продалъ—васъ больше не примутъ“. Дѣйствительно, многія изъ современныхъ коллекцій—лишь временныя пристанища картинъ (сегодня онѣ—тамъ, а завтра—въ Америкѣ), и становится досадно и горько за эти общечеловѣческія цѣнности, отнятыя у общества, тѣснящіяся въ золотой клѣткѣ частной квартиры и любимыя лишь тщеславной любовью. Но есть и другія, правда—немногія, коллекціи, гдѣ картинамъ живется лучше, чѣмъ въ музеяхъ, гдѣ онѣ окружены бѣльшимъ вниманіемъ и гдѣ, сбереженныя, онѣ лѣбемы, какъ дѣти, которыхъ ждетъ будущій день. Въ нашу эпоху, когда „сплоченное большинство“ въ лучшемъ произведеніи искусства замѣчаетъ лишь „гадкаго утенка“, когда официальные учрежденія отстаютъ отъ разбѣговъ жизни, спохватываясь лишь черезъ много лѣтъ,—такія собранія призваны играть роль дѣйственную и живую, ибо на нихъ воспитываются грядущія поколѣнія. „Искусству—учатся въ музеѣ“. Именно такимъ собраніемъ, такимъ музеемъ, но чуждымъ „музейнаго“ духа, и является французское собраніе Сергѣя Ивановича Щукина. Поистинѣ любить неожиданности старая Москва,—на Знаменкѣ, недалеко отъ церкви Знаменія Пресвятыя Богородицы, въ старинномъ барскомъ домѣ вотъ уже пятнадцать лѣтъ какъ находится это убѣжище новѣйшей западной культуры.

Послѣ иностранной залы С. М. Третьякова и Кушелевской галереи, это—старѣйшее въ Россіи собраніе французской живописи и вмѣстѣ съ тѣмъ—ихъ естественное продолженіе. Тамъ—романтики и барбизонцы, здѣсь—конецъ XIX и начало XX вѣковъ.

Здѣсь можно спорить о своевременности или преждевременности подобнаго текущаго 'музея', но нельзя оспаривать того, что на каждой приобрѣтенной картинѣ—печать таланта. Здѣсь можно спорить о законности того или иного художественнаго движенія, но нельзя оспаривать законности самаго движенія въ искусствѣ. Здѣсь есть келья Пикассо, но нѣтъ келейнаго подхода къ живописи. Здѣсь заражаешься юношескимъ энтузіазмомъ и мудрой широтой самого хозяина, который никогда не стоитъ на одномъ мѣстѣ, но, ища новаго, не отрывается отъ стараго и—чти преемственность—не сжигаетъ вчерашнихъ кумировъ во имя сегодняшнихъ. Здѣсь въ видѣ девиза должны быть начертаны на дверяхъ Шуккинскія слова: 'Прежде чѣмъ я сузу о картинѣ—она должна повисѣть у меня съ годъ, я долженъ привыкнуть къ ней и понять ее'. Золотыя слова, столь учительныя для насъ, русскихъ, привыкшихъ къ быстрымъ, кулачнымъ приговорамъ' и лишь недавно привыкшихъ къ Шуккинской коллекціи, слова—оправдавшіяся вполне.

Москвичей, знавшихъ французовъ лишь по барбизонцамъ Третьякова, первые привезенные Шуккинымъ пейзажи Моне такъ же возмущали, какъ нынѣ—Пикассо; недаромъ одна картина Моне исчерчена была протестующимъ карандашомъ одного изъ Шуккинскихъ гостей! \* Въ то время, даже Сѣровъ видѣлъ въ 'Пьеро и Арлекинѣ' Сезанна ('Mardi-gras') лишь 'деревянныхъ болвановъ',—но прошли года, и тотъ же Сѣровъ, со свойственной ему искренностью, признался, что эти 'деревянные болваны' не выходятъ у него изъ головы! С. И. Шуккинъ побѣдилъ свою воскресную публику. И не его вина, если эта побѣда, помимо блага, привела и къ ослѣпленію русской молодежи модернизмомъ. Наоборотъ, урокъ Шуккинскаго собранія—урокъ культуры, послѣдовательности и труда.

Вотъ анфилада комнатъ, отъ первыхъ импресіонистовъ—до Пикассо; такъ логически шло развитіе французской живописи и такъ же постепенно шло развитіе самого С. И. Шуккина. Онъ принадлежитъ къ семьѣ, гдѣ каждый изъ пяти братьевъ—страстный коллекционеръ: И. И. Шуккинъ—владеѣлъ Гойей, Греко и Зурбараномъ, Д. И.—собралъ коллекцію французской и голландской живописи XVII и XVIII вв., Н. И.—стариннаго серебра, и, наконецъ, П. И.—древне-русскаго искусства. Самъ Сергѣй Ивановичъ сталъ собирать 'французовъ' съ конца 90-хъ годовъ, и первые его приобрѣтенія были какъ разъ такими, какими въ то время надлежало быть первымъ приобрѣтеніямъ. Но все таки это былъ не салонъ Елисейскихъ Полей, а

\* Въ числѣ этихъ 'протестовъ' не могу не упомянуть съ негодованіемъ и клеветническую книжку г-жи Сѣверовой-Нордманъ.

доброкачественный и болѣе серьезный Champ de Mars; это были пейзажи Тауло и Патерсона, Котте и Симона и даже—Испанки Зуроаги. Въ 1897 году Э. Боткинъ, парижскій старожилъ, обратилъ его вниманіе на Клода Моне въ галереѣ Dugand Ruel. Шукинъ тотчасъ приобрѣлъ его ‚Аржантейльскую Сирень‘,—это былъ первый Моне въ Россіи. Отнынѣ судьба будущаго собранія была рѣшена: между Парижской rue Laffitte, гдѣ сходятся всѣ артеріи современнаго французскаго искусства и которую знаютъ всѣ ‚любители‘, и Знаменкой, въ старой Москвѣ, завязалась крѣпкая нить. Отнынѣ съ полнымъ сознаніемъ пошелъ Шукинъ къ поставленной цѣли.

## 11

**И** вотъ раскрыта передъ нами первая героическая страница изъ исторіи современнаго искусства—вотъ снова рядомъ, хотя и на стѣнахъ московскаго дома, сгруппировались тѣ самые ‚отверженные‘ художники, нынѣ уже увѣнчанные славой, глубокіе старцы или покойники, которыхъ нѣкогда третировали, какъ ‚комунаровъ‘, не принимали въ Салоны, шутки ради окрестили ‚импресіонистами‘. Вотъ снова передъ нами вся école des Batignolles, собиравшаяся въ 70-хъ годахъ у Эдуарда Мане и въ скромномъ кафе Монмартра для продолженія новаго пути въ искусствѣ—Фантенъ Латуръ, Писсарро, К. Моне, Сислей, Ренуаръ, Дегà, Сезаннъ.

Не случайно повѣшена небольшая картина Гюстава Курбе ‚Хижина въ горахъ‘—въ первой комнатѣ Шукинскаго собранія. Это—преддверіе къ послѣдующимъ заламъ; это—одна изъ послѣднихъ работъ Курбе (очевидно въ Швейцаріи) и вмѣстѣ съ тѣмъ одна изъ точекъ исхода всей современной французской живописи. Ибо темная палитра Курбе такъ же, какъ и серебристая туманность Коро, наложили свою печать на первые произведенія импресіонистовъ, и только съ преодоленія той и другой началось ихъ самостоятельное утвержденіе въ исторіи живописи, лозунгомъ котораго было: отъ мрака—къ свѣту.

Въ ‚Завтракъ на травѣ‘, написанномъ Клодомъ Моне, очевидно, подъ влияніемъ и въ честь знаменитой аналогичной картины Эдуарда Мане, появившейся тремя годами раньше, это влияніе Курбе еще очень замѣтно. Правда, здѣсь уже не коричневыя, какъ у послѣдняго, а черно-синія тѣни, но все же онѣ еще не прозрачны, и еще не вибрируетъ жемчужными переливами бѣлизна скатерти и рукавовъ мужской сорочки. Но замѣчательно, что уже въ этой ранней картинѣ чувствуется будущій Моне-пейзажистъ: въ противоположность Мане, онъ трактуетъ тотъ же сюжетъ съ гораздо большимъ интересомъ къ пейзажной декорации, чѣмъ къ фигурамъ, и самыя фигуры распределены у него естественнѣе и случайнѣе, нежели у Мане, расположившаго ихъ, какъ извѣстно, въ позахъ ‚морскихъ боговъ‘ Рафаэля (Судъ Париса). Кто оказался болѣе правымъ и провиденціальнымъ—Мане, сочетавшій модернизмъ фигуръ съ классической композиціей, или Моне,



построившей всю композицию на реалистической 'случайности' модернизма—мы увидимъ впоследствии. Пока же отмѣтимъ эту характерную для Моне и уже въ 1866 году проявившуюся черту.

„Дама въ саду“, также одинъ изъ немногихъ фигурныхъ пейзажей Моне,—превосходный образецъ его первой, навѣянной Мане и Курбе и не лишенной черноты, манеры. Въстѣ съ тѣмъ, онъ знаменуетъ уже большую интенсивность цвѣта, а самое платье дамы, бѣлое, но затѣненное холодной голубизной, уже обнаруживаетъ наблюдательность къ атмосферической метаморфозѣ. На этотъ путь окончательно натолкнула Моне его совместная съ Писсарро поѣздка въ Амстердамъ и Лондонъ. Вибрирующий полутонами влажный воздухъ этихъ мѣстъ сдѣлалъ изъ него „импрессиониста“; оставивъ Парижъ, онъ побѣлился на берегу Сены сначала въ Аржантейлѣ, а затѣмъ—въ Ветейлѣ. Именно къ этому раннему періоду его „plein air“ и относится „Аржантейльская Сирень“ (1873) въ Шуккинскомъ собраніи. Правда, здѣсь еще интимная дымка барбизонцевъ, но въ иѣжной зелени и въ розоватомъ цвѣту дерева уже свѣтится новый Моне, который, будучи въ Амстердамѣ увидѣлъ свѣтлыя японскія гравюры. „Скалы въ Этрета“ и въ „Бель-Илѣ“ (1886) открываютъ собой серію морскихъ пейзажей Моне и въстѣ съ тѣмъ—полную самостоятельность его творчества. Вода у Курбе—статична, волны онъ наслояетъ одна на другую такъ же, какъ и скалистые пласты. Для Моне же морской пейзажъ прежде всего—симфонія красокъ, голубая или лиловая, въ которой crescendo мазковъ внушаетъ иллюзію движенія воды, нарастанія волнъ. Симфонія красокъ, въ которой сами скалы играютъ роль только наиболѣе звучныхъ аккордовъ, ибо въ нихъ лишь сгущаются, въ сущности, тѣ же оттѣнки, которые расходятся зыбью мазковъ вокругъ, по всему полотну.

Въ 1886 г. Моне окончательно поселяется на Сенѣ, въ Giverny, гдѣ и остается жить навсегда, лишь изрѣдка прѣзжая въ Парижъ, и въ иѣжной зеленой гармоніи его „Луговъ Живерни“—умилненное спокойствіе найденнаго счастья. Теперь уже онъ не ищетъ новой природы—все хорошо и окрестъ, остается только показать одно и то же, но въ разныхъ смѣнахъ дня и погоды. И вотъ, начиная съ 90-хъ годовъ, быть можетъ, слѣдуя примѣру Хокусаи и Хирошиге или повинаясь экспериментальнымъ велѣніямъ своего времени, Моне пишетъ цѣлыя серіи одного и того же пейзажа—при разномъ освѣщеніи и въ разное время года. У Шукина есть образецъ первой серіи этого рода—„Стогъ сѣна“ (1890—91). Изъ второй—„Руанскій соборъ“ въ полдень и вечеромъ—кружевной призракъ, сплетенный изъ золотистыхъ и голубовато-лиловыхъ тоновъ, солнца и тѣни: въ полдневномъ—больше солнечной пыли и меньше синевы, въ вечернемъ, окропленномъ синей тѣнью,—меньше солнца... Изъ дальнѣйшихъ серій здѣсь имѣются „Бѣлыя кувшинки“ среди сплошной зеленой чащи, которая нисколько не скучна, ибо листья и вода явлены не съ Шишкинскою протокольностью, а намеками мазковъ—цвѣтущихъ вертикально и горизонтально, по направленію формы. Къ тому же періоду относится и „Видъ

Ветейля' (куда Моне вернулся на время для новой серии водных пейзажей)—прозрачная, как акварель, струящаяся рябь эфира. Наконецъ, въ 'Чайкахъ' (1904) мы видимъ образецъ одной изъ послѣднихъ серий Клода Моне—его синихъ лондонскихъ тумановъ. Здѣсь ужъ нѣтъ ничего, кромѣ торжествующаго оттѣнка, и въ этомъ—послѣднее слово Моне, завершеніе его пути: отъ черноты Курбе—къ солнцу, и отъ полихроміи солнечнаго спектра—къ нѣжному единству тумана...

Такъ представлены въ собраніи Щукина главнѣйшія вѣхи творчества Клода Моне, и хорошо, что онъ остановился на 'Чайкахъ'—въ дальнѣйшихъ работахъ утомленная кисть старика-художника лишь повторяетъ себя...

Рядомъ съ этимъ славнымъ зачинателемъ импрессионизма—его вѣрный другъ и тихій спутникъ, Альфредъ Сислей, чья жизнь протекла въ сплошной нищетѣ, но у кого нищета не убила женственно-мягкой любви къ природѣ,—Сислей, ученикъ Моне и продолжатель Коро.

А вотъ и Камилль Писсарро, старѣйшій изъ импрессионистовъ, идеологъ движенія, учитель Сезанна и Гогена, открывшій имъ тайну *plein air*'а, Писсарро, огромное значеніе котораго еще недостаточно учтено, затменное славой Моне. Правда, Писсарро былъ въ меньшей степени надѣленъ Божьей милостью, какъ живописецъ, нежели Моне: его палитра бѣднѣе. Но онъ—глубже и смѣлѣе. Это онъ первый, послѣ длиннаго цикла деревенскихъ пейзажей, на шестьдесятъ шестомъ году жизни, рискнулъ закрѣпить на полотнѣ мельканіе современной улицы, городской *plein air*. Преемникъ Милле, онъ сталъ живописцемъ города—ибо этого требовала логика импрессионизма, та самая логика, которая въ наши дни привела къ Мариетти. Но какъ не похожъ онъ, вдумчивый Писсарро, на 'уличниковъ' современности! Въ его Avenue de l'Oréga—не ребусъ улицы, а сама улица—дымно-желтая, осеребренная сизымъ парижскимъ туманомъ и вибрирующая синими, тающими и вновь возникающими, точками экипажей...

Другой соратникъ Моне—П.-А. Ренуаръ, художникъ, для котораго живопись—вторая природа, художникъ (по выраженію О. Мирбо), влюбленный въ поверхность вещей и никогда не создавшій ни одной печальной картины', художникъ, котораго хочется назвать нѣкимъ стихійнымъ явленіемъ—какъ стихійна весна. Ибо какъ иначе объяснить, что въ этомъ сынѣ портного, бывшемъ рабочемъ, воскресло все сладострастіе Ватто и Буше, вся жизнерадостность галантнаго вѣка?

Но живопись Ренуара—не только праздничное радованіе, не только скольженіе глаза по прекрасной поверхности вещей, но и будничныи трудъ. Къ счастью для искусства, этотъ бывший ремесленникъ навсегда остался такимъ же ремесленникомъ въ искусствѣ. Этотъ уроженецъ Лиможа, славнаго центра эмали, работавшій по фарфору и только потому ставшій просто живописцемъ, что его не приняли въ Севрскую мануфактуру въ качествѣ живописца-рабочаго, навсегда сохранилъ въ своемъ искусствѣ эмалевый блескъ, плавнительную фарфоровую легкость мазка. Онъ прошелъ такую же длинную школу подготовки (*apprentissage*), какъ и тѣ средне-

вѣковые подмастерья, объ исчезновеніи которыхъ онъ съ такой горечью пишетъ въ своемъ недавнемъ предисловіи къ техническому трактату о живописи Ченнино Ченнини. Онъ вобралъ въ себя всю художественную культуру Франціи, онъ воспитался на Энгрѣ—и недаромъ отъ него исходитъ призывъ къ музею, какъ школь искуства!

Здѣсь, у Щукина, Ренуаръ представленъ самыми характерными гранями своего таланта. Вотъ ‚Дѣвушки въ черномъ‘ и ‚Дама въ черномъ‘ (Портреть), въ самомъ названіи которыхъ—историческій моментъ. Я говорилъ, что импресіонизмъ начался съ преодоленія черноты Курбе. ‚Природа не знаетъ чернаго цвѣта‘—таковъ былъ лозунгъ эпохи, подкрѣпленный научными изысканіями Шеврея въ области спектральнаго анализа. Но Ренуаръ занялъ въ этомъ походѣ противъ чернаго цвѣта свою, особую позицію. Клодъ Моне по возможности избѣгалъ черныхъ мотивовъ—Ренуаръ сознательно возвращался къ нимъ, волнуемый проблемой чернаго и бѣлаго; таковы его ‚Амазонка‘ (1873), ‚Дама въ черномъ‘ (Люксембургскій музей), ‚Ложа‘ и многія другія. Въ этой любви къ черному цвѣту сказалось, быть можетъ, увлеченіе Веласкесомъ, а также—величіе современности, ибо разъ черное преобладаетъ въ дѣйствительной жизни—надо найти его эстетическое разрѣшеніе. И онъ нашёлъ. Сначала его радовалъ Веласкесовскій контрастъ чернаго съ сѣрымъ и бѣлымъ (‚Ложа‘), а затѣмъ—и самая черная гамма. Здѣсь сказалось все значеніе *plein air*’а, вся магія воздушной гармоніи: вѣдь достаточно окружить черное иными цвѣтами, чтобы и оно само стало цвѣтомъ, заиграло драгоценными отблесками. Здѣсь обнаружилось и прошлое Ренуара—его живопись по эмали, его Лиможское происхожденіе; въ немъ воскресъ золотыхъ дѣлъ мастеръ XIII вѣка. Таковы эти черныя платья ренуаровскихъ женщинъ—роскошная эмалевая нѣмль изъ горячихъ, зеленовато-лиловыхъ сверканій. И вотъ ‚Дѣвушки въ черномъ‘—а самой черноты то и нѣтъ...

Неудивительно, что этотъ чувственникъ краски, вѣчно-юный старикъ, никогда не создавшій ни одной печальной картины, долженъ былъ стать живописцемъ женской наготы, сіяющей женской кожи. Конечно, не только послѣднія плѣняетъ его: въ ренуаровской наготѣ—вся строгость энгровскихъ очертаній, вся скульптурность энгровскихъ женщинъ, что моются въ ‚Турецкой Банѣ‘. Въ розовотѣлой и округлей полнотѣ Ренуара всегда угадывается скелетъ прочной формы... Но все таки главное очарованіе ренуаровской наготы—въ ея ‚поверхности‘, въ этой атласно-розовой кожѣ съ нѣжными сизыми отливами, отраженіями голубоватой подушки—какъ на картинѣ Щукинской коллекціи. Эта женская кожа,—все та же блестящая, ренуаровская, эмалевая *peau*,—одно изъ высшихъ достиженій современной живописи въ области Эроса. Но ренуаровскій Эросъ—не только эротика, и здѣсь, конечно, различіе между нимъ и рококо. Это—высшее религиозное любованіе жизнью, какъ его формулировалъ Гюйо:

Je me suis pris d'amour pour tout ce que je vois.  
L'art, c'est de la tendresse.

Прекрасно представленъ у Щукина и Дегâ. Правда, здѣсь всего пять работъ его, но зато каждая—жемчужина, и каждая—одна изъ ступеней его эволюціи: лошади, танцовщицы, нагота. Пять работъ достаточны для Дегâ; его картины—рѣдчайшіе драгоценные камни, которыхъ и не должно быть много. Это какъ-то не пристало Дегâ... Онъ еще живъ, этотъ почти восьмидесятилѣтній художникъ, но почему то кажется, что его уже нѣтъ, что онъ—легендарное лицо. Никто такъ не чуждается гласности, ничья жизнь не окружена такимъ ореоломъ непроницаемости, какъ его. Что извѣстно о немъ, нашемъ современникѣ? Только то, что онъ никого не пускаетъ къ себѣ и только изрѣдка бросаетъ публикѣ или по адресу враговъ острые, какъ иглы, парадоксы и крылатые слова; таково его знаменитое, стократно оправдавшееся, *on nous fusilâ—mais on fouille nos roches*... Мы знаемъ еще, что въ 1893 году онъ выставлялъ въ послѣдній разъ и съ тѣхъ поръ работаетъ только для себя, какъ Гюставъ Моро, или вѣрнѣе—какъ ученый, запершись въ своей лабораторіи. Мы знаемъ еще, что въ прошломъ году одна изъ его картинъ—ничуть не лучшая, чѣмъ тѣ, что у Щукина—была перепродана за баснословную цѣну, высшую изъ когда либо достигнутыхъ художниками при жизни; но и это—только лишній признакъ его миѣической славы...

И все таки, этотъ остро-видящій старецъ—не миѣическое лицо, возникшее какъ *deus ex machina*, а художникъ, прошедшій очень длинную, очень строгую и очень послѣдовательную школу. Болѣе того, этотъ рѣзкій насмѣшникъ и упрямый индивидуалистъ въ жизни оказывается необычайно покорнымъ труженикомъ въ искусствѣ, а за его современными сюжетами, казалось бы совершенно разрывающими съ историческими традиціями, обнаруживается благоговѣйное изученіе старыхъ мастеровъ, суровая дисциплина, неуклонная логика. ‚Все, что я дѣлаю,—сказалъ онъ однажды,—является продуктомъ соображенія и изученія старыхъ мастеровъ; непосредственности, темперамента и вдохновенія—я не знаю‘. Конечно, это лишь парадоксъ—какъ и все у Дегâ; конечно, помимо ума холодныхъ наблюденій у него немало и ‚сердца горестныхъ замѣтъ‘—и гениальный вкусъ, и сладострастный темпераментъ колориста. Но есть въ этихъ словахъ и правда—правда француза. Въ немъ совмѣщается революціонеръ и классикъ, новаторъ и традиціонистъ, другими словами—то самое гармоническое сочетаніе, которое являетъ живую душу французскаго искусства. Французъ никогда не ‚отряхаетъ прахъ отъ своихъ ногъ‘, не отрекается отъ наслѣдства—подобно Э. Мане, соединившему классическую композицію съ современнымъ сюжетомъ. Развитие французскаго искусства идетъ не столько скачками—отъ одной ‚бездны‘ къ другой, сколько діалектически—путями синтеза. Въ этомъ—сила французской живописи, въ этомъ тайна Дегâ. И онъ былъ фактически правъ, когда отрещивался отъ односторонняго ярлыка ‚импрессиониста‘—не изъ отсутствія чувства товарищества, но изъ чувства справедливости. И кто не удивится, узнавъ, что этотъ спортсменъ, балетоманъ и любопытникъ женскихъ будуаровъ—страстный поклонникъ итальянскихъ примитивовъ, Пуссена



и Энгера, что онъ самъ писалъ педантично точные портреты въ духѣ Клуе и Гольбейна, что онъ прошелъ черезъ долгій періодъ историческаго жанра и до 70-хъ годовъ былъ постояннымъ экспонентомъ официальнаго Салона...

Но знаменательно, что уже въ исторической композиціи 'Спартанскіе дѣвушки и юноши' Дега подмѣнилъ традиціонно-греческіе типы—современно-парижскими (такъ же, какъ и Домье въ своей сатирической серіи *Histoire ancienne*). Батальной картиной 'Scènes de genre au moyen age' закончился періодъ его академической живописи—общее движеніе идей, выразившееся въ романѣ 'Manette Salomon' Гонкуровъ, увлекало его къ современности. И вотъ, съ начала 70-хъ годовъ, отъ всадниковъ Карла VII онъ переходитъ къ современнымъ жокеямъ. Одна изъ картинъ этого цикла и находится у С. И. Щукина. Въ этой прекрасной пастели, въ нѣжно-пушистомъ коврѣ зелени, повитомъ розовыми жидками, въ мѣдно-красныхъ арабескахъ лошадей съ на-лету схваченными взмахами ногъ—уже весь Дега. Въ лошади полюбилась ему быстрая смѣна движеній, неожиданность силуэта, а отсюда лишь одинъ шагъ до выявленія животнаго—и въ человѣкѣ. И вотъ, начиная съ 'Балета Роберта Дьявола', онъ пишетъ сцену и кулисы,—сцену, видимую изъ перваго ряда или даже изъ оркестра, откуда назойливо видна неприкрашенная правда балеринъ и кулисы, гдѣ она еще обнаженнѣе. У Щукина три чудесныхъ образца этой балетной серіи.

Въ 'Танцовщицахъ на репетиціи'—прихотливое соединеніе аристократическаго колорита съ острой выразительностью фигуръ и 'импрессионистской' неожиданностью композиціи. Развѣ не Веласкесовскій букетъ—эта серебристая голубизна туникъ и розовое окно и этотъ свѣрый полъ репетиціонной залы, повторяющій тѣ же нюансы, словно осыпанный лепестками розъ. А рядомъ съ этимъ—кричащая худоба ногъ и внезапное темное полукружіе витой лѣстницы, нарушающее академическіе законы композиціи. Однако, эта восхитительная японская подробность, это вторженіе случайности лишь ущемляетъ композицію, но не нарушаетъ ея ритма: наклонное движеніе танцовщицъ словно повторяетъ ущемленный серпъ самой лѣстницы... И эти худыя ноги танцовщицъ, и эти воздушныя складки туникъ рисуетъ онъ съ такой же строгостью, какъ раньше—классическія складки своихъ историческихъ персонажей...

Въ 'Балеринѣ у фотографа'—еще интимнѣе колоритъ, перламутрово-серебристый, какъ у Шардена, и остро подчеркнутый краснымъ цвѣткомъ на корсажѣ, и еще больше экспрессіи: повстийнѣ—*bête humaine*, героиня Зола и Гонкуровъ, эта балерина, гримасничающая передъ зеркаломъ, на фонѣ туслаго пейзажа столичныхъ крышъ. Ренуаръ, преемникъ Ватто, писавшій всѣхъ своихъ обнаженныхъ женщинъ съ *la petite Nini*, горничной-модели, сдѣлалъ ее—богиней; правдолюбецъ Дега дѣлаетъ изъ Терпсихоры—простонародную дѣвку Альдонсу...

'Танцовщицы на репетиціи' и 'Балерина у фотографа'—превосходныя доказательства того, какъ можетъ подъ кистью художника самый банальный сюжетъ, кусокъ

жизни, грубой и бѣдной, претвориться въ красивую „легенду“,—Дега никогда не боялся литературности и никогда не впадалъ въ передвижническое повѣствованіе... Но не можетъ душа художника пребывать лишь во власти скепсиса; такъ и Дега увидѣлъ на сценѣ не только „заправдашнее“ уродство балеринъ, но и яркую красочность—хотя бы и иллюзорную, хотя бы и бенгальскій огонь, но все таки яркую красочность, которой нѣтъ въ городѣ, въ театре. Таковы его голубыя „Танцовщицы“, залитыя свѣтомъ рампы,—переливы сине-зеленаго пламени и бронзы волосъ, арабески яркаго ковра...

Наконецъ, послѣдняя картина „Туалетъ“—одинъ изъ лучшихъ образцовъ его позднѣйшаго увлеченія (съ половины 80-хъ годовъ)—наготой. Какъ раньше ненасытная жажда правды влекла его подсматривать за балеринами въ уборныхъ театра, такъ теперь онъ подглядываетъ за женскою наготой въ тѣ минуты, когда она не позируетъ, когда она вся на свободѣ—какъ животное, съ котораго сняли узду. Но и здѣсь онъ остается ученикомъ Энгера и эту нечаянную животность движеній передаетъ съ линейной строгостью и силуэтной четкостью Луврской „Одалиски“. И здѣсь умѣряетъ онъ правду рисунка иллюзіей колорита,—такъ, въ „Туалетѣ“ розовый перламутръ наготы, играя переходными оттѣнками, красиво связуетъ звучные контрасты желтой занавѣски (на которой пламенѣютъ женскіе волосы) и голубого бѣлья...

Таковы виднѣйшіе представители „импрессионизма“, собранные Шукинымъ,—нѣкогда публика готова была творить надъ ними судъ Линча; нынѣ свершился надъ ними судъ исторіи—они стали для насъ классиками.

Но прежде чѣмъ мы пойдемъ дальше по заламъ Шукинскаго собранія, воздадимъ должное и другимъ „отверженнымъ“ мастерамъ той же эпохи—Уистлеру, Пюви де Шаванну, Каррьеру—тѣмъ одинокимъ въ исканіяхъ своихъ мастерамъ, на которыхъ никому не удалось набить ярлыка. Первый (хотя и не французъ) представленъ здѣсь двумя *Arrangements* и *Nocturne* изъ серіи его музыкальныхъ гармоній; второй—восхитительной варьяціей „Бѣднаго Рыбака“, пожалуй, еще болѣе пѣвительной и нѣжной, чѣмъ та, которая въ Люксембургскомъ музеѣ. Третій—своими женскими портретами, полными интимной, тихой красоты...

**Х**отя Сезаннъ и принадлежитъ къ тому же поколѣнію, что и Клодъ Моне, хотя онъ и раздѣлялъ участь всей „Батиньольской школы“—но смотрѣть на него и говорить о немъ надо отдѣльно. Да и самъ онъ, повидимому, догадывался о своей особой миссіи. Въ томъ, что этотъ странный художникъ, самый засмѣянный и ненавидимый изъ всѣхъ импрессионистовъ, называемый не иначе, какъ „анар-

хистъ и комунаръ, какъ ни въ чемъ не бывало столько дѣтъ посылать свои работы въ Салонъ (разумѣется, тщетно) и до конца своей жизни мечталъ о принятіи туда, было не одно лишь комическое и провинціальное, но и нѣчто другое. Съ наивнымъ упрямствомъ ребенка онъ хотѣлъ доказать, что его мѣсто — тамъ, въ официальномъ Салонѣ, что его отверженіе — лишь нѣкое недоразумѣніе. И, дѣйствительно, мы знаемъ теперь, что это было историческое недоразумѣніе. И не только потому, что ему навязывали роль комунара, а онъ жилъ, какъ рантье, въ провинціальной глуши, посѣщалъ регулярно мессу и придерживался консервативнаго образа мыслей. Но потому, что его живопись дѣйствительно — объективна и общеобязательна, потому что онъ дѣйствительно класикъ. Я хочу сдѣлать изъ импрессионизма нѣчто солидное и долговѣчное, какъ искусство музеевъ — говорилъ онъ — и эту миссію ему удалось выполнить. Его искусство — класично, ибо въ немъ равновѣсіе между объективной природой и субъективностью художника, между интеллектомъ и чувствомъ, общимъ и частнымъ. И самъ онъ класиченъ, ибо въ немъ претворились обѣ тенденціи, оба темперамента импрессионизма. Въ немъ и Ренуаръ и Дега, но въ нѣкоемъ высшемъ соединеніи. Какъ Ренуаръ, онъ сладострастный колористъ; какъ Ренуаръ, онъ любитъ прекрасную матерію вещей, эмалевую рѣте живописи, блескъ сырой краски. Какъ Дега, онъ любитъ правду — неприкрашенную, сырую правду вещей, характерное и уродливое въ человѣкѣ.

Но онъ крупнѣе того и другого. Онъ еще большій колористъ, чѣмъ Ренуаръ, большій романтикъ цвѣта — онъ ближе къ красочной экстагичности Тинторетто и Веронезе, нежели къ изысканности Веласкеза. Онъ еще большій реалистъ, чѣмъ Дега, и когда онъ изображаетъ дѣйствительность пошлую и прозаичную, у него она выходитъ (какъ у Достоевскаго) до того пошло и прозаично, что граничить почти съ фантастическимъ. Онъ ближе къ Домье, чѣмъ къ Курбе, и въ этомъ смыслѣ онъ не только романтикъ цвѣта, но и романтикъ реализма. У него все чрезмѣрно, но все чрезмѣрное у него уравновѣшено между собой, упорядочено, архитектурно.

Романтическое происхожденіе Сезанна не подлежитъ сомнѣнію. Онъ увлекался Делакруа и Бодлеромъ и началъ съ литературныхъ сюжетовъ. Однимъ изъ послѣднихъ отраженій этого увлеченія и является находящійся у Шуккина 'Mardi-gras' — алый съ чернымъ Арлекинъ и ледяной Пьеро. Это, конечно, не иллюстрація къ Итальянской Комедіи и не жанровая сценка Ватто или Ланкре, это на первый взглядъ — мертвыя маріонетки, два деревянныхъ болвана. Но есть какая то категорическая убѣдительность въ этой заледѣнной неуклюжести Пьеро и утрированномъ шаганіи Арлекина, подчеркнутыхъ линіями драпировокъ; занавѣсъ справа — такой же тяжелый, какъ и фигура Пьеро, занавѣсъ слѣва подобранъ — словно повторяетъ шагъ Арлекина. Есть какая то нерушимая монументальность въ этихъ грузныхъ фигурахъ: отъ Арлекина не ждешь прыжка, но и знаешь, что

онъ никогда не упадетъ. Здѣсь жизнь — не настоящая, какъ у Дега, въ скаковыхъ и балетныхъ сюжетахъ, но условная, явленная лишь живописно, т. е. статически. Это не Пьеро и Арлекинъ, это памятникъ Пьеро и Арлекину.

Таковыми же 'памятниками' являются и всѣ Сезанновскіе портреты. Сравните мысленно 'L'homme à la pipe' Эдуарда Мане съ аналогичнымъ сюжетомъ у Сезанна — и вы поймете всю разницу между ихъ подходомъ къ человеческой фигурѣ. Человѣкъ Мане схваченъ художникомъ, какъ впечатлѣніе минуты; человѣкъ Сезанна облокотился на столъ такъ, что никакимъ усиліемъ не сдвинешь его съ мѣста. Да и нѣтъ тревоги у зрителя за его наклонную позу — онъ пересѣкаетъ полотно именно такъ, какъ нужно для равновѣсія картины, для сохраненія двухъ равныхъ треугольниковъ фона подъ нимъ и надъ нимъ. Даже написанная на фонѣ картина образуетъ линіей своей ритмическое соотвѣтствіе съ направлениемъ сидящаго мужчины, а его грязный, засаленный пиджакъ кажется отлитымъ изъ желѣза, съ ржавыми налетами фона — красноватыми отъ соотвѣтства съ зеленой занавѣской и зелеными отъ кирпичной скатерти стола. Когда смотришь на 'мужчину съ трубкой' Эд. Мане, невольно чувствуешь прежде всего темпераментъ самого Мане; когда смотришь на живописное изваяніе Сезанна — ощущаешь прежде всего непреложность объективныхъ законовъ — ритма тяготѣнія и взаимно-дополнительныхъ цвѣтовъ. Въ этомъ объективизмѣ Сезанна — его классицизмъ.

Не менѣе строго построены и портреты 'Дамы въ голубомъ'. Эта скромная дама царитъ на полотнѣ съ монументальностью королевы; ея треугольная шляпка повторяетъ уголъ правой руки, а линія фона — и то и другое. Ея платье — синеватая сталь на фонѣ темной мѣди, а скатертка на столѣ — пышный и яркій коверъ, въ которомъ вся роскошь Тинторетто и Веронезе.

Такъ преобразуется у Сезанна простой этюдъ съ природы въ 'солидное и долговѣчное искусство музеевъ' — въ картину.

Своими пейзажами, какъ я уже говорилъ, Сезаннъ въ значительной степени обязанъ Писсарро. Это онъ открылъ Сезанну въ 1873 году, во время совмѣстнаго пребыванія въ Auvers sur Oise, тайну plein air'a. Когда Сезаннъ вернулся въ свой родной Aix en Provence, онъ уже владѣлъ этой тайной. И если въ первый періодъ творчества его интересовали романтическіе сюжеты, то отнынѣ онъ пишетъ только мотивы дѣйствительности. Но каждый пейзажный мотивъ — картина, архитектурное зданіе. Въ 'Mont Saint-Jean' — фундаментъ оранжевой земли, легкія колонны древесныхъ стволовъ и массивная крыша густолиственной зелени. Даже самый зеленый цвѣтъ легкими и радостными цвѣтеніями вьется внизу и сгущается сверху въ сырую сине-зеленую массу. Здѣсь и линіи и краски 'уложены', какъ камни античнаго храма. Здѣсь чувство общаго преобладаетъ надъ частнымъ. Здѣсь окончательное преодоленіе фрагментарной композиціи Моне и Дега, японской ущемленности и острой детальности. Здѣсь — тайная симетрія, внутреннее равновѣсіе Рафаэлевыхъ архитектурныхъ построений.



„Paysage d'Aix“, одна изъ послѣднихъ работъ художника, вершина его мастерства, высшая „реализація“ его таланта. Какъ часто жаловался онъ на неловкость своей руки, на свой *manque de réalisation*, какъ много трудился и упорно добивался онъ въ своемъ искусствѣ,—и здѣсь, кажется, увѣичаніе его усилій. Вы помните его слова, сказанныя Бернару, къ воплощенію которыхъ онъ всегда стремился—нѣтъ ни линій, ни моделировки, есть только контрасты; когда есть богатство цвѣта, есть и полнота формы; или еще—надо не моделировать форму, а модулировать краски...

Щукинскій „Paysage d'Aix“ и является „реализаціей“ этихъ словъ. Здѣсь нѣтъ ни линій, ни формы въ обычномъ смыслѣ этого слова; здѣсь все—только краска, только мозаика зеленыхъ, синихъ и желтыхъ квадратныхъ мазковъ. Здѣсь нѣтъ моделировки формы, но только модуляція цвѣта, деградация „юансовъ“. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, здѣсь все скульптурно и уходитъ въ даль; эта скульптурность, однако, явлена лишь контрастами соседнихъ отбѣнковъ; легкій контуръ нанесенъ лишь въ концѣ, какъ точка надъ *i*. Здѣсь—самая сущность Сезанновской живописи, отличающая его, какъ мы увидимъ впоследствии, отъ его учениковъ. И въ то же время, какая „акварельная“ легкость манеры, какое отсутствіе всякихъ слѣдовъ труда, столь частыхъ въ его другихъ картинахъ!..

„Фрукты“—превосходный образецъ Сезанновскихъ *natures mortes*. Цвѣта апельсиновъ и лимоновъ—не атмосферическія явленія, какъ краски Моне; это самостоятельные, объективно-существующіе драгоценные камни, округленные янтари и топазы. Бѣлая салфетка—не серебристый бархатъ Дега, но снѣжная гора съ твердыми кряжами-складками. А сбоку—большая фаянсовая чашка съ цвѣтистымъ народнымъ узоромъ... Но здѣсь уже—рожденіе Гогена, антипода Сезанна.

Вы входите въ готическій храмъ, вы видите живопись на стеклѣ, но находитесь отъ нея на такомъ разстояніи, что не знаете, что она изображаетъ—и все таки вы плѣнены ея магическимъ акордомъ; это и есть музыка картины,—писалъ нѣкогда Гогенъ (*Notes éparses*).

Эти слова мнѣ вспоминаются всякій разъ, когда я переступаю порогъ Щукинской залы, и моему взору—еще не знающему, что она изображаетъ—открывается живопись Гогена. Странно, какъ далека была онъ отъ мысли, что когда нибудь тайтійскія картины его очутятся въ Москвѣ—и какъ подходятъ его слова къ Щукинской стѣнѣ, къ самой Щукинской развѣскѣ; здѣсь сказанъ весь вкусъ самого владыка. Картины тѣсно сдвинуты одна къ другой, и сначала не замѣчаешь даже, гдѣ кончается одна и гдѣ начинается другая—кажется, что передъ тобой одна большая фреска, одинъ иконостасъ. Видишь только пышные, звонкія краски,

слышишь только звучную и торжественную музыку—гимнъ праздничной жизни. И чувствуешь всю справедливость словъ, въ свое время никѣмъ не услышанныхъ, словъ поэта Augier, который требовалъ стѣнъ для Гогена: *des murs, des murs, donnez lui des murs*...

Но вотъ подходишь вплотную и тогда начинаешь отдавать себѣ отчетъ, откуда это пошло. Да все отъ той же народной фаянсовой чашки съ двѣтистымъ узоромъ, которую Сезаннъ запряталъ въ уголокъ своей *nature morte*—отъ архаического искусства, отъ бретонской деревянной скульптуры и народной орнаментики.

Правда, у Щукина нѣтъ работъ, характеризующихъ творчество Гогена въ Понть-Авенѣ, но зато у него 16 картинъ самой зрѣлой поры Гогена, результаты его первой (1891—93) и второй (1895—1903) поѣздки въ Полинезію. *Женщина подь деревомъ Манго*<sup>1</sup>, *Ее зовутъ Вайраумати*<sup>2</sup>, *А, ты ревнуешь*<sup>3</sup>, *Младенецъ*<sup>4</sup> и нѣкоторыя другія картины относятся къ первой и фигурировали сначала на выставкѣ у Dugand Ruel въ 1893 году, а затѣмъ вторично на выставкѣ 1896 г., когда Гогенъ уже былъ опять на Таити. *Сборъ Плодовъ*<sup>5</sup> и остальные—написаны имъ въ теченіе второго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, послѣдняго пребыванія на Таити; *Подсолнухи*<sup>6</sup>—за два года до смерти, быть можетъ, уже на островѣ Доминикѣ.

У Щукина нѣ только самое большое собраніе Гогена, но, быть можетъ, и наилучшее; таитійская эпоха его творчества представлена здѣсь самыми яркими своими моментами. Таковы *Женщина подь деревомъ Манго* и *Сборъ Плодовъ* (кстати сказать, самая крупная по размѣру картина Гогена). Эта Таитійская Венера подь деревомъ Манго<sup>2</sup> стала для нашего сознанія такой же классической, какъ и ея старшія сестры—недаромъ Гогенъ уложилъ ее въ позу Олимпіи Мане и Венеры Тициана. Въ малахитовой рамкѣ травы покоится ея большое и сильное тѣло цвѣта древней бронзы—тѣло восточной Астарты, первобытной Евы, хищной тигрицы; гранаты и рубины фруктовъ и золото листьевъ дополняютъ пышную роскошь этого красочнаго полнозвучія. Но самое полнозвучіе это—не кричащее, а какое то заглушенное и тяжелое, какъ и самыя краски, плотныя и массивныя—точно грудной смѣхъ сквозь стиснутые зубы; въ немъ угрюмое и важное сладострастіе Византіи, напряженное и пряное дыханіе Индіи. Какъ дьявольски кокетливъ алый вѣрвь во властной рукѣ этой дьяволицы, какъ жутокъ и понятенъ этотъ странный звѣрь, чернѣющій у обитатя ліанами ствола—вѣдь и она сама сродни ему...

Такая же чувственность и въ картинѣ *А, ты ревнуешь*<sup>3</sup>. На берегу, несмотря на жару, остались послѣ купанія двѣ сестры въ граціозныхъ позахъ отдыхающихъ животныхъ; онѣ говорятъ о вчерашней любви и о завтрашнихъ побѣдахъ—воспо-

<sup>1</sup> Большое собраніе также у П. А. Морозова (11 произведеній); французскія коллекціи находятся въ «текущемъ» состояніи; такъ, коллекція Fayet (20 работъ) распродана. Есть еще работы—у D. de Monfreid'a. Fabre, Manzi; въ Folkwang-Museum въ Hagen—5 картинъ. Замѣчу кстати, что Мейеръ-Грефе почему-то даже не упоминаетъ Щукинскаго собранія Гогена.

<sup>2</sup> Воспроизведена въ *Аполлонѣ*—1910 г., кн. 6.

минае рождаетъ въ нихъ ссору—такъ описываетъ Гогенъ эту картину въ своей ‚Ноа-Ноа‘. Здѣсь та же зеленоватая оксидированная бронза тѣла, но жгучіе лучи исходятъ не изъ нея, а изъ пурпурно-розового морского песка, пламенѣющаго тропическимъ жаромъ и похожаго на тѣло, орумяненное горячей кровью...

Въ ‚Сборѣ Плодовъ‘ это настроеніе разряжается въ безгрѣшную и свѣтлую мелодію, взвивающуюся отъ земли стеблями людей и растений. На золотомъ заревѣ—настоящемъ золотомъ иконномъ ‚свѣту‘—лазурно-зеленые узоры листвы и разноцвѣтныя арабески фигуръ сливаются въ нѣкую праздничную гармонію; чудится окно готическаго собора или фреска перваго Возрожденія. Здѣсь какая-то квинтэссенція Гогеновскаго творчества, декоративный занавѣсъ къ театру его мистерій. Хорошо, что Шукинъ повѣсилъ эту картину въ центрѣ Гогеновскаго ‚иконостаза‘.

Еще болѣе идиллическое настроеніе царитъ въ желтой тиши таитійской роши, гдѣ ‚Мужчина собираетъ плоды‘. Наконецъ, въ ‚Рождествѣ Христовомъ‘ (‚Младенецъ‘) желтая тональность обрѣтаетъ уже символическій смыслъ: нижняя часть картины пестритъ варварской роскошью (таитянка въ лиловомъ, мѣстный ангелъ—въ зеленомъ), верхняя часть—ясли Христовы—залита сияющимъ золотомъ солнца. Эта языческая роскошь достигаетъ апогея въ картинѣ ‚Ее зовутъ Вайраумати‘ и въ ‚Женщинахъ на берегу моря‘. Въ египетской позѣ первой, въ ея синемъ съ бѣлыми узорами плащѣ—подлинный Востокъ, а въ змѣвидныхъ листьяхъ металлической желтизны—тайныя священныя письма Индіи (Ноа-Ноа). ‚Женщины на берегу моря‘—яркіе арабески заката, лазурь, аметистъ и червоное золото.

Да простится мнѣ постоянное сравненіе Гогеновской полихроміи съ драгоценными камнями и металомъ—но съ чѣмъ еще можно сравнить ее? И однако, есть огромная разница между металами Сезанна и Гогена. Сезаннъ любитъ бронзу и сталь, въ сущности, не столько за ихъ способность къ сверканію, сколько за ихъ плотность и вѣсъ. Гогенъ влюбленъ прежде всего въ самое сверканіе метала и камня. Но, любя сверканіе, онъ все таки не забываетъ, что живопись масломъ—не живопись на стеклѣ; онъ не подражаетъ витражу, а даетъ лишь его равноцѣнность. Здѣсь мы подходимъ къ вопросу о пресловутой блеклости Гогеновскихъ полотень. Въ одномъ изъ своихъ писаній Гогенъ самъ признался, что вопросы техники, приготовленія и исполненія холстовъ для него на второмъ планѣ, главная же его забота—быть на ‚вѣрномъ пути‘. И однако, не этимъ кажущимся пренебреженіемъ его къ приготовленію холстовъ объясняется матовость Гогена, а сознательнымъ или, вѣрнѣе, инстинктивнымъ тяготѣніемъ его къ фрескѣ, къ благородной матовости стѣнной живописи. Это пониманіе своего мѣtier, пониманіе разницы между картиной и витражемъ—одно изъ огромныхъ достоинствъ Гогена, утраченное, какъ мы увидимъ ниже, его послѣдователями.

Въ этомъ плоскомъ фресковомъ характерѣ Гогеновской живописи и главное отличіе его отъ Сезанна. Послѣдній, какъ извѣстно, не очень любилъ своего моло-

дого современника—онъ презрительно называлъ его работы плоскими ,китайскими картинками' и жаловался на то, что Гогенъ ,прокатилъ его манеру по всѣмъ пароходамъ'. Ахъ, какъ несправедливы были упреки Сезанна въ томъ смыслѣ, какой онъ имъ придавалъ, и какъ по существу вѣрны были его слова—если разъяснить ихъ иначе!

Да, это ,китайскія картинки', это Востокъ со всей роскошью его полихроміи, со всѣмъ богатствомъ его фантастики, это—Востокъ, ибо цивилизація Полинезій родственна буддійской. А индійская стѣнопись (напр., въ Аджантѣ), какъ и вся вообще живопись Востока (Египтъ, Персія, Ассирія, Микены, Индо-Китай), почти не знаетъ третьяго измѣренія, не интересуется объемомъ вещей. Паеосъ Востока—цвѣтной силуэтъ, цвѣтущій орнаментъ. На Востокѣ грезится міръ сплошнымъ живописнымъ ковромъ. И не только потому, что тамъ колоритъ ярче, но и потому, что пантеистическое міропониманіе усматриваетъ въ каждой вещи—символь бога, а символика міра можетъ быть явлена только силуэтной орнаментацией, профильнымъ преображеніемъ вещей. Линія условіе краски, метафизиче объема,—слишкомъ тяготящего къ землѣ. Итакъ, съ Востока—условно-плоскій характеръ Гогеновской живописи, его любовь къ фронтальности позъ и декоративности красокъ. И наоборотъ, порывъ Сезанна къ третьему измѣренію, его паеосъ глубины—несомнѣнный продуктъ европейскаго бароко, какъ и живопись его великаго предшественника—Греко.

Да, онъ ,прокатилъ' Сезанна по всѣмъ морямъ (поскольку можно вообще говорить о вліяніи на него Сезанна); ибо Сезанновская палитра обогатилась у него новыми красками, почерпнутыми у цѣлыхъ расъ, ибо одинокую Сезанновскую манеру преобразилъ онъ коллективнымъ опытомъ цѣлыхъ культуръ. Искусство Сезанна—продуктъ гениальнаго провинціала; искусство Гогена—сладостный медъ, собранный съ полевыхъ цвѣтовъ Бретани, съ экзотическихъ цвѣтений Мексики, Мартиники и Полинезій.

Сезаннъ вернулся отъ свѣта импресіонистовъ къ цвѣту венеціанцевъ, но интеллектъ и чувство находились у него въ слишкомъ олимпійскомъ равновѣсіи. Какъ ни любилъ онъ краску, но все же она была для него лишь функціей формы; какъ ни любилъ онъ форму, но все же она была для него лишь проекціей реальности. Слишкомъ мудрымъ старцемъ былъ Сезаннъ—даже и тогда, когда былъ молодъ. Отсюда обратный уклонъ Гогена—къ мудрости дѣтства, къ цвѣтистому узору бретонской чашки, къ яркому востоку...

Отсюда и тотъ водораздѣлъ дальнѣйшей французской живописи, который такъ ярко представленъ въ слѣдующихъ залахъ Щукинскаго собранія; отсюда—Матиссъ и Пикассо...



Надо помнить, что картина—прежде чѣмъ быть изображеніемъ боевой лошади, обнаженной женщины или какого нибудь событія—является плоской поверхностью, покрытой красками въ известномъ порядкѣ,—писаль въ 1890 году Морисъ Дени, опредѣляя сущность нео-традиціонизма. И дѣйствительно, въ этихъ словахъ молодого художника формулирована была традиція цѣлаго направления. Это Гогенъ, авторъ китайскихъ картинокъ<sup>1</sup> и maître Понтъ-Авенской школы, научилъ Мориса Дени и другихъ разсматривать картину, какъ декоративное цѣлое, какъ плоскость, оркестрованную изъ арабесковъ и линий. Подъ вліяніемъ Гогена, Морисъ Дени, путешествуя по Италіи, изучалъ примитивовъ—мастеровъ ранняго Возрожденія, Джотто и Фра Анжелико. Но онъ не остановился на этомъ. Подобно Майолу, пришедшему отъ Гогеновскихъ *Саванъ* къ грекамъ, и Морисъ Дени, какъ настоящій французъ, пришелъ черезъ Гогена къ Пуссену и Рафаэлю. И его творчество—своеобразный синтезъ наивной Флоренціи съ разбѣреннымъ Римомъ, Гогена съ Пюви де Шаванномъ. Католическая же культура его ума сообщила ему нѣкій сентиментальный маніеризмъ; недаромъ онъ копировалъ Лоренцо ди Креди. Таково искусство Дени—полу-дѣтское, полу-манерное, небольшое и эклектическое—но очень культурное и духовное.

У Щукина картинъ Мориса Дени ровно столько, сколько нужно. Вотъ—, Священная рождѣ (1897), одно изъ лучшихъ достиженій Дени, въобщее тихой умиленностью чувства, наивностью линий, розовой прозрачностью колорита. Недаромъ Мейеръ-Графе въ своей Исторіи Искусства жалѣеть<sup>1</sup> о томъ, что эта картина 'исчезла' въ одной изъ русскихъ коллекцій!

Въ Посѣщеніи Елисаветы Богоматерью—еще болѣе плавныя и широкія линии и нѣжно-закатная гамма красокъ. Въ Посѣщеніи Христомъ Марѳы и Маріи (1896)—какая-то серафическая, лунно-голубая и лимонная гармонія, дѣвственная гармонія Верленовской поэзіи; и дѣйствительно, это—работы лучшей поры Дени, когда онъ создавалъ пѣвительныя иллюстраціи къ Верлену. Въ послѣдней картинѣ особенно сказалось стремленіе къ плоской концепціи, къ упрощенію плановъ; женскія фигуры Дени почти лишены третьяго измѣренія—но зато онѣ какъ бы растянуты въширь. Эта преувеличенная полнота, эта синтетическая женственность навѣяны мадоннами готики и особенно—Фуке.

<sup>1</sup> Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, томъ I, стр. 360. Картина исчезла (?) въ одномъ изъ петербургскихъ (?) частныхъ собраній; очень жаль, такъ какъ это несомнѣнно самая совершенная изъ станковыхъ работъ Дени, которая останется особо въ его искусствѣ. Можетъ быть, въ своемъ новомъ изданіи почтенный критикъ исправить эти неточныя и несправедливыя слова.

Аналогичное сочетание интимности чувства съ декоративной концепціей—у Вюяра, трактующаго *intérieur*, какъ созвучіе арабесковъ, людей и вещей, и у Марке, для котораго виды Парижа—прежде всего зрѣлища орнаментальныхъ пятенъ. Дени, Вюяръ и Марке уклонились въ сторону интимной монохроміи—въ этомъ сказалась усталость искусства послѣ праздничныхъ дней Гогеновскаго вліянія. Теперь эта реакція миновала, и въ лицѣ Мангена, Ванъ Донгена, Жиріе и Матисса искусство снова возвращается къ интенсивной полихроміи.

Снова прозвучалъ праздничный призывъ Гогена: если дерево вамъ кажется зеленымъ—берите самый пышный зеленый цвѣтъ, который имѣется на вашей палитрѣ. И въ той же столовой, гдѣ виситъ у Щукина изысканно сѣрый Марке, съ котрымъ такъ гармонически сочетаются сѣбно-пепельныя стѣны и мебель всей этой 'сѣверной' комнаты—надъ дверью сверкаетъ этюдъ Матисса. Яркій и жгучій, онъ звучитъ здѣсь радостнымъ дисонансомъ, зовомъ лѣта, ибо дѣйствительно въ немъ какой-то красочный экстрактъ зноя, какъ крѣпкіе духи—эссенція цвѣтовъ.

Въ этой дамѣ на терасѣ—весь Матиссъ. А Матисса только и можно изучитъ и понять въ собраніи Щукина. Сколько ни приходилось мнѣ видѣть его выставокъ въ Парижѣ и его произведеній въ собственной мастерской—я не зналъ Матисса, пока не увидѣлъ Щукинскаго дома. И это не только потому, что здѣсь много его картинъ (37); но и потому, что онѣ размѣщены въ наиболѣе благопріятной для нихъ обстановкѣ. Нѣкоторыя картины вѣдь такъ же нуждаются въ соотвѣтствующей вѣншей средѣ, какъ и оранжерейныя цвѣты; въ отсутствіи ея—зло музея и премушество частной коллекціи.

И вотъ Щукинскій домъ, это—оранжерея и апофеозъ Матиссовской живописи: здѣсь онъ самъ, совместно съ хозяиномъ, развившалъ свои полотна, сочеталъ одно съ другимъ въ согласномъ сосѣдствѣ. И когда входилъ въ гостиную Щукина, украшенную Матиссомъ, ощущаешь все счастье этого художника—рѣдко кому выдается это прижизненное счастье столь удачнаго практическаго примѣненія своихъ творческихъ трудовъ. Вѣдь практическая ненужность живописи, ставшей въ наше время искусствомъ для искусства—одно изъ проклятій современнаго художества...

Я только что сказалъ, что гостиная Щукина украшена Матиссомъ, и я подчеркиваю это слово. Нельзя сказать, что большая столовая украшена Гогеномъ или маленькій кабинетъ—Пикассо: нельзя потому, что и тамъ и здѣсь забываешь о комнатѣ во имя Гогена и Пикассо.<sup>1</sup> Но по отношенію къ Матиссу это выраженіе

<sup>1</sup> Но это не значить, что такъ и хъ художниковъ можно помѣщать, гдѣ угодно. Никогда не забуду негодованія, охватившаго меня въ коллекціи Fauet, въ Парижѣ, когда я увидѣлъ 'Автопортретъ съ отрѣзаннымъ ухомъ' Ванъ-Гога—въ тѣсной столовой, въ двухъ шагахъ отъ обѣденнаго стола! Поистинѣ, нужно обладать волчьимъ апетитомъ, чтобы бѣсть въ присутствіи этой картины. Не совсѣмъ умѣстно также сосредоточеніе въ столовой Durand Ruel'я 'обжорныхъ' мотивовъ Моне и Ренуара (*natures mortes*)—вѣдь ни тотъ, ни другой не голландцы и думали не объ лствахъ, а только о краскахъ въ процесѣ работы.

соотвѣтствуетъ своему буквальному смыслу. И это, въ сущности—не въ упрекъ ему. Это, просто—фактъ: Матиссовскія полотна имѣютъ по преимуществу украшающе и прикладное (въ высшемъ смыслѣ этого слова) значеніе. Ихъ воспринимаешь вмѣстѣ съ окружающей ихъ средой—съ этими блѣдно-зелеными обоями стѣнъ и розовымъ плафономъ и вишневымъ ковромъ пола, среди которыхъ такъ ярко и радостно разгораются синія, малиновые и изумрудныя краски Матисса. Больше того, даже не знаешь въ точности—что здѣсь чему помогаетъ: комната Матиссу или Матиссъ—комнатѣ. Но только общее впечатлѣніе такое, что все это—и обои, и коверъ, и плафонъ, и картины—дѣло рукъ самого Матисса, его декоративная инсценировка; впечатлѣніе, разумѣется, ложное, ибо все это существовало до Матисса, и онъ или Щукинъ только умѣло развѣсили и сочетали полотна.

И опять таки, я вовсе не хочу сказать, что, вынутыя изъ этой согласной среды, картины Матисса погаснутъ и утратятъ свое назначеніе. Нѣтъ—въ этомъ убѣждаютъ насъ его работы въ первой (полумемной) комнатѣ, встрѣчающія посѣтителя радостнымъ привѣтствіемъ красокъ („Красная комната“ и „Семейный портретъ“), и, въ особенности, упомянутая мною „Дама на терасѣ“—въ блѣднѣйшей столовой. Въ послѣдней Матиссъ противорѣчитъ окружающей средѣ—и все таки остается Матиссомъ. Тутъ сказывается вся властность колористическаго воздѣйствія: достаточно вписать въ нейтральную гамму яркій и чистый мазокъ, чтобы вся она ожила, и я увѣренъ, что, перенесенная въ скучную музейную залу, картина Матисса—ее „оживитъ“...

Но подлинное, метафизическое бытіе его живописи открывается только въ ensemble'ѣ гостиной: тамъ онъ царитъ безраздѣльно, тамъ утверждается и движется его основная стихія—декоративность. Онъ самъ сознаетъ это главное свойство своего таланта. То, о чемъ я мечтаю,—сказалъ онъ Марселю Семба,—это искусство равновѣсія, безмятежности и покоя, чуждое волнующихъ и заставляющихъ задумываться сюжетовъ, которое могло бы быть услугою и отдохновеніемъ для каждаго—умственного работника, дѣловаго человѣка или писателя. А въ извѣстной статьѣ своей (см. Grande Revue, 1908) онъ выразился еще опредѣленнѣе, уподобивъ свой идеалъ искусства „хорошему креслу, въ которомъ можно обрѣсти покой“. Ну что же—пусть повременить читатель съ иронической улыбкой—не всякое искусство въ силахъ выдержать такое сравненіе, не всякимъ искусствомъ можно наслаждаться, сидя въ „креслѣ“: оно можетъ наскучить. А относительно Матисса позволительно сказать все, что угодно—но только не то, что онъ въ состояніи надобѣсть. Въ розовой гостиной Щукина, можетъ быть, нельзя философствовать—но нельзя и отдаваться Чеховскимъ настроеніямъ. Этотъ полнозвучный перезвонъ красокъ, несущійся со стѣнъ, эти диссонансы знойно-мажорныхъ и холодно-глубокихъ, пурпурныхъ и синихъ цвѣтовъ—сгоняютъ апатию, обладаютъ ибжающимъ жаромъ, бодрымъ холодомъ, дѣйствуютъ какъ веселящій газъ и, въ общемъ итогѣ, даютъ ощущеніе жизненной полноты. Здѣсь, не сходя съ „кресла“, путешествуешь по полюсамъ и тропикамъ чувства; здѣсь краска—чистая краска, отвлеченная отъ вся-

каго сюжета—становится фактором психо-физиологической 'улады', цѣлностью чисто эмоциональной—хотя и подобрана она художникомъ самымъ сознательнымъ путемъ.

Да, Матиссъ очень сознательный художникъ, очень современный человекъ. Въ цитованномъ мною опредѣленіи искусства онъ, въ сущности, высказалъ лишь болѣе откровенно тотъ же взглядъ, который многіе французы прикрываютъ идеологіей—взглядъ, столь характерный для нашего американскаго вѣка, оставляющаго искусству лишь функцію 'улады', лишь минуты 'досуга' отъ дѣла. 'Нашъ вѣкъ есть вѣкъ труда. Это не позволяетъ намъ посвящать лучшіе часы дня искусству... Мы ищемъ въ немъ отдохновенія, наслаждаемся имъ на досугѣ и посвящаемъ ему только остатки нашего времени, нашихъ силъ...' (Ницше: 'Переоцѣнка всѣхъ цѣнностей'). Корни Матиссовской живописи уходятъ далеко, вглубь вѣковъ, но въ схематической выразительности его портретовъ, помимо 'архаической' простоты, есть и упрощенность современной спѣшки...

Принципиальный противникъ Матисса, Морисъ Дени называетъ его искусство абстракціей. Это—живопись, какъ самоцѣль, живопись, какъ процессъ живописи. Изъ нея исключено все, что не имѣетъ отношенія къ контрастамъ красокъ и линий, все, что не постижимо разумомъ, все, что исходитъ отъ инстинкта и природы, все, что нуждается въ описаніи. Это, въ сущности—исканіе абсолютнаго и, однако, это абсолютное ограничено самымъ относительнымъ: индивидуальной эмоціей.

Конечно, съ своей точки зрѣнія М. Дени правъ, но въ данный моментъ меня занимаетъ другое: правильная формулировка Матиссовской послѣдовательности. Да, для Матисса живопись есть прежде всего упоеніе цвѣтомъ и радованіе имъ—другихъ. Да, это—не великое искусство, не grand art, но—веселое искусство, 'веселое ремесло'. Это—не Италия, это—Востокъ, это—узоръ и поэтому 'абстракція'.

Живопись Матисса—сознательный ориентализмъ. Еще отъ перваго учителя своего, Гюстава Моро, онъ пріобрѣлъ любовь къ цвѣтистому и сверкающему пятну. Затѣмъ начались путешествія на Востокъ, и нѣтъ сомнѣнія, что впечатлѣнія Испаніи, Марокко и Алжира сыграли большую роль въ его художественномъ развитіи. Арабско-африканской и персидской культурѣ онъ близокъ и своимъ бирюзовымъ и сапфирнымъ синимъ цвѣтомъ, и своимъ внутреннимъ складомъ, 'чуждымъ волнующихъ и заставляющихъ задумываться' вопросамъ.

Его творчество—не декоративная живопись въ европейскомъ смыслѣ этого слова, но декорация, какъ ее понимаетъ Востокъ. А разницу между той и другой опредѣлилъ еще Виолле-ле-Дюкъ. Въ греко-римской стѣнописи изображаемый предметъ какъ бы противопоставлялся фону: таковы grottesco Рима, Помпеи, Ренесанса. Въ восточной росписи рисунокъ сливался съ фономъ въ одно орнаментальное сплетеніе, въ одно декоративное цѣлое, въ одинъ вибрирующій коверъ; таковы ара-



бески Туниса, Алжира, дворца Альгамбры.<sup>1</sup> Вотъ именно, такое же отсутствіе дѣленія картины на „рисунокъ“ и фонъ является характерной чертой Матиссовской живописи. Въ его работахъ и то и другое одинаково интенсивно, одинаково многозначительно и орнаментально; и то и другое—одинаковый коверъ, одинъ ensemble. Въ его *natures mortes*, не играютъ ли узоры „фона“ такую же роль, какъ и вазы на столахъ, а въ „Красной комнатѣ“—какъ и сама женская фигура? Гдѣ кончается здѣсь узоръ и гдѣ начинается „предметъ“? И часто „узоръ“ отличается у него отъ „фона“ только тональностью (голубой—на синемъ), а этотъ принципъ вибраціи и есть основной законъ восточнаго колорита, воспринятый еще Делакруа въ его „Алжирскихъ женщинахъ“...

Отсюда и дальнѣйшіе выводы. Во первыхъ, дѣйствительная „абстракція“ его живописи: вещи у Матисса (будь то скатерть, ваза, столъ или человѣческое лицо)—развеществлены, претворены въ плоскіе цвѣтные силуэты, или, точнѣе говоря, въ красочныя эссенціи, словно разлившіяся по полотну орнаментальными пятнами. Не вещи—а соки вещей. Только мѣстами данъ намекъ на „глубину“, на лѣпку, въ общемъ же черный контуръ играетъ въ его живописи лишь роль ошаймленія—какъ спайка въ стекляныхъ арабескахъ витражей. Образцы этой дематериализаціи представляетъ собою „Семейный портретъ“, гдѣ все—цвѣтистая мозаика, яркая шахматная доска, или послѣднія произведенія его, написанныя въ Африкѣ. Портреты „Мароканки“ и „Мароканца“, въ сущности,—лишь тѣ же „соки“ людей. Но особенно крайняго воплощенія эта тенденція Матисса достигаетъ въ „Арабской кофейнѣ“, гдѣ золотыя рыбки и люди становятся блѣдными призраками, и только четкіе и черные узоры колоннокъ напоминаютъ о реальности міра... И если мы сравнимъ давнишнюю фигуру „Нагой женщины“ Матисса (въ которой столь утрированная лѣпка, что она кажется отлитой изъ мягкой розовой бронзы) съ этими послѣдними выводами его кисти, то увидимъ, что міръ все болѣе и болѣе становится у него красочнымъ миражемъ, какой-то сплошной декорацией къ воображаемому театру.

Въ связи съ этимъ — и характеръ Матиссовской композиціи. Борисъ Айренъ упрекалъ Матисса въ пустыхъ мѣстахъ; это не совсемъ такъ, и эти „пустоты“ холста уравниваются въ его живописи съ мѣстами заполненными, какъ бѣлыя пятна—съ цвѣтными. Но въ композиціи Матисса нѣтъ достаточно органической замкнутости. Въ его полотнахъ—орнаментальная гармонія, но ее можно продолжать, проецировать въ высоту и ширь. Вотъ, напримѣръ, его *natures mortes*—сплетенія арабесковъ: синіе рогообразные узоры по голубовато-зеленому полю или желтые узоры вдоль спинки дивана и лиловой скатерти. Они расхо-

<sup>1</sup> Понятно и внутреннее основаніе этого различія: въ античной стѣнописи человѣкъ противопоставлялся міру, главенствовалъ надъ фономъ; въ восточной росписи человѣкъ или былъ заперещенъ, или сливался пантенистически съ міромъ.

дятся по полотну в ритмическомъ бѣгѣ—но этотъ бѣгъ можетъ быть продолженъ въ пространствѣ, повторенъ на стѣнѣ. Даже „Красная комната“, цвѣтущая такими же синими, разрастающимися, какъ олени рога, узорами—кажется не замкнутой комнатой, но фрагментомъ чего-то большаго. Правда, въ его большомъ панно „Танецъ“ есть замкнутое ожерелье тѣлъ, но въ „Музыкѣ“—опять гирлянда, которая можетъ быть растянута. Конечно, въ этой текучести, въ этой способности къ продолженію Матиссовскихъ арабесковъ есть своеобразное очарованіе и, быть можетъ, даже—секретъ его нескучности, тайна его улаждающаго „кресла“; ибо благодаря этому въ его картинахъ есть какая-то жизнь, которая рвется за предѣлы золотой рамы, ширится по стѣнѣ. Но здѣсь опять соприкасаемся мы съ ориентальнымъ характеромъ его декораціи. Картины Матисса—(разумѣется не всѣ, но большинство<sup>1)</sup>)—кажутся не „вещами въ себѣ“, но кусками иѣкоего несуществующаго фриза и, въ частности,—фриза восточнаго. Ибо такова именно композиція персидскихъ и арабскихъ глазурованныхъ стѣнъ, ковровъ и тканей—орнаментальная вязь, узоръ, цвѣтеніе которыхъ не замкнуто единствомъ мѣста. Да, Морисъ Дени правъ: живопись Матисса—стремленіе къ абсолютному; но это абсолютное ограничено у него относительнымъ—рамками станковой картины, золотой рамой. Въдѣ все таки картина Матисса—не безконечный фризъ, а „вещь въ себѣ“. Правда и у Сезанна—станковая картина, но тамъ—архитектурная замкнутость Рафаэля, тамъ—организмъ.

И еще разъ мы приходимъ къ выводу, что живопись Матисса не „высокое искусство“, но „искусство веселое“,—не декоративно-архитектоническая живопись Ренессанса, но живопись декораціонная, въ смыслѣ Востока. И здѣсь—на первый взглядъ неожиданное созвучіе Матиссовскаго ориентализма съ сѣверной готикой. Въдѣ и готическая орнаментика, въ противоположность античной, построена была не столько на симетрии, сколько на повторяемости, а готическая живопись, обособленная отъ монументальной стѣны и сведенная къ витражу или миниатюрѣ, носила также чисто украшающій характеръ.

Витражъ!—вотъ наконецъ, мы нашли подходящее слово для Матиссовской живописи. Каррьеръ сказалъ какъ то, что трагедія Родена—отсутствіе собора, который онъ могъ бы украсить своими скульптурами: тогда бы онѣ не были столь фрагментарными. То же самое хочется сказать и о Матиссѣ—хотя онъ и очень современный человекъ, но ему слѣдовало бы родиться въ эпоху витражей, блестящихъ эмалей и фаянсовыхъ плитъ. Это особенно ясно становится, когда съ порога Щукинской гостиной видишь его „Capucines à la danse“ и „Conversation“: оранжево-розовые тѣла первыхъ пламенѣютъ на синемъ фонѣ, какъ арабски

<sup>1</sup> Напримѣръ, вполнѣ замкнута въ себѣ чудесная nature morte съ графипомъ и огурцомъ, которая по своей жгучей и обожженной, кирпичной гаммѣ—одно изъ самыхъ изысканныхъ колористическихъ достиженій современности. Очень замкнутъ и портретъ „Дамы въ зеленомъ“, весь сведенный къ центру—рубчиной брощѣ.

стекло. Взгляните на картины Гогена и свѣта на Матиссовскихъ „Carucines“: первая покажется вамъ матовой фреской, вторая—цвѣтнымъ окномъ. Палитра Матисса богаче, сложнѣе, пышнѣ палитры Гогена—Матиссъ самый талантливый изъ всѣхъ колористовъ нашего времени и самый культурный: онъ вобралъ въ себя всю роскошь Востока и Византии. Когда видишь его звонкія краски, кажется, что дальше ужъ некуда идти, что ужъ весь диапазонъ—воплощенъ... Но его живопись забываетъ о величіи стѣны, о граняхъ масляныхъ красокъ, какъ таковыхъ. Она—яркая брешь въ стѣнѣ, она—окно, она—гениальный плакатъ, она—оранжерейный цвѣтокъ нашего времени, чуждаго монументальной и органической скрѣпы и, въ этомъ смыслѣ, Матиссъ—именно такой декораторъ, какой можетъ быть въ настоящее время и въ какомъ нуждается современная, изолированная отъ міра, квартира умственного работника, дѣлового чловека или писателя.

Такъ, отправляясь отъ Гогена, приходитъ Матиссъ къ расхожденію съ нимъ. Плоскостная манера живописи, рожденная въ Понтъ-Авенѣ и, какъ мы видимъ, формулированная М. Дени—становится у него дѣйствительно „китайской картинкой“, чистымъ арабскимъ „арабескомъ“. Гогеновскій призывъ къ „дышности“ красокъ претворяется у него въ психо-физиологическій культъ полихроміи... Онъ—арабскій Гогенъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ—Гогенъ американскаго XX вѣка...

Если творчество Матисса является крайнимъ выводомъ изъ цвѣтовъ Гогена, то живопись Пикассо представляетъ собою парадоксальное завершеніе Сезанна. Трудно представить себѣ болѣе полярныхъ художниковъ, нежели Матиссъ и Пикассо, но—какъ мы увидимъ—въ психологическихъ истокахъ ихъ искусства много общихъ формальныхъ основаній. Однако, прежде чѣмъ перейти къ Пикассо, скажу нѣсколько словъ объ эпигонахъ Сезанна, „служащихъ“ какъ бы связующимъ звеномъ между нимъ и Пикассо. Таковы—Фріезъ съ его „Кафедральнымъ соборомъ“, Фоконь съ его „Бретонской деревней“, гармоніей землистыхъ рельефовъ, и Вламенкъ, котораго въ водныхъ пейзажахъ цѣлится не воздушная зыбь, какъ Клода Моне, но „глубина“ вещей, отраженная на глади воды. Самый значительный изъ этой группы сезаннистовъ—Андре Деренъ, котораго вмѣстѣ съ Бракомъ можно считать инициаторомъ „кубизма“. Но кубизмъ Дерена еще очень умѣренный—онъ не разрываетъ съ природой, не отказывается отъ ея яркости, но лишь отдаетъ предпочтеніе въ ней тому, что болѣе твердо и скульптурно—камени. И его „Замокъ“, кирпично-бронзоваго цвѣта, среди тяжелыхъ изумрудныхъ массъ,—поистинѣ монументальный, древній, окаменѣлый замокъ; то же обаяніе каменныхъ граней—и въ его домикахъ на „Мосту“.

Наоборотъ, въ „Замкѣ“ Ж. Брака—уже подлинный кубизмъ, уже краски, смытыя и испеленныя метафизическимъ умозрѣніемъ...

И вотъ, наконецъ, мы въ послѣдней комнатѣ—въ сводчатой кельѣ, въ музеѣ каменнаго вѣка, въ царствѣ испанца Пикассо, этого enfant terrible современности. Но не торопитесь, читатель, съ оцѣнкой—вооружимся терпѣніемъ, послѣдуемъ пока примѣру Щукина, который даже въ тѣхъ случаяхъ, когда не понимаетъ Пикассо, говорить—,навѣрное, правъ онъ, а не я'...

А Пикассо заслуживаетъ такого довѣрія, ибо онъ не только первоклассный талантъ, но и художникъ, искренно ищущій и упорно работающій. Я не могу забыть впечатлѣнія, вынесеннаго мною отъ посѣщенія его мастерской. Признаюсь, я увидѣлъ тамъ обстановку, довольно неожиданную для живописца: въ углу—черныя идолы Конго и Дагомейскія маски, на столѣ—бутылки, куски обоевъ и газетъ, въ качествѣ nature morte, по стѣнамъ—странныя модели музыкальных инструментовъ, вырѣзанныя изъ картона самимъ Пикассо, на всемъ—отпечатокъ суровости, и нигдѣ ни одного радующаго живописнаго пятна. И однако, въ этомъ кабинетѣ черной магіи чувствовалась лабораторія творчества, атмосфера труда—хотя бы и заблуждающагося, но серьезнаго, не знающаго мѣры и отдыха въ своемъ пылкомъ напряженіи. И это не было смѣшно!

Дѣйствительно, творчество Пикассо прошло черезъ многія стадіи и искусства, прежде чѣмъ замкнулось въ этой лабораторіи.

Первый періодъ его творчества протекъ на родинѣ, въ Испаніи и, въ частности, въ Барселонѣ, гдѣ онъ получилъ первоначальное художественное образованіе. Правда, онъ промѣнялъ Испанію на Парижъ, едва достигнувъ двадцати лѣтъ, но къ тому времени имъ написанъ былъ уже цѣлый циклъ картинъ, изумительныхъ по своей внутренней силѣ. Это—такъ называемая „синяя серія“, которая представлена въ собраніи Щукина „Старымъ евреемъ“, „Свиданіемъ“ и „Мужскимъ портретомъ“, выдержанными въ суровой лунно-синей гаммѣ. Въ этихъ аскетическихъ картинахъ, молодой Пикассо—подлинный испанецъ, сочетающій мистицизмъ, религиозный съ фанатизмомъ правды. Этотъ нищій изсохшій Старикъ и эти дѣвѣ жуткія Женщины въ монашескихъ власяницахъ—исчадія временъ инквизиціи и могли бы быть написаны въ мрачное время Филиппа II. И дѣйствительно, первыми наиболее сильными художественными впечатлѣніями Пикассо были Рибейра и Греко,—Рибейра съ его морщинистой старостью и Греко съ его аскетическими видѣніями. Быть можетъ, натурализмъ перваго сказался въ изможденныхъ и костлявыхъ фигурахъ этой „синей серіи“. Но со свойственной ему прямолинейностью Пикассо еще болѣе утрировалъ жестокою правду Рибейры, возвысилъ ее до сверхреальнаго пафоса—сочетавъ Рибейру съ Греко. Но не слѣдуетъ заблуждаться относительно вліянія Толедскаго мастера на Пикассо—пока, лишь эта углубленная духовность сближаетъ его съ Греко. Вѣдь въ творчествѣ Греко были два начала—готика и бароко, чрезмѣрность высоты и чрезмѣрность скульптурности. И вотъ



геологическій отпечатокъ. Вотъ ,Домикъ въ саду'—стволъ дерева, окаменѣло-желтоватый, сѣрыя грани забора и дома, блестящія, какъ гранитъ, и зеленая твердь листвы—дѣлѣ древняго мха. Вотъ ,Ваза' съ точеными коническими грушами, выдержанная въ той же гаммѣ зеленого, сѣраго и бурога, но еще болѣе кристаллической и изысканной. Даже ,Дама съ вѣромъ' и изящная ,Королева Изабо' исполнены въ той же аскетической тональности. Въ ,Королевѣ Изабо' Пикассо прибѣгаетъ къ любимому приему своему—контрасту: чтобы еще больше подчеркнуть скульптурность ея фигуры, онъ покрываетъ ея зеленую кофту почти плоскими, кремнисто-желтыми арабесками. Въ ,Дамѣ съ вѣромъ', онъ исходитъ отъ частнаго къ общему, и есть какое-то хрупкое изящество въ этой дифференціаціи объемовъ, въ дробномъ сочетаніи ея овальнаго лица, удлинненныхъ глазъ, мелкихъ канелюровъ вѣра, тонкихъ складокъ жабо и узкихъ пальцевъ руки...

Наоборотъ, въ ,Фермершѣ' показана общая ея статуарная схема (отношеніе головы, какъ объема—къ торсу и грудямъ), но опущены детали (ротъ), и есть что-то кошмарное въ этой бурой, грудастой каменной бабѣ, съ стопудовыми ручищами, женщиной-монолитѣ. Изображая наготу, Пикассо даетъ полную волю своей любви къ землистымъ охрамъ, къ уплотненію міра, къ мощной тяжести: его нагія женщины кажутся сложенными изъ камней, спаянныхъ чернымъ цементомъ контура. Таковы ,Три женщины' кирпично-краснаго цвѣта, въ которыхъ—тяжесть и рельефность монумента. Пойстинѣ, некуда дальше итти въ смыслѣ реакціи противъ Ренуаровской и Дегасовской наготы, противъ живописной чувственности импрессионистовъ: здѣсь самоувѣренное торжество рѣзца надъ кистью, ошупи надъ глазомъ! Можно иронизировать надъ этими тремя кирпичными граціями—но нельзя отрицать въ нихъ своеобразнаго памятника нашему времени, ищущему ,органическаго' и ,статуарнаго', времени развинченныхъ интеллигентовъ, возлюбившихъ силу и спортъ, но—увы—безсильныхъ...

Ибо, при всей вишней мощи женщинъ Пикассо, въ нихъ есть внутренняя немощь: монументальная красота все таки не достигается арифметической спайкой отдѣльных монументальныхъ глыбъ! Его каменные бабы все таки не всегда цѣльные монолиты! Конечно, на первый взглядъ можно найти много общаго между схематической выразительностью женщинъ Пикассо и какой нибудь могучей Венерой доисторической эпохи или чудесными деревянными скульптурами изъ Конго и Мадагаскара, которыя такъ любитъ Пикассо и которыя стоятъ въ его же комнатѣ, въ Шукинскомъ собраніи. Но на самомъ дѣлѣ между абстракціей Пикассо и абстракціей этихъ первобытныхъ художниковъ—глубокая разница.

Когда я былъ въ мастерской у Пикассо и увидѣлъ тамъ черныхъ идоловъ Конго—я вспомнилъ слова А. Н. Бенуа о ,предостерегающей аналогіи' между искусствомъ Пикассо и ,религіознымъ искусствомъ африканскихъ дикарей' и спросилъ художника, интересуютъ ли его мистическая сторона этихъ скульптуръ. ,Нисколько,—отвѣтилъ онъ мнѣ,—меня занимаетъ ихъ геометрическая простота'.

Пикассо съ необычайной искренностью (какъ и во всемъ, что онъ дѣлаетъ) самъ раскрылъ ту разницу, о которой я только что говорилъ! Въдѣ за лапидарной упрощенностью, за геометрической схематизаціей творцовъ африканскихъ идоловъ скрывалось, помимо неумѣнія, и то или иное желаніе. Въ неправильности пропорцій, въ этихъ преувеличенно большихъ грудяхъ или въ этой преувеличенно большой головѣ—былъ опредѣленно-іератическій смыслъ, опредѣленное религиозно-метафизическое значеніе. Въ преувеличеніи груди сравнительно съ головой, столь свойственномъ ваятелямъ каменной эпохи и неграмъ Конго, сказалась стилизація пола, эротика первобытной концепціи наготы. Наоборотъ, въ еще болѣе частомъ у негритянскихъ художниковъ преувеличеніи головы насчетъ тѣла сказалось желаніе пластически подчеркнуть средоточіе интеллекта, приоритетъ духовнаго начала надъ животнымъ.<sup>1</sup> Эти негритянскія статуэтки съ огромными головами—подлинныя идола, статуи мудрыхъ божествъ, выдержанныя съ торжественной фронтальностью, опирающіяся на тяжелыя ступни ногъ, строго симметричныя въ своихъ жестахъ и линияхъ; вотъ почему онѣ кажутся монументальными памятниками, несмотря на свои маленькіе размѣры...

И если отъ этихъ женскихъ идоловъ Африки мы переведемъ свой взглядъ на женщинъ Пикассо—намъ станетъ понятной безпочвенность ихъ геометрической выразительности, неорганичность ихъ построений. Въ нихъ нѣтъ метафизическаго предпочтенія одной части тѣла передъ другой—въ нихъ равновѣсіе всѣхъ объемовъ. Но разъ въ нихъ нѣтъ внутренняго цемента, въ нихъ не можетъ быть и вишняго равновѣсія. Африканскіе идола не падаютъ, они похожи на Ванекъ-встанекъ: кажется—урони ихъ, а они все таки встанутъ на свои тяжелыя ступни, на свои колоннообразныя ноги. Между тѣмъ, у Нагой женщины съ пейзажемъ Пикассо подкашиваются и «сдвигаются» ноги: ибо въ ней нѣтъ управляющей тѣломъ души—она падаетъ подъ сдвигомъ и тяжестью собственныхъ членовъ...

Итакъ, интересуясь геометрической схематизаціей африканскихъ дикарей, созданной коллективнымъ кумиротворчествомъ, Пикассо беретъ въ сущности лишь вишнюю форму—но онъ не хочетъ и не можетъ наполнить ее новымъ содержаніемъ. И въ этомъ смыслѣ, «страшно не то, что чудовища Пикассо похожи на рели-

<sup>1</sup> Не этотъ ли іератическій принципъ возвеличенія головы надъ тѣломъ встречаемъ мы и въ древней русской иконописи, гдѣ лики всегда скульптурнѣе трактовки тѣла и одежды: здѣсь убывающая скульптурность какъ бы іерархически соответствуетъ убывающей духовности человѣческой фигуры—отъ головы къ ногамъ. Вообще говоря, вопросъ о безсознательности или сознательности, неумѣніи или желаніи въ архаическомъ искусствѣ представляется однимъ изъ самыхъ важныхъ вопросовъ эстетики.

Современная археологія все болѣе и болѣе склоняется къ признанію преднамѣренности за тѣми элементами схематизаціи въ первобытномъ искусствѣ, въ которыхъ раньше видѣли лишь недостатокъ техники и случайности матеріала. Объ этомъ см. интересный трудъ Deonna, L'Archéologie, томъ II.

гиозное творчество дикарей' (А. Бенуа)—а то, что они недостаточно на него похожи! Напрасно представители 'Союза Молодежи' заговорили о создании вмѣсто 'Аполлона Бѣлаго'—'Аполлона криво-черняваго': самъ Пикассо не думаетъ о создании какого бы то ни было Аполлона, у него нѣтъ никакой нормы, никакого идола, никакого идеала—даже въ сферѣ чистой формы. Ибо Аполлонъ—это высшая завершенность, а мѣръ Пикассо пребываетъ въ перманентной незавершенности...

Присмотритесь къ его 'Фабрикѣ' (Horta de Ebro), висящей въ Шукшинскомъ собраніи и относящейся къ 1909 году, присмотритесь къ этой комбинаціи геометрическихъ, каменныхъ плоскостей съ зеркальными гранями. Здѣсь—начало второго и послѣдняго періода въ творчествѣ Пикассо; здѣсь дальнѣйшій выводъ изъ кубизма и полная полярность тому, что мы наблюдали въ испанскомъ циклѣ Пикассо. Тамъ мы отмѣтили ритмъ центростремительный; здѣсь—сила центробѣжная. Линіи стѣнъ и крышъ этой 'Фабрики' не сходятся по направленію къ горизонту, какъ этого требовалъ Сезаннъ—а расходятся вширь, разбѣгаются въ безконечность. Здѣсь уже нѣтъ мысленной точки общаго схода, нѣтъ горизонта, нѣтъ оптики человѣческаго глаза, нѣтъ начала и конца—здѣсь холодъ и безуміе абсолютнаго пространства. И даже отсвѣты зеркальныхъ стѣнъ этой 'Фабрики' играютъ безчисленными повтореніями, отражаются на небѣ—дѣлаютъ 'Фабрику' заколдованнымъ лабиринтомъ зеркалъ, наводненіемъ бреда...

Ибо, дѣйствительно, можно было сойти съ ума отъ этой идеи и соблазна, достойнаго Ивана Карамазова: нѣтъ конца, нѣтъ единства, нѣтъ человека, какъ въ мѣры вещей—есть только космосъ, только безконечное дробленіе объемовъ въ безконечномъ пространствѣ! Линіи вещей расходятся въ безмѣрную даль, формы вещей дробятся на безчисленные составные элементы.

Отсюда—исканіе пластическаго динамизма въ противоположность пластической статикѣ, занимавшей Пикассо въ его каменныхъ бабахъ; отсюда—неканіе четвертаго измѣренія, 'измѣренія безконечности', во имя котораго Пикассо забываетъ о третьемъ измѣреніи, о Сезанновской 'глубинѣ'. Ибо Сезаннъ говорилъ о сведеніи міра къ шару, конусу и цилиндру, а для Пикассо отнынѣ существуетъ только кругъ, треугольникъ и паралелограмъ, какъ геометрической чертежъ. Теперь его плѣняетъ уже не массивное бытіе вещей, какъ въ каменныхъ женщинахъ,—но ихъ динамическое становленіе. Не предметъ, какъ таковой—но законъ образованія этого предмета изъ малыхъ величинъ. Всѣ части предмета равны передъ его объективнымъ взоромъ—онъ обходитъ ихъ со всѣхъ сторонъ, перечисляетъ и повторяетъ до безконечности ихъ лики, изучаетъ предметъ, 'какъ хирургъ, вскрывающій трупъ' (Аполлинеръ), разлагаетъ музыкальные инструменты, какъ часовой механизмъ, терзаетъ ихъ, какъ инквизиторъ. Одержимый фетишизмомъ количественной множественности, онъ уже не замѣчаетъ, что его картина—лишь механической чертежъ, лишь каталогъ. Ибо онъ изображаетъ динамику вещей не какъ

художникъ, не какъ Ванъ-Гогъ,—но описываетъ различныя перемѣщенія вещей, одно за другимъ, какъ литераторъ—во времени...

Въ этомъ обхожденіи Пикассо вокругъ музыкальныхъ инструментовъ, въ этомъ принципѣ равенства частей и множественности точекъ зрѣнія снова вскрывается передъ нами то самое отсутствіе внутреннихъ критеріевъ, на которое я указывалъ, сравнивая его женщинъ съ африканскими идолами. Миниатюристы и художники ранняго ренессанса также изображали не предметъ, но свое апіорное представленіе о предметѣ, отвлеченное отъ перспективы,—но изъ всѣхъ граней и пропорцій предмета они выбирали тѣ, которыя были имъ нужны для даннаго сюжета. Наоборотъ, Пикассо не знаетъ, на чемъ ему остановиться, ибо у него нѣтъ этой качественной нужности. 'Бутылка на столѣ—сказалъ онъ мнѣ—такъ же значительна, какъ религіозная картина'. 'Гитара' не внушаетъ ему никакихъ чувственно-человѣческихъ аналогій, какъ внушала она Малларме (*Une dentelle s'abolit*...), и онъ показываетъ всѣ ея части, въ ихъ центробѣжномъ хаосѣ. Здѣсь—то же отсутствіе организующаго начала, органическаго чутья, какимъ отличались эллинистическіе барельефы съ ихъ смѣшеніемъ фаса и профиля и какое было утверждено Гераклитовымъ *πάντα ῥεῖ*, этой первой формулой футуризма. Развѣ не относимы эти слова къ овальнымъ изображениямъ 'Скрипокъ' Пикассо, гдѣ самая форма овала, намекающая на возможность повѣсить картину и такъ и этакъ, символизируетъ вѣчное вращеніе. Это—послѣднее слово Пикассо, и поистинѣ дальше идти уже некуда, въ смыслѣ развеществленія и раздробленія міра...

Въ этой серіи музыкальныхъ инструментовъ Пикассо какъ будто возвращается отъ монотонности каменныхъ бабъ къ полихроміи—къ вторженію радующихъ глазъ зеленыхъ, розовыхъ и голубыхъ пятенъ. Но есть какая то дьявольская насмѣшка въ этой новой полихроміи Пикассо! Онъ вводитъ краски лишь какъ матеріальные цвѣта предметовъ, какъ свойства матеріала (цвѣтъ желтаго дерева съ жилками, цвѣтъ обоевъ, цвѣтъ мрамора, цвѣтъ газетныхъ буквъ)—чтобы тѣмъ ярче подчеркнуть и еще больше возславить абстрактную чистоту своего рисунка. Его зеленые обои, написанные съ такой точностью, что они кажутся настоящими, его куски дерева и мрамора, его настоящіе гипсовые кляксы и газетныя буквы (у него въ мастерской я видѣлъ картины съ наклеенными кусками газетъ!)—играютъ здѣсь роль контраста. Это—вторженіе грубаго, матеріальнаго міра, которое должно съ пикантной острою возвысить сверхматеріальность всѣхъ остальныхъ элементовъ картины. Такъ иногда Малларме пользовался всеобщими словами—тѣми, которыя добрыя буржуа встрѣчаютъ въ своемъ *Petit Journal*, но употреблялъ ихъ такъ, что они казались шарадами...

Я недаромъ упомянулъ имя Малларме: есть нѣчто схожее между творческой драмой этого символиста, мечтавшаго привести весь міръ къ одной прекрасной книгѣ, но заблудившагося въ лабиринтѣ узко-субъективныхъ аналогій, и творчествомъ



въ первый, испанскій періодъ своихъ исканій Пикассо былъ почти равнодушенъ къ этой чертѣ бароко въ живописи Греко—только впоследствии, какъ мы увидимъ, она разрослась у него въ гипертрофію третьяго измѣренія. Пока же онъ родствененъ Греко лишь своей любовью къ мистической худобѣ, къ иконной вертикальности позъ, къ какому то изсушающему тѣло внутреннему пламени...

Болѣе того, если какія нибудь пластическія заданія и интересуютъ въ это время Пикассо—то они направляются въ сторону какъ разъ обратную скульптурно-динамическому стилю Греко, экстазу бароко. Пикассо стремится въ этотъ періодъ къ наибольшей синтетичности и слитности силуэта, къ статическому равновѣсію: таковы эти двѣ синія женщины, почти слитыя въ одно плавно текучее линейное цѣлое. Впрочемъ, даже въ „Старомъ еврей съ мальчикомъ“, несмотря на всю угловатость и сухость этой группы, есть та же забота о силуэтномъ обобщеніи, о гармоніи цѣлаго—они тоже линейно слиты, этотъ нищій и мальчикъ, точно ивкая спиральная центростремительная сила сдѣлила ихъ вмѣстѣ. И даже въ послѣдующихъ работахъ уже Парижскаго періода, какъ напримѣръ „Портретъ поэта Савартеса“ или „Пьяницъ“—передъ нами то же стремленіе къ широкой и, нѣрѣдко, округленной линіи общаго контура; таково хотя бы плавное очертаніе поэта—съ головы и до пальцевъ руки.

Я подчеркиваю всѣ указанія мною первоначальныя черты Пикассо—его глубокую духовность, его „статическую“ композицію, его любовь къ центростремительному ритму—впоследствии все это превратилось у него въ свою антитезу. Впрочемъ, фанатикомъ и испанцемъ, склоннымъ къ трансцендентному, онъ остался навсегда. Итакъ, „синія серія“ сузила въ лицѣ Пикассо крупнаго и глубокаго религіознаго живописца—недаромъ его женщины написаны даже на доскѣ, какъ подлинная икона. Онъ могъ бы быть новымъ Пюви де Шаванномъ, могъ бы быть глубже и религіозіѣ Пюви де Шаванна...

Но вотъ въ 1901 году онъ пріѣхалъ въ Парижъ, и началась новая серія, вдохновленная зрѣлищами большого города, типами Монмартра. Какъ Домье, Тулузъ-Лотрекъ и Дега, онъ погружается въ низины бульвара, ищетъ острую правду жизни, вульгарную полихромію улицы. Лунныя наваженія испанскаго періода уступаютъ мѣсто сценамъ кафе и ярмарочныхъ празднествъ—пьяницамъ, солдатамъ, скоморохамъ, арлекинамъ, гимнастамъ. Первые парижскія работы Пикассо приближаются по своему бытовому реализму къ Тулузъ-Лотреку; таковы „Пьяница“ и „Rendez-vous“ (солдатъ съ женщиной) въ Шукинскомъ собраніи. Но постепенно онъ переходитъ отъ этой рѣзкой и темной манеры къ ивжнимъ, едва расцвѣченнымъ пастелямъ въ голубовато-розовой гаммѣ, какъ, напримѣръ, Шукинскіе „Комедіанты“ и „Мальчикъ съ собакой“. Теперь снова ищетъ онъ въ тонкихъ тѣлахъ плавность линій и мистическую удлиненность, занимавшую его раньше, а въ краскахъ—впечатлѣніе матовой фрески. Эта розовая гамма возникаетъ и въ его большихъ масляныхъ картинахъ такъ называемой „Série rose“, не представленной

у Щукина, но здѣсь розовый тонъ обрѣтаетъ уже новый смыслъ. Въ 1905 году Пикассо совершаетъ побѣдку на югъ Франціи и въ Пиренеи, видитъ романскую скульптуру, въ которой столь много общаго съ греческимъ архаизмомъ—и его странныя, розовыя женщины съ большими головами похожи на увеличенныя танагрскія статуэтки. Впервые онъ изображаетъ округлую полноту, и есть какое-то архаическое очарованіе 'Акропольскихъ дѣвъ' въ этихъ круглыхъ и коротконогихъ женщинахъ его 'розоваго' періода...

Но вліяніе Сезанна заставляетъ Пикассо все больше и больше присматриваться къ пластической вѣщности примитивной скульптуры, забывая объ ея внутренней мистикѣ. 1907 годъ является переломомъ въ его творчествѣ—отвыпѣ, увлекаемый примѣромъ Дерена и Брака, онъ становится кубистомъ. Онъ сжигаетъ за собой всѣ достижения прежнихъ лѣтъ, всѣ духовныя цѣнности, обрѣтенныя въ Испаніи, всю мистическую голубизну своихъ 'Нищихъ', все мистическое сладострастіе своихъ 'розовыхъ' женщинъ—во имя чисто формальныхъ исканій. Съ фанатическимъ холодомъ испанскаго инквизитора, онъ становится фанатикомъ чистой идеи. Онъ перестаетъ 'выставляться', работаетъ только для себя—для все новыхъ и новыхъ экспериментовъ. И если искусство Матисса я назвалъ 'искусствомъ веселымъ', то живопись Пикассо отнынѣ хочется назвать искусствомъ философическимъ или даже, точнѣе, гносеологическимъ.

И какъ ни трудно услѣдить за развитіемъ этихъ художественно-познавательныхъ опытовъ Пикассо, все же Щукинское собраніе даетъ возможность раздѣлить его творчество, начиная съ 1907 года, на два періода.

Исходнымъ пунктомъ перваго являются слова Сезанна, оброненныя имъ въ одномъ изъ писемъ къ Бернару—о трактованіи природы въ простѣйшихъ геометрическихъ формахъ, стороны которыхъ должны направляться къ горизонту: 'ибо природа является намъ въ глубинѣ, а не на плоскости'. Последнее могло бы быть сказано не только Сезанномъ, но и Греко съ его скульптурно-живописнымъ стилемъ и Микеланджело съ его утвержденіемъ, что живопись тѣмъ лучше, чѣмъ болѣе она приближается къ скульптурѣ,—этими гениями бароко. Но Пикассо хочетъ быть послѣдователемъ Греко, Микеланджело и Сезанна: онъ отказывается отъ живописнаго воспріятія міра во имя воспріятія чисто 'пластическаго', онъ не модулируетъ форму контрастами цвѣта, какъ Сезаннъ, но моделируетъ ее свѣтотѣнью. Онъ хочетъ изображать предметы не такими, какими они кажутся глазу—но такими, каковы они суть въ нашемъ представленіи; онъ хочетъ внушить прежде всего ихъ геометрической объемъ, ихъ скульптурную 'солидность'. И онъ одержимъ маніей уплотненія, страстью къ твердости, фетишизмомъ камня. Если у Клода Моне все течетъ, все разжижено, то подъ рукой Пикассо все твердеетъ: Моне претворяетъ Руанскій соборъ въ каменную пыль, Пикассо уплотняетъ облака въ каменные груды. Тамъ, гдѣ у Матисса только силуэтъ—у него только объемъ. Даже колористическая гамма его обрѣтаетъ какой-то суровый, минеральный и

испанца Пикассо, мечтавшего привести миръ къ одному монолиту, но утратившаго чувство единства за фетишизмомъ количественной множественности... И снова вспоминается мнѣ мастерская Пикассо, лабораторія его творческихъ опытовъ инквизиторскій застѣнокъ, гдѣ онъ терзаетъ и вскрываетъ организмы вещей. Я сказалъ уже, что тамъ не было смѣшно, теперь добавлю и другое—тамъ чувствовалось трагическое. Ибо, дѣйствительно, подъ знакомъ трагедіи протекаетъ творчество Пикассо, этого безстрашнаго испанскаго Донъ-Кихота—рыцаря абсолютнаго, подвижника математики, обреченнаго на вѣчную тщету своихъ исканій. Ибо динамическое искусство по самому существу своему не можетъ быть вѣчнымъ—искусство человѣка только тогда соприкасается съ вѣчностью, когда, влюбленный въ миръ, онъ говоритъ убѣгающему въ безконечность мгновению:

„Прекрасно ты, предлись, остановись!“

И передъ зрѣлищемъ этой трагедіи Пикассо, этого торжества количества надъ качествомъ, множества надъ единствомъ, передъ лицомъ этого страшнаго холода внутренней пустоты такъ любо на минуту отдохнуть на безтревожной и голубиной ясности Руссо—Rousseau le douanier, — еще не вкусившаго отъ древа познанія. Шукинъ остроумно сдѣлалъ, повѣсивъ ихъ рядомъ. Но, отдохнувъ, уже чувствуешь, что послѣ Пикассо не удовлетворяетъ и святая „глуповатость“ Руссо и что нужно нѣчто большее, чтобы преодолѣть трагическое въ первомъ...

И тогда вспоминаются слова... импрессиониста Ренуара: „Для того, чтобы понять общую дѣйность древняго искусства, надо вспомнить, что помимо техническихъ знаній тогда было и нѣчто другое и высшее—религіозное чувство. Ибо тогда существовала гармонія между человѣкомъ и средой, истекавшая изъ общей вѣры. Религія всегда вызывала въ искусствѣ идеи порядка, іерархіи и традиціи. Но теперь не хотятъ больше боговъ—а боги нужны для насъ, художниковъ. И каковы бы ни были причины упадка современнаго художественнаго ремесла, главная изъ нихъ—отсутствіе идеала, ибо искусство рукъ было всегда лишь служанкою мысли“ (предисловіе къ трактату Ченнино Ченнини).

Мы разсмотрѣли главныхъ представителей Шукинской колекціи, и вотъ снова хочется мнѣ повторить—можно такъ или иначе относиться къ представленнымъ здѣсь теченіямъ, но нельзя не быть благодарнымъ Шукину за то, что имъ собрано самое яркое и сильное изъ того, что создала современность. Самая красивая дѣвушка Франціи не можетъ дать больше того, что у нея есть—а здѣсь именно самая красивая дѣвушка Франціи. И даже къ Пикассо могли бы быть примѣнены слова Бодлера, адресованныя Э. Мане: „Вы—первый среди современнаго декаданса“. Въ Шукинскомъ собраніи можно спорить—но съ непокрытой головой, ибо здѣсь хранилище труда, преемственности и культуры.

КАТАЛОГЪ КАРТИНЪ ФРАНЦУЗСКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ  
ИЗЪ СОБРАНІЯ С. И. ЩУКИНА

**БРАКЪ** (Georges Braque).

Замокъ — Le château.

**ВУЙАРЪ** (Jean-Edouard Vuillard).

Въ комнатахъ — Intérieur.

**ВЛАМЕНКЪ** (Maurice Vlaminck).

Городокъ — Bourg.

Городокъ съ церковью — Bourg avec église.

Городокъ на берегу озера — Bourg au bord d'un lac.

**ГЕРЕНЪ** (Charles Guérin).

Двѣ дѣвушки на терасѣ (1903) — Jeunes filles sur une terrasse.

Дама съ розой — Dame à la rose.

**ГИЛЬОМЕНЪ** (Armand Guillaumin).

Сена — La Seine.

Пейзажъ съ руинами — Paysage aux ruines.

**ГИЛЮ** (C. Guilloux).

Лунная ночь (1897) — Clair de lune.

**ГОГЕНЪ** (Paul Gauguin 1848 — 1903).

Пейзажъ (1899) — Paysage.

Автопортретъ — Portrait de l'artiste par lui-même.

Женщина подъ деревомъ Манго (1896) — La femme au Mango.

Идолъ (†1898) — Rove te hiti aamu'.

Ее зовутъ Вайраумати (1892) — Vairaoumati téi oa'.

Подсолнухи (1901) — Tournesols.

Таитяне (1896) — Ei aha Ohipu'.

Сборъ плодовъ (1899) — Ruperupe'.



Женщины на берегу моря (1899) — Femmes au bord de la mer.  
 А, ты ревнуешь! — Aha oé féii.  
 Младенец (1896) — Bébé.  
 Сцена изъ жизни Таитянъ — Scène de la vie des Tahitiens.  
 Женщина съ цвѣтами въ рукахъ — Te avae no Maria.  
 Сборъ винограда — Vendange.  
 Бродъ — Le gué.  
 Плоды — Fruits.

ВАНЪ-ГОГЪ (Vincent Van Gogh 1853—1890).

Мужской портретъ (1869) — Portrait d'homme.  
 Арена въ Арль — Arène d'Arles.  
 Арльскія дамы — Femmes d'Arles.  
 Кусты — Buissons.

ДЕГА (Edgar Degas).

Туалетъ (пастель) — La toilette (pastel).  
 Голубыя танцовщицы (пастель) — Danseuses en bleu (pastel).  
 У фотографа — Chez le photographe.  
 Проѣздка скаковыхъ лошадей (пастель) — Chevaux de courses (pastel).  
 Танцовщицы на репетиции (пастель) — Danseuses à la répétition (pastel).

ДЕНИ (Maurice Denis).

Посѣщеніе Елисаветы Богоматерью — La Visitation.  
 Посѣщеніе Христомъ Марѳы и Маріи (1896) — Le Christ chez Marthe et Marie.  
 Священная роща (1897) — Le bois sacré.  
 Портретъ жены художника (1893) — Portrait de la femme de l'artiste.

ДЕРЕЦЪ (André Derain).

Роща — Bois.  
 Фрукты — Nature morte (fruits).  
 Черепъ — Tête de mort.  
 Рыбы — Nature morte (poissons).  
 Старый мостъ — Le vieux pont.  
 Скалы — Les rochers.  
 Замокъ — Le château.  
 Гавань — Le port.  
 Видъ изъ окна — Vue de la fenêtre.

**ДЕТОМА** (Maxime Dethomas).

Женщина у окна — Femme à la fenêtre.

**ВАНЪ-ДОНГЕНЪ** (Van Dongen).

Весна — Le printemps.

Дама въ черной шляпѣ — La dame au chapeau noir.

Антонія ла Кокинера — Antonia la Coquinera.

**ЖИРИЕ** (Pierre Girieud).

Пионы — Pivoines.

**ЖИРАНЪ** (Emile Giran).

Въ комнатахъ — Intérieur.

**КАРЬБЕРЪ** (Eugène Carrière 1849—1906).

Женщина, вытаскивающая изъ пальца занозу — Femme enlevant une écharde de son doigt.

Облокотившаяся женщина — Femme accoudée.

Женщина съ ребенкомъ на колѣняхъ — Femme à l'enfant.

Голова спящей женщины — Tête de femme.

**КОТТЕ** (Charles Cottet).

Бурный вечеръ — Soir orageux.

Видъ Венеціи — Venise.

Море, вдали Венеція — Marine avec Venise dans le lointain.

**КРОССЪ** (Henri-Edmond Cross 1856—1910).

• Церковь св. Маріи близъ Ассизи (1909) — Santa Maria degli Angeli, près d'Assise.

**КУРБЕ** (Gustave Courbet 1819—1877).

Хижина въ горахъ — Chaumière dans la montagne.

**ЛАКОСТЪ** (Charles Lacoste).

Домикъ въ саду (1905) — Maisonnette au fond d'un jardin.

**ЛА ТУШЪ** (Gaston La Touche 1854—1913).

Перенесеніе мощей — Translation de reliques.

**ЛЕМАНЪ** (Lehman).

Горы (1909) — Les montagnes.

**ЛОБРЪ** (Maurice Lobre).

Зала дофина въ Версаля (1901) — Le salon du dauphin à Versailles.

Зала войны въ Версаля (1903) — Le salon de la guerre à Versailles.

Библиотека дофина въ Версаля — La bibliothèque du dauphin à Versailles.

**МАГЛИНЪ** (Fernand Maglin).

Городокъ съ соборомъ (1894) — Bourg avec cathédrale.

Весна въ Буше (1894) — Printemps au Bouchet.

Деревушка (1898) — Le hameau.

**МАНГЕНЪ** (Henri-Charles Manguin).

Дама, сидящая на берегу озера — Dame assise au bord d'un lac.

**МАРКЕ** (Albert Marquet).

Мостъ Сень-Мишель, въ Парижѣ — Pont St.-Michel.

Наводненіе въ Парижѣ — L'inondation à Paris.

Сень-Жанъ де-Люзь — St.-Jean de Luz.

Гонфлеръ — Honfleur.

Парижъ зимой съ соборомъ Богоматери — Paris en hiver. Notre Dame.

Зимній видъ Парижа, съ мостомъ Сень-Мишель — Paris en hiver. Le pont St.-Michel.

Гамбургскій портъ — Port de Hambourg.

Модистки — Modistes.

Везувій — Le Vésuve.

**МАТИССЪ** (Henri Matisse).

Нагая женщина — Femme nue.

Мастерская художника (1911) — L'atelier du peintre.

Красная комната (1908) — La chambre rouge.

Семейный портретъ — Portrait de famille.

Панно: Музыка (1910) — Panneau: La Musique.

Панно: Танцы (1910) — Panneau: La Danse.

Nature morte: посуда (1900) — Nature morte.

Дама въ зеленомъ платьѣ — La dame en vert.

- Статуэтка и вазы (1908) — Nature morte (en rouge de Venise).  
 Испанка съ бубномъ (1909) — L'espagnole au tambourin.  
 Горшки съ цвѣтами (1911) — Nature morte (Séville).  
 Дѣвушка съ тюльпанами (1910) — La jeune fille aux tulipes.  
 Столъ съ вазами (1910) — Nature morte (Chartres).  
 Столъ съ посудой и фруктами — Nature morte.  
 Ваза съ цвѣтами — Nature morte.  
 Венеція. Дама на терасѣ — Venise. Dame sur une terrasse.  
 Игра въ мячъ — Jeu de balles.  
 На столѣ ваза съ фруктами, бутылка и пр. — Nature morte.  
 Видъ Коллиура — Vue de Collioure.  
 Нимфа и сатиръ (1909) — La nymphe et le satyre.  
 Люксембургскій садъ — Le jardin de Luxembourg.  
 Ваза съ фруктами, кувшинъ и стеклянный графинъ (1909) — Nature morte.  
 Красныя рыбы — Les poissons rouges.  
 Бѣлая ваза съ цвѣтами и пр. — Nature morte (Espagne).  
 Ирисы (1912) — Les iris.  
 Булонскій лѣсъ (1902) — Bois de Boulogne.  
 Мароканецъ — Le Marocain.  
 Посуда и фрукты — Nature morte.  
 Танецъ вокругъ настурцій — Les capucines à la danse.  
 Разговоръ — Conversation.  
 Уголокъ мастерской (1912) — Coin d'atelier.  
 Человѣкъ съ дочкой (рисунокъ перомъ) — L'homme à l'hommeçon (dessin à la plume).  
 Ваза съ цвѣтами (1913) — Nature morte.  
 Мароканецъ (1913) — Le Marocain.  
 Мароканка (1913) — La Marocaine.  
 Ваза съ цвѣтами — Nature morte.  
 Арабская кофейня — Café arabe.

#### МЕНАРЪ (Emile-René Ménard).

Пейзажъ (пастель) — Paysage (pastel).

#### МИЛЬСАНДО (Charles Milcendeau).

Фруктовая лавка — Fruiterie.

#### МОНЕ (Claude Monet).

Завтракъ въ лѣсу (1866) — Le déjeuner sur l'herbe.

Сирень на солнцѣ (1873) — Lilas au soleil.



Скалы въ Этрета (1886) — Les rochers d'Etretat.  
Скалы въ Бель-Иль (1886) — Les rochers de Belle-Isles.  
Луга въ Живерни (1888) — Les prairies à Giverny.  
Руанскій соборъ въ полдень (1894) — La cathédrale de Rouen à midi.  
Руанскій соборъ вечеромъ (1894) — La cathédrale de Rouen le soir.  
Стогъ сѣна — Meule de foin.  
На крутыхъ берегахъ близъ Диеппа (1897) — Sur les falaises près Dieppe.  
Дама въ саду — Une dame dans le jardin.  
Бѣлыя кувшинки (1899) — Les nymphéas.  
Городокъ Ветейль — Vue de Vétheuil.  
Чайки (1904) — Les mouettes.

МОРЕ (Henri Moret).

Портъ — Le port.

ШЕ (Fernand Piet).

Рынокъ въ Брестѣ — Le marché à Brest.

ПИКАССО (Pablo Picasso).

Нагая женщина (1907) — Femme nue.  
Кувшины и вазы — Nature morte.  
Бутылка и бокалъ — Nature morte.  
Фабрика (1909) — L'usine Horta de Ebro.  
Кувшинъ и рюмка — Nature morte.  
Испанка съ острова Маіорки — Espagnole de l'île Majorque.  
Пьяница — Biveuse d'absinthe.  
Мужчина со скрещенными руками (1909) — L'homme aux bras croisés.  
Купаніе (1908) — Baignade.  
Мужской портретъ — Portrait d'homme.  
Портретъ поэта Савартеса (1901) — Portrait du poète Savartez.  
Свиданіе — L'entrevue.  
Старый еврей съ мальчикомъ — Le vieux juif avec le garçon.  
Танецъ съ покрывалами — La danse aux voiles.  
Молодая дама — Une jeune dame.  
Послѣ бала — Après le bal.  
Домикъ въ саду — Maisonnette dans un jardin.  
Королева Изабо — La reine Isabeau.

Вазы — Nature morte.

Три женщины — этюдъ къ картинѣ Штейна (1909) — Trois femmes; étude pour le grand tableau de Stein.

Дружба (1908) — L'amitié.

Фермерша — поясное изображение (1908) — La fermière — buste.

Сидящая женщина (1908) — Femme assise.

Вазы съ фруктами — Nature morte.

Фермерша — стоящая фигура (1908) — La fermière — en pied.

Нагая женщина, съ пейзажемъ (1908) — Paysage avec un nu féminin.

Этюдъ къ картинѣ „Дружба“ — Etude pour le tableau „L'amitié“.

Этюдъ къ картинѣ „Дружба“ — Etude pour le tableau „L'amitié“.

Дама съ вѣеромъ — La dame à l'éventail.

Черепъ старика — Tête de mort sénile.

Скрипка — Le violon.

Голова женщины — Tête de femme.

Комедианты — Les saltimbanques.

Мальчикъ съ собакой (1905) — Garçon au chien.

Свиданіе — Le rendez-vous.

Гитара — La guitare.

Музыкальные инструменты (картина овальной формы) — Les instruments de musique.

Флейта — La flûte.

Нагая женщина — Femme nue.

Домикъ въ саду — Maisonnète dans un jardin.

ПИССАРРО (Camille Pissarro 1830 — 1903).

Площадь Французскаго театра — Place du Théâtre Français.

Оперный проѣздъ (1899) — Avenue de l'Opéra.

ПЮВИ ДЕ-ШАВАННЪ (Pierre Puvis de Chavannes 1824 — 1898).

Бѣдный рыбакъ (1879) — Le pauvre pêcheur.

Состраданіе (пастель — 1887) — La commisération (pastel).

ПЮИ (Jean Puy).

Портретъ жены художника — Portrait de la femme du peintre.

Развалины римскаго моста въ Сентъ-Морисѣ — Pont romain à St.-Maurice.

Пейзажъ — Paysage.

**РЕДОНЪ (Odilon Redon).**

Мужчина, лежащій подъ деревомъ — Homme couché sous un arbre.  
 Профиль женщины въ окнѣ — Profil de femme à la fenêtre.  
 Весна — Le renouveau.

**РЕНУАРЪ (Pierre-Auguste Renoir).**

Дѣвушки въ черномъ — Jeunes filles en noir.  
 Нагая женщина — Femme nue.  
 Портретъ (Дама въ черномъ платьѣ) — Portrait (Dame en noir).

**РУО (Georges Rouault).**

Купаніе въ озерѣ — Baignade dans le lac.

**РУССО (Henri Rousseau 1844—1910).**

Видъ мѣстности вѣво отъ Ванвскихъ воротъ — Vue prise commune de Vanves à gauche de la porte de ce nom. Septembre 1909.

Борьба тигра съ быкомъ. Повтореніе, сдѣланное художникомъ съ картины, выставленной въ Салонѣ Независимыхъ въ 1908 году — Combat du Tigre et du Taureau. Réplique faite par Henri Rousseau de son tableau exposé dans le Salon des Indépendants en 1908.

Видъ парка Монсури — Vue du Parc de Montsouris.

Люксембургскій садъ, памятникъ Шопена — Vue du Luxembourg, monument de Chopin.

Видъ моста Севръ и холмовъ Кламара, Сенъ-Клу и Бельвю — Vue du Pont de Sèvres et des Coteaux de Clamart, St.-Cloud et Bellevue. Automne 1908.

Муза, вдохновляющая поэта (1909) — La muse inspirant le poète.

Нападеніе ягуара на лошадь — Cheval attaqué par un jaguar. 23 Mars 1910.

**СЕЗАННЪ (Paul Cézanne 1839—1906).**

Дама въ голубомъ платьѣ — Dame en bleu.

Масленица — Mardi-gras.

Мужчина съ трубкой — L'homme à la pipe.

Гора Св. Іоанна — Mont St.-Jean.

Автопортретъ — Portrait de l'artiste par lui-même.

Фрукты — Fruits.

Букетъ цвѣтовъ въ вазѣ — Bouquet de fleurs dans un vase.

Пейзажъ въ Эксѣ — Paysage d'Aix.

СИМОНЪ (Lucien Simon).

Судовщики — Les mariniers.

СИНЬЯКЪ (Paul Signac).

Сосна (1909) — Le pin de Bertaud St.-Tropez.

Крутой и песчаный берегъ моря — Bord de la mer abrupt et sablé.

СИСЛЕЙ (Alfred Sisley 1839 — 1899).

Деревня на берегу Сены — Village au bord de la Seine.

ТАУЛО (Fritz Thaulow).

Бульваръ Мадленъ въ Парижѣ (1895) — Le boulevard de la Madeleine.

Замерзшая рѣка — La rivière gelée.

Уголокъ Венеціи — Coin de Venise.

ДЕ ТУЛУЗЪ-ЛОТРЕКЪ (Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec 1864 — 1901).

Дама у окна (1889) — Dame à la fenêtre.

ФАНТЕНЪ-ЛАТУРЪ (Henri Fantin-Latour 1836 — 1904).

Пейзажъ съ женскими фигурами — Paysage.

ФОКОНЬЕ (Fauconnier).

Деревня въ горахъ — Village dans les rochers.

ФОРЕНЪ (Jean-Louis Forain).

Скачки — Les courses.

Выходъ изъ маскарада — Sortie du bal masqué.

Театральное фойе — Foyer de théâtre.

ФРИЕЗЪ (Othon-Emile Friesz).

Соборъ (1908) — La cathédrale.

Горный пейзажъ — Montagnes.



## ПИСЬМО О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Н. Гумилевъ



В книгоиздательствѣ ‚Скорпионъ‘ вышла на первый взглядъ загадочная книга— ‚Стихи Нелли‘ съ посвященіемъ Валеріа Брюсова. Нелли слово несклоняемое, и не знаешь, поставлено оно въ родительномъ или дательномъ падежѣ. Одинъ критикъ подумалъ даже, что это стихи Брюсова, но послѣдній письмомъ въ редакцію отказался отъ нихъ.

Поэтическій подвигъ этой книги—у каждой книги стиховъ есть свой подвигъ—задуманъ глубоко и своеобразно: каждый образъ, все равно—мечты или дѣйствительности, воспринять съ галюцинирующей ясностью, почувствовать въ немъ абсолютную его дѣйственность, не этическую, а эстетическую. Пристрастіе къ матеріальной культурѣ заставляетъ поэта забывать разницу между временнымъ и вѣчнымъ, потому что и время, и вѣчность онъ хочетъ воспринимать какъ мгновение. Кругъ поляны для него тотъ же персидскій коверъ, синія стрекозы подобны маленькимъ монопланамъ. Что ему за дѣло, что стрекозы порхали еще тогда, когда не было не только моноплана, но и человѣка, что кругъ поляны увидитъ гибель всего живого и сдѣланнаго руками,—онъ любитъ жизнь, а не міръ, капризь и ошибки своего сознанія, а не законы бытія объектовъ. Это бытіе онъ ощущаетъ крайне слабо, люди и вещи для него не болѣе значительны и дѣйствены, чѣмъ абстракціи. Въ свои объятія онъ принимаетъ не женщину, а ‚чужую восторженность‘, и ‚страсти порывъ‘ покоитъ на холодныхъ рукахъ. Когда я читаю эти строки, мнѣ невольно вспоминается традиціонный образъ матери, качающей, вмѣсто мертваго ребенка, куклу или полѣно...

Но большая, непоправимая ошибка заложена въ основу каждой трагической судьбы, и поэтъ сознаетъ ее, горько восклицая: ‚Магія ваша пустой декорацией зыблется‘... И почти на каждой страницѣ этой книги чувствуется дверь въ другой, настоящей міръ, куда такъ хорошо убѣжать отъ неосторожно пригрѣтыхъ, развязныхъ кошмаровъ повседневности: отъ тахты кавказской, графа изъ ‚Эльдорадо‘, бокала ирруа... Поэтъ изъ репортера превращается въ творца истинной реальности, истинной, потому что вѣчно-творимой, въ Шекспировскаго Просперо:

Тамъ зыблются пальмы покорно,  
Беззвучно журчатъ ручейки:  
Тамъ зебры, со шкурой узорной,  
Коньитою взметають пески.  
Тамъ ангелы, крылья раскинувъ,  
Чтобъ пасть передъ Господомъ ниць.

Глядят на слововъ-исполиновъ,  
 На малыхъ, причудливыхъ птицъ.  
 Тамъ вѣчный Адамъ, пробужденный  
 Отъ страннаго, сладкаго сна,  
 На Еву глядятъ, изумленный,  
 И ихъ разговоръ—тишина...

Книга ‚Стихи Нелли‘ напоминаетъ миѢ ‚Золотой Горшокъ‘ Гоффмана. Какъ въ послѣднемъ всѣ эффекты построены на противопоставленіи мѣщанскаго житя и ѣмецкаго городка огненнымъ образамъ восточныхъ преданій, такъ и здѣсь сопоставлено снобическое любованіе красотами городской жизни съ великолѣпнѣмъ твореніемъ ‚вѣчнаго Адама‘, пробужденнаго отъ сна. Въ упрекъ русскому поэту можно поставить только несвязанность этихъ двухъ мотивовъ: они никакъ не вытекаютъ одинъ изъ другого, и поэтъ, соблазненный желаніемъ благословить рѣшительно все, вмѣсто мужскихъ твердыхъ ‚да‘ и ‚нѣтъ‘, говоритъ обоимъ нерѣшительное ‚да‘.

О ‚Громокипящемъ Кубкѣ‘, поэзахъ Игоря Сѣверянина, писалось и говорилось уже много. Сологубъ далъ къ нимъ очень непринужденное предисловіе, Брюсовъ хвалилъ ихъ въ ‚Русской Мысли‘, гдѣ полагалось бы ихъ бранить.

Книга, дѣйствительно, въ высшей степени характерная, прямо культурное событіе. Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имѣвшихъ между собой почти никакихъ точекъ соприкосновенія. Первые жили въ мірѣ тысячелѣтнихъ образовъ и идей, говорили мало, зная, какую отвѣтственность приходится нести за каждое слово, провѣряли свои чувства, боясь предать идею, любили, какъ Данте, умирали, какъ Сократы, и, по миѢнію вторыхъ, навѣрное, были похожи на барсуковъ... Вторые, юркіе и хлопотливые, врѣзались въ самую гущу современной жизни, читали вечернія газеты, говорили о любви со своимъ парикмахеромъ, о брилліантѣ со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими то интимными словечками, слушая которыя каждый непосвященный испытывалъ опредѣленное чувство неловкости. Первые брились у вторыхъ, заказывали имъ сапоги, обращались съ официальными бумагами или выдавали имъ векселя, но никогда о нихъ не думали и никакъ ихъ не называли. Словомъ, отношенія были тѣ же, какъ между римлянами и германцами наканунѣ великаго переселенія народовъ.

И вдругъ—о это ‚вдругъ‘ здѣсь дѣйствительно необходимо—новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкій и могучій голосъ настоящаго поэта, на волюнтокѣ людей газеты говорящаго доселѣ невѣдомыя ‚основы‘ ихъ страннаго бытія. Игорь Сѣверянинъ—дѣйствительно поэтъ и къ тому же поэтъ новый. Что онъ поэтъ—доказываетъ богатство его ритмовъ, обиліе образовъ, устойчивость композицій, свои и остро-пережитыя темы. Новъ онъ тѣмъ, что первый изъ всѣхъ поэтовъ онъ настоялъ на правѣ поэта быть искреннимъ до вульгарности.

Слѣшу оговориться: его вульгарность является таковой только для людей книги. Когда онъ хочетъ восторженно славить рейхстагъ и Бастилю, кокотку и схимника, порывность и сонъ, люди газеты не видятъ въ этомъ ничего неестественнаго. О рейхстагѣ они читаютъ ежедневно, съ кокотками водятъ знакомство, о порывности и сонѣ говорятъ охотно, катаясь съ барышнями на велосипедѣ. Для Сѣверянина Гете славець не самъ по себѣ, а благодаря... Амбруазу Тома, котораго онъ такъ и называетъ ,прославитель Гете'. Для него ,Державиннымъ сталъ Пушкинъ', и въ то же время онъ самъ—,геній Игорь-Сѣверянинъ'. Что же, можетъ быть, онъ правъ. Пушкинъ не печатается въ уличныхъ листкахъ, Гете въ безпримѣсномъ видѣ мало доступенъ провинціальной сценѣ... Пусть за всѣми ,новаторскими' мнѣніями Игоря Сѣверянина слышенъ твердый голосъ Козьмы Пруткова, но вѣдь для людей газеты и Козьма Прутковъ нисколько не комиченъ; недаромъ кто то изъ нихъ принялъ всерьезъ ,Вампуку'.

Другое лицо Игоря Сѣверянина тоже намъ уже знакомо. Какъ не узнать радости гимназистокъ, ,писемъ' Алухтина, хотя бы въ этихъ строкахъ:

Не можетъ быть, вы ждете мнѣ, мечты!  
Ты не сумѣлъ забыть меня въ разлукѣ...  
Я вспомнила, когда, въ приливѣ муки,  
Ты письма съжечь хотѣлъ мои... съжечь!.. ты!..

или въ этихъ:

...Ребенокъ умираетъ. Писала мать.  
И вы, какъ мать, пошли на голосъ муки,  
Забывъ, что ни искусству, ни наукѣ  
Власть не дана у смерти отнимать...

Опять таки поэтъ правъ: многихъ такіе стихи трогаютъ до слезъ, а что они стоятъ внѣ искусства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того то и основанъ вселенскій эго-футуризмъ, чтобы расширить границы искусства...

Повторяю, все это очень серьезно. Мы присутствуемъ при новомъ вторженіи варваровъ, сильныхъ своей талантливостью и ужасныхъ своей небрежливостью. Только будущее покажетъ, ,германцы' ли это, или... гунны, отъ которыхъ не останется и слѣда.

Викторъ Хлѣбниковъ еще не выпускалъ своихъ стиховъ отдѣльной книгой. Но онъ много сотрудничалъ въ изданіяхъ Гилей, Студіи Импрессионистовъ и т. п., такъ что о немъ уже можно говорить, какъ о поэтѣ вполне опредѣлившемся. Его творчество распадается на три части: теоретическія изслѣдованія въ области стиля и иллюстраціи къ нимъ, поэтическое творчество и шуточные стихи. Къ сожалѣнію, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотвореніе портится примѣсю неожиданной и неловкой шутки или еще далеко непродуманными словообразованіями.

Очень чувствуя корни словъ, Викторъ Хлѣбниковъ наивнѣнно пренебрегаетъ флексіями, иногда отбрасывая ихъ совсѣмъ, иногда измѣняя до неузнаваемости. Онъ вѣрить, что каждая гласная заключаетъ въ себѣ не только дѣйствіе, но и его направление: такимъ образомъ быкъ—тогъ, кто ударяетъ, бокъ—то, во что ударяютъ; бобръ—то, за чѣмъ охотятся, бабръ (тигръ)—тогъ, кто охотится и т. д.

Взявъ корень слова и приставляя къ нему произвольныя флексіи, онъ создаетъ новыя слова: такъ, отъ корня ,смѣ' онъ производитъ смѣхачи, смѣвео, смѣюнчики, смѣянствовать и т. д. Онъ мечтаетъ о простѣйшемъ языкѣ изъ однихъ предлоговъ, которые указываютъ направленіе движенія. Такія его стихотворенія, какъ ,Смѣхачи', ,Перевертеть', ,Черный Любирь' являются въ значительной мѣрѣ словаремъ такого ,возможнаго' языка.

Какъ поэтъ, Викторъ Хлѣбниковъ заклинательно любитъ природу. Онъ никогда не доволенъ тѣмъ, что есть. Его олень превращается въ плотояднаго звѣря, онъ видитъ, какъ на ,вернисажѣ' оживаютъ мертвыя птицы на шляхахъ дамъ, какъ съ людей спадаютъ одежды и превращаются—шерстяныя въ овецъ, льняныя въ голубыя цвѣточки льна.

Онъ любитъ и умѣетъ говорить о давно прошедшихъ временахъ, пользоваться ихъ образами. Напримѣръ, его первобытный человѣкъ рассказываетъ:

... Что было со мной  
Недавней порой?  
Звѣрь, съ ревомъ гаркая,  
(Страшный прыжокъ,  
Дыханье жаркое)  
Лицо ожогъ.  
Гибель какая!  
Дыханье дикое,  
Глазами сверкая,  
Морда великая...  
Но ножъ мой спасъ,  
Не то я погибъ.  
На этотъ разъ  
Былъ слѣдъ ушибъ.

И въ ритмахъ и въ путаницѣ синтаксиса такъ и видишь испуганнаго дикаря, слышишь его взволнованныя рѣчи...

Нѣсколько наивный шовинизмъ далъ много цѣннаго поэзіи Хлѣбникова. Онъ ощущаетъ Россію, какъ азіатскую страну (хотя и не приглашаетъ ее учиться мудрости у татаръ), утверждаетъ ея самобытность и борется съ европейскими вѣніями. Многія его строки кажутся обрывками какого то большого, никогда не написаннаго эпоса:

Мы водяному дѣду стай,  
Шутя, почешемъ съ смѣхомъ пятки.  
Его семья простая  
Была у насъ на святки.

Слабѣ всего его шутки, которыя производятъ впечатлѣніе не смѣха, а конвульсій. А шутить онъ часто и всегда некстати. Когда любовникъ Юноны называетъ ее 'тетенька милая', когда кто то говоритъ—,отъ восторга выпала моя челюсть', грустно за поэта.

Въ общемъ В. Хлѣбниковъ нашелъ свой путь и, идя по нему, онъ можетъ сдѣлаться поэтомъ значительнымъ. Тѣмъ печальнѣе видѣть, какую шумиху подняли вокругъ его творчества, какъ заимствуютъ у него не его достижения, а его срывы, которыхъ, увы, слишкомъ много. Ему самому еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и тѣ, кто раздуваетъ его неокрѣвшее дарованіе, рискуютъ, что оно въ концѣ концовъ лопнетъ.

„Камень“ О. Мандельштама—первая книга поэта, печатающагося уже давно. Въ книгѣ есть стихи помѣченные 1909 годомъ. Несмотря на это, всѣхъ стихотвореній десятка два. Это объясняется тѣмъ, что поэтъ сравнительно недавно перешелъ изъ символическаго лагеря въ акмеистическій и отнесся съ усугубленной строгостью къ своимъ прежнимъ стихамъ, выбирая изъ нихъ только то, что дѣйствительно цѣнно. Такимъ образомъ, книга его распадается на два рѣзко разграниченные отдѣла: до 1912 года и послѣ него.

Въ первомъ обще-символическія достоинства и недостатки, но и тамъ уже поэтъ силенъ и своеобразенъ. Хрупкость вполне вывѣренныхъ ритмовъ, чуть къ стилю, нѣсколько кружевная композиція есть въ полной мѣрѣ и въ его первыхъ стихахъ. Въ этихъ стихахъ свойственные всѣмъ юнымъ поэтамъ усталость, пессимизмъ и разочарованіе, рождающіе у другихъ только ненужныя пробы пера, у О. Мандельштама кристаллизуются въ поэтическую идею-образъ: въ Музыку съ большой буквы. Ради идеи Музыки онъ согласенъ предать міръ—

Останься пѣной, Афродита,  
И слово въ музыку вернись...

отказаться отъ природы—

И надъ лѣсомъ вечерѣющимъ  
Стала мѣдная луна;  
Отчего такъ мало музыки,  
И такая тишина?

и даже отъ поэзіи—

Отчего душа такъ пѣвуча,  
И такъ мало милыхъ именъ,  
И мгновенный ритмъ—только случай,  
Неожиданный Аквилонъ?

Но поэтъ не можетъ долго жить отрицаніемъ міра, а поэтъ съ горячимъ сердцемъ и дѣятельной любовью не захочетъ образовъ, на которые нельзя посмотрѣть и къ которымъ нельзя прикоснуться ласкающей рукой. Уже на страницѣ 14 своей



книги О. Мандельштамъ дѣлаетъ важное признаніе: ‚Нѣтъ, не луна, а свѣтлый циферблатъ сіяетъ миѣ...‘ Этимъ онъ открылъ двери въ свою поэзію для всѣхъ явленій жизни, живущихъ во времени, а не только въ вѣчности или мгновеніи: для казино на дюнахъ, царскосельскаго парада, ресторанныго сброда, похоронъ лютеранина. Съ чисто южной страстностью полюбилъ онъ сѣверную пристойность и даже просто суровость обыкновенной жизни. Онъ въ восторгѣ отъ того ‚тайнаго страха‘, который внушаетъ ему ‚карета съ мощами фрейлины сѣдой, что возвращается домой‘; одной и той же любовью онъ любитъ ‚правовѣда, широкимъ жестомъ запахивающаго шинель‘, и Россію, которая ‚чудовишна—какъ броненосецъ въ докѣ—отдыхаетъ тяжело‘. Въ похоронахъ лютеранина ему нравится болѣе всего, что ‚былъ взоръ слезой приличной затуманенъ, и сдержанно колокола звонили‘. Я не припомню никого, кто бы такъ полно вытравилъ въ себѣ романтика, не затронувъ въ то же время поэта.

Эта же любовь ко всему живому и прочному приводитъ О. Мандельштама къ архитектурѣ. Зданія онъ любитъ такъ же, какъ другіе поэты любятъ горы или море. Онъ подробно описываетъ ихъ, находитъ паралели между ними и собой, на основаніи ихъ линій строить міровыя теоріи. Миѣ кажется, это самый удачный подходъ къ модной теперь проблемѣ урбанизма.

Съ символическими увлеченіями О. Мандельштама покончено навсегда, и, какъ эпитафія надъ ними, звучатъ эти строки:

И гораздо лучше бреда  
Воспаленной головы—  
Звѣзды, трезвая бесѣда,  
Вѣтеръ западный съ Невы.

О ‚Первой пристани‘, книгѣ стиховъ гр. Василя Комаровскаго, вышедшей въ началѣ этой осени, до сихъ поръ я нашелъ только одну рецензію, поверхностную и недоброжелательную. Книга, очевидно, не имѣла успѣха, и это возбуждаетъ горькія мысли. Какъ наша критика, столь снисходительная ко всѣмъ безъ разбору, торжествующая всѣ юбилеи, поощряющая всѣ новшества, такъ дружно отвернулась отъ этой книги (не обѣщаній—ихъ появилось такъ много, неисполненныхъ), а достигеній десятилѣтней творческой работы несомнѣннаго поэта?

Гр. Василій Комаровскій не заставляетъ насъ слѣдить за этой работой. Всего шесть, семь стихотвореній раннихъ и слабыхъ показываютъ намъ, какой путь онъ прошелъ, чтобы достичь глубины и значительности его теперешнихъ мысли и формы. Всѣ стихи съ 1909 г.—уже стихи мастера, хотя отнюдь не учителя. Учителемъ гр. Комаровскій по всей вѣроятности не будетъ никогда, самый характеръ его творчества, одинокаго и скупого, помѣшаетъ ему въ этомъ. Подъ многими стихотвореніями стоитъ подпись ‚Царское Село‘, подъ другими она угадывается. И этимъ разгадывается многое. Маленькій городокъ, затерянный среди огромныхъ

парковъ съ колоннами, арками, дворцами, павильонами и лебедями на свѣтлыхъ озерахъ, городокъ, освященный памятью Пушкина, Жуковского и за послѣднее время Иннокентія Анненскаго, захватилъ поэта, и онъ намъ далъ не только специально царскосельскій пейзажъ, но и царскосельскій кругъ идей.

Гдѣ лики мѣдныя Тиберія и Суллы  
Напоминаютъ мнѣ угрюмые разгулы,  
Съ послѣднимъ запахомъ послѣдней резеды,  
Осенній тяжкій дымъ вошелъ во всѣ сады,  
Повсюду замутилъ золоченные блики.  
И черныхъ лебедей испуганные крики  
У сѣрыхъ береговъ открыли тонкій ледъ,  
Надъ дрожью новою темнолиловыхъ водъ...

Читая эти строки, вспоминаешь, и радостно вспоминаешь Анри де Ренье и И. Анненскаго. Близость по духу еще не есть ученичество. И самая мысль, столь блестяще осуществленная—слить эстетическую наблюдательность французскаго поэта съ нервнымъ лиризмомъ русскаго—указываетъ на творческую самостоятельность гр. Комаровскаго. Кромѣ того, въ его стихахъ сильна, хотя и мало еще проявившаяся, но уже обладающая властью зачаровывать любовь къ Византіи или, вѣрнѣе, къ византійской идеѣ. Конечно, о ней говорить онъ въ этихъ строкахъ:

...Почила Мать. Гдѣ перелетомъ жаднымъ  
Слетали сны на брачный кипарисъ—  
Она струилась въ Царствѣ Семиградномъ  
Въ зіяньи ледяныхъ и темныхъ ризъ!

Въ первомъ отдѣлѣ собраны лиро-пейзажныя стихотворенія, очень 'царскосельскія', хотя и приписанныя иногда по капризу автора къ другимъ мѣстамъ.

Во второмъ отдѣлѣ—лиро-эпическіе стихи, веселое блужданіе по вѣткамъ и странамъ. Римъ въ трехъ сонетахъ, опять Византія, Возрожденіе и прелестная 'Пѣсьнъ служанки', конечно нѣмецкой, съ почтаремъ на высокихъ козлахъ, Фихте и господиномъ барономъ. Въ этихъ стихахъ радуется задоръ и точное, хотя совсѣмъ не археологическое, знаніе мелочей быта.

Третій отдѣлъ—'Итальянскія впечатлѣнія'—менѣе значителенъ, чѣмъ предыдущіе, хотя, можетъ быть, совершеннѣе въ ритмическомъ отношеніи.

Два перевода въ четвертомъ отдѣлѣ—Бодлеровскаго 'Путешествія' и знаменитой 'Оды къ греческой вазѣ' Китса—очень неточны и страдаютъ какой то разнузданностью синтаксиса, хотя сдѣланы съ большимъ подъемомъ.

Вышедшая въ этомъ году въ количествѣ ста нумерованныхъ экземпляровъ вакхическая драма Иннокентія Анненскаго 'Θαμιρα Κιναρεδъ'—послѣ 'Кипарисоваго Ларца' самая значительная книга покойнаго поэта. Она является продолженіемъ и завершеніемъ его болѣе раннихъ попытокъ возродить античность, вродѣ 'Иксіона'

Меланиппы Философа, Лаодамий и замѣчательнаго, по глубинѣ и новизнѣ высказываемыхъ тамъ мыслей, трактата „Античный мнѣ въ современной французской поэзи“. Иннокентій Анненскій, весь порывъ, весь трепетаніе, былъ одинаково далекъ какъ и отъ мысли Возрожденія, что свѣтъ не впереди, а позади насъ, т. е. у древнихъ грековъ, такъ и отъ современнаго желанія помародерствовать въ этомъ чужомъ и прекрасномъ мѣрѣ, пользуясь готовыми идеями и звучными собственными именами. Онъ глубоко чувствуетъ мнѣ, какъ извѣчно существующее положеніе или, вѣрнѣе, отношеніе между двумя непреходящими единицами, связанное съ открывшей его эпохой только очень поверхностно. Лишь хорошій вкусъ да стремленіе къ прекрасной трудности, о ней между прочимъ онъ говоритъ въ упомянутомъ выше трактатѣ, помѣшали ему создавать на канвѣ мѣа символически-аллегорическія драмы. Онъ ни за что не хотѣлъ покинуть существующаго, съ его яркимъ, образнымъ языкомъ и нюансами психологій, ради унылой отвлеченности, но для трактовки мѣа ему былъ необходимъ налетъ необычности, и онъ достигалъ его, причудливо соединяя античность съ современностью. Его персонажи взяты изъ античнаго міра, они не дѣлаютъ ничего, что не было бы свойственно ихъ эпохѣ, но ихъ разговоры, за исключеніемъ обще-поэтической повышенности (драма написана въ 1906 г.), остро современны. Конечно, мы не знаемъ, какъ говорили древніе греки, языкъ ихъ поэтовъ—не разговорный языкъ, но все же нельзя повѣрить, чтобы въ ихъ словахъ звучали отголоски Бальмонта и Верлена. Иннокентій Анненскій дѣлаетъ это вполне сознательно, даже какъ будто съ вызовомъ, что доказывается и его анахронизмами, вродѣ знаменитой скрипки Аполлона. Въ „Өамирѣ Киваредѣ“—два музыкальные мотива, раздѣленные, но необходимые другъ другу: исторія самого Өамиры и фонъ, на которомъ она разыгрывается, хоры то безумныхъ мѣнадъ, то веселыхъ сатировъ. Остовъ исторіи таковъ: „сынъ Өракійскаго царя Филаммона и нимфы Аргіопы, Өамира, или Өамиридъ—прославился своей игрой на киварѣ; его надменность дошла до того, что онъ вызвалъ на состязаніе музъ, но былъ побѣжденъ и въ наказаніе лишенъ музыкальнаго дара“. И. Анненскій осложняетъ эту схему внезапной любовью нимфы къ своему сыну и рисуетъ послѣдняго мечтателемъ, чуждымъ любви и все таки погибающимъ въ сѣтяхъ влюбленной въ него женщины. Рокъ является въ образѣ блистательно равнодушной музы Эвтерпы, о которой одно изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ:

...Надменная—когда межъ насъ проходить,  
 Рукою подбираетъ платье. Пальцы  
 И кольца хороши на розовыхъ у ней  
 И тонкихъ пальцахъ—только, вѣрно, руки  
 Холодныя—и все глядитъ на нихъ  
 Съ улыбкою она—ужъ такъ довольна...

Өамира выжигаетъ себѣ углемъ глаза и идетъ выпрашивать подаянія, преступная мать, превращенная въ птицу, сопровождаетъ его въ скитаніяхъ и вытаскиваетъ

жребіи изъ уже бесполезной кивары. Они идутъ, словно съ похмелья, а позади все звучитъ, еще слышишь въ воспоминаніяхъ, торжествующій и томный кличъ мэнадь:

„Эвій, о богъ, распали нашъ кругъ,  
 О, Діонисъ!  
 Видишь, какъ, томно сомлѣвъ, повисъ  
 Обручъ изъ жаркихъ, изъ бѣлыхъ рукъ,  
 О, Діонисъ!“

„Жемчужныя Свѣтила“ Федора Сологуба, являющіяся тринадцатымъ томомъ его собранія сочиненій, содержатъ избранные стихи за тридцать лѣтъ поэтической дѣятельности. Для историка литературы они явятся безцѣннымъ пособіемъ, такъ полно, такъ ярко отразились въ нихъ всѣ смѣлыя приемы, настроенія и темъ русской поэзіи. Тутъ и нѣсколько слащавая просвѣтленность восьмидесятихъ годовъ, и застѣнчивый эстетизмъ девяностыхъ, потомъ оправданіе зла, политика, богоискательство, проблемы пола и, наконецъ, мягкая иронія мудреца міра сего. Какъ большой поэтъ, Сологубъ очень чутокъ къ настроеніямъ толпы и, нисколько не подлаживаясь къ ней, живетъ тѣмъ же темпомъ жизни, чѣмъ и объясняется его вполне заслуженная популярность. Кромѣ того, онъ новаторъ, и если это часто мѣшаетъ его стихамъ быть совершенными, то они зато выигрываютъ въ производительности, съ которой они ударяютъ по сердцамъ. Въ этой его книгѣ есть нѣсколько новыхъ стихотвореній, которыя навсегда останутся въ самыхъ строгихъ, самыхъ избранныхъ антологіяхъ русской поэзіи: „Красота Юсифа“, „Опять ночная тишина“, „Свѣтлый домъ мой все выше“ и „Зелень тусклая оливъ“—самыя значительныя.