

ОПАНУЗКОЕ
ИСКУССТВО
И ЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛИ.



Г. ПУТЕХОДЪ

С. П. Б.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОЕ Т-ВО „ПРОСВЕЩЕНИЕ“
1911.

Я. ТУГЕНДХОЛЬДЪ

ФРАНЦУЗСКОЕ
ИСКУССТВО И ЕГО
ПРЕДСТАВИТЕЛИ
(СБОРНИКЪ СТАТЕЙ)

СЪ 26 РИСУНКАМИ ВЪ ТЕКСТЪ
И НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ТАБЛИЦАХЪ



С.-ПЕТЕРБУРГЪ
КНИГОИЗДАТ. Т-ВО „ПРОСВѢЩЕНИЕ“
ЗАБАЛКАНСКІЙ ПРОСП., СОБ. Д. № 75



Предисловіе.

Выпуская въ свѣтъ сборникъ критическихъ статей, печатавшихся въ журналахъ «Современный Міръ», «Въ мірѣ искусствъ» и «Аполонъ», мы внесли въ нихъ значительныя дополненія и измѣненія, но все же сохранили за ними ихъ случайный характеръ. Въ искусствѣ трудно провести рѣзкую грань между злободневымъ и вѣчнымъ — то, что сегодня кажется вѣчнымъ, завтра можетъ оказаться лишь временнымъ и наоборотъ. Съ другой стороны, принимая во вниманіе бѣдность нашей литературы по новому искусству и въ то же время растущую съ каждымъ днемъ потребность въ ней, мы надѣялись, что и эти скромныя журнальныя статьи будутъ небезинтересными для русскаго читателя.



Оглавление.

	Стр.
Послѣднія теченія французской живописи	3
Очеркъ первый	13
Очеркъ второй	57
На выставкахъ Монпичелли, Монэ и Гогэна	127
Три салона	147
Э. Верхарнь какъ художественный критикъ	191
Городъ во французскомъ искусствѣ XIX вѣка	203
Очеркъ первый	205
Очеркъ второй	247
Очеркъ третій	291



Рисунки въ текстѣ.

	Стр.
Профиль Бодлэра. Э. Манэ	30
Femme nue. Дегаса	41
Танцовщица. Дегаса	50
К. Гюисъ. (Виньетка)	56
Автопортретъ. В. ванъ-Гога	76
Sagesse. М. Дени	116
Дѣвочка. В. ванъ-Гога	126
Бретонки П. Гогэна	146
А. Маттисъ. (Виньетка)	189
Э. Верхарнъ. Портр. работы. Валлотона	202
Карусель. К. ванъ-Донгена	245
Ф. Ропсъ. (Виньетка)	290
Г. Гюисъ. (Виньетка)	292



Отдѣльныя приложенія.

	Стр.
Въ кафэ. Э. Манэ	24
Урокъ танцевъ. Дегаса	40
Парижскій бульваръ. Клода Монэ	44
Улица въ Арлѣ. Ванъ-Гога	64
Автопортретъ. Ванъ-Гога	73
Пейзажъ. Сезанна	80
Игроки. Сезанна	83
Флейтистка. (Таити.) П. Гогэна	96
Желтый Христосъ. Гогэна	100
Intérieur. М. Дени	118
Мясникъ. О. Домье	250
Въ кафэ. К. Гюиса	260
Прогулка Гулю. Тулузъ-Лотрека	302



Последія теченія французской живописи.

Послѣднія теченія французской живописи.

Прекрасное всегда странно, но
не все странное прекрасно.

Ш. Бодлэръ.

Въ широкихъ кругахъ русскаго общества до сихъ поръ еще держится взглядъ на новое искусство, какъ на искусство *декадентское*, какъ на продуктъ упадка и вырожденія, симптомъ «болѣзни духа». При этомъ имѣется въ виду не только искусство, характеризующее вырожденіе извѣстныхъ общественныхъ слоевъ, но и вырожденіе самого искусства. Правда, слово «декадентство» имѣетъ право гражданства въ исторіи искусства: такъ, мы можемъ говорить о декадансѣ итальянскаго искусства послѣ Микель-Анжело, или испанскаго послѣ Гойи. Но ставя клеймо декаданса на новую живопись конца XIX и начала нашего столѣтія, мы, какъ и всегда, лишь повторяемъ ту же самую ошибку, которую, съ легкой руки Макса Нордау, дѣлала западно-европейская публика и въ которой она уже начала каяться. Въ самомъ дѣлѣ: именно эта, только что пережитая нами, эпоха ознаменовалась не упадкомъ, а расцвѣтомъ живописи, не

мертвымъ застоємъ, а глубочайшей революціей, открывшей новые горизонты и проложившей путь для современнаго и грядущаго искусства. Будущій историкъ долженъ будетъ отмѣтить этотъ періодъ не какъ безвременье упадка, а какъ эпоху новаго возрожденія.

Правда, современное искусство переживаетъ глубокой кризисъ, и въ немъ есть несомнѣнные элементы декаданса. Декадансъ это — все растущее перепроизводство художниковъ, это — колоссальныя выставки, рынки картинъ, на которыхъ истинныя произведенія искусства тонуть въ морѣ сорной травы; это — несмѣтная толпа подражателей, этихъ «хрюкающихъ поросятъ», которые жадно набрасываются на каждаго крупнаго художника, опощляютъ и доводятъ до абсурда каждую крупную идею; это, наконецъ — полный разрывъ между народомъ и художественной культурой, между публикой и художниками. Но всѣ эти симптомы свидѣтельствуютъ не столько объ увяданіи искусства какъ такового, сколько о вырожденіи всего нашего общественнаго строя, о сумеркахъ нашей культуры. Никогда еще общественныя условія не были менѣе благоприятны для развитія художественнаго творчества, чѣмъ въ наше время, но все-таки искусство идетъ впередъ, ширится художественная воспріимчивость, утончаются слухъ и зрѣніе, и часто на больной почвѣ распускаются гениальныя «красныя цвѣтки» творчества. Искусство декадентской эпохи еще не есть декадансъ искусства. Какъ показываетъ исторія прошлаго, *искус-*

ство не только вырастаетъ изъ своей эпохи, но часто и перерастаетъ ее.

И не являются ли именно такими новаторами современные «декаденты»? Ибо характерно то, что величайшіе художники прошлаго были вмѣстѣ съ тѣмъ и самыми яркими выразителями своего вѣка, въ то время какъ лучшіе художники современности идутъ «противъ теченія» и перерастаютъ свое время. Они живутъ отверженными, умираютъ непонятыми, и лишь слѣдующее поколѣніе начинаетъ ихъ реабилитировать, и тогда оказывается, что то самое искусство, которое считалось «декадентскимъ», и есть настоящее, классическое искусство, а то, которое считалось настоящимъ, — лишь пустоцвѣтъ.

Такова «обыкновенная исторія» всѣхъ художниковъ нашей эпохи. Не доказываетъ ли это чрезвычайнаго консерватизма нашихъ эстетическихъ оцѣнокъ? Въ самомъ дѣлѣ, мы радуемся прогрессу во всѣхъ областяхъ жизни, превозносимъ до небесъ ученыхъ за ихъ открытія, производящія революцію въ наукѣ; для одного лишь искусства дѣлается исключеніе; одно лишь искусство мы обрекаемъ на вѣчную неподвижность и вѣчный застой; однѣ лишь художественныя цѣнности мы оставляемъ безъ переоцѣнки! Стоитъ только художнику выйти изъ установленныхъ рамокъ, перестать писать такъ, какъ писали его предки — и его обвиняютъ въ неискренности и декадентствѣ!

Но не лежитъ ли въ основѣ этого эстетическаго консерватизма чувство привычки, въ силу котораго

дѣти любятъ сто разъ слушать одну и ту же сказку, и боязнь той затраты энергии, которая требуется на воспріятіе еще невиданныхъ красокъ и формъ? Ибо «прекрасное всегда странно», какъ вѣрно замѣтилъ поэтъ Бодлѣрь: въ прекрасномъ всегда есть элементъ новизны, откровеніе. И не пора ли намъ уже отбросить догматическую и патологическую точки зрѣнія въ области искусства и стать на единственную вѣрную и научную точку зрѣнія — *развитія*. Мы вѣдь такъ любимъ говорить, что исторія есть процессъ; такъ будемъ же разсматривать и искусство какъ безконечную цѣпь развитія. Правда, это процессъ несравненно болѣе медленный и консервативный, чѣмъ исторія человеческой мысли: онъ часто оглядывается назадъ, подолгу останавливается на одномъ мѣстѣ. Въ наукѣ одно открытіе влечетъ за собой другое, въ искусствѣ художественное откровеніе часто превращается въ тормазъ дальнѣйшаго движенія. Вотъ почему, прежде чѣмъ говорить о новомъ искусствѣ, необходимо посмотрѣть, какова точка его отправления.

Вся исторія искусства въ общемъ и цѣломъ можетъ быть сведена къ борьбѣ двухъ тенденцій, изъ которыхъ попеременно то одна, то другая брала верхъ — реализма и идеализма, внѣшняго впечатлѣнія и отвлеченной мысли — тенденціи восточной съ тенденціей греко-римской. Новое искусство, несмотря на свои анти-реалистическіе выводы, глубоко реалистично по своему происхожденію. Оно — заключительное звено того процесса, который на-

чался еще на рубежѣ античнаго искусства. Старый итальянскій реализмъ I вѣка былъ побѣжденъ христіанствомъ и только въ XIV вѣкѣ самъ побѣдилъ византійское искусство: въ лицѣ Джіотто и другихъ художниковъ ранняго итальянскаго возрожденія живопись стала возвращаться къ реальной дѣйствительности. Но въ XVI вѣкѣ началось увлеченіе другимъ отвлеченнымъ идеаломъ — античнымъ міромъ, которое сначала вызвало возрожденіе искусства, а затѣмъ превратилось въ застывшую догму. Гуманизмъ сталъ классицизмомъ, который, культивируемый всѣми академіями Европы, вошелъ въ плоть и кровь европейскаго искусства и почти на 3 столѣтія оторвалъ художника отъ жизни. Въ XVII вѣкѣ въ Голландіи и Испаніи сдѣлана была попытка освободиться отъ этого новаго итальянскаго ига. Въ буржуазной Голландіи рождается жизнерадостный реализмъ Рубенса; въ феодальной Испаніи — аристократическій реализмъ Веласкеца. Подъ конецъ своей жизни (въ 1656 г.) этотъ гениальный портретистъ перешагнулъ даже за грани реализма, и его портреты «Инфантъ» можно считать первымъ знаменіемъ новаго искусства. Это была первая попытка перейти отъ красочной пестроты къ красочной гармоніи, отъ объективнаго копирования къ субъективному синтезу. Но часъ новаго искусства еще не пробилъ; только черезъ два вѣка сѣмена, посеянные Веласкецомъ, взошли на французской почвѣ.

Съ появленіемъ на исторической сценѣ третьяго сословія, въ Англіи и во Франціи живопись такъ же

переходить къ реалистическому изображенію быта — къ портрету и жанру. Но вмѣстѣ съ соціальной революціей и появленіемъ новой публики измѣнилось и назначеніе искусства. Въ древности искусство было органической потребностью жизни, въ средніе вѣка и въ эпоху возрожденія оно было служеніемъ Богу. Но для искусства-игры, для искусства-молитвы не было больше мѣста въ новомъ обществѣ: искусство стало роскошью. Для дѣловыхъ людей, занятыхъ первоначальнымъ накопленіемъ, оно имѣло *raison d'être* лишь постольку, поскольку приносило пользу. И въ Англии и во Франціи новое общество потребовало отъ искусства искупительной жертвы. Оно потребовало, чтобы искусство перестало существовать самостоятельной жизнью и превратилось въ воспитательное средство — въ родъ розогъ, каковыми были картины англичанина Гогарта, обличавшаго пороки третьяго сословія, — или похвального листа, каковыми были картины французскаго художника Грѣза, изображавшаго добродѣтели того же сословія. И грекъ, и итальянецъ, и маркизь XVIII столѣтія наслаждались искусствомъ безкорыстно, потому что оно повышало радость жизни; буржуазная же публика, ввалившаяся своими сапожищами въ салонъ 1790 года, способна была реагировать лишь на поучительное и сентиментальное и созерцала картины такъ же, какъ слушала политическихъ ораторовъ. «Каждое произведеніе скульптуры и живописи должно выражать какую-либо великую максиму и быть урокомъ для зрителя; безъ этого оно нѣмо», — пи-

саль Дидро. «Статуя героя — урокъ мужества, статуя мудреца — трактатъ о морали», — говоритъ другой эстетикъ того времени...

Именно эта доктрина эстетическаго утилитаризма и погубила реализмъ въ самомъ его зародышѣ и привела къ новому и пышному расцвѣту классицизма. Античная свобода считалась идеаломъ политики, и поэтому античная красота стала идеаломъ искусства. Порвалась нить, связывавшая искусство съ жизнью; живопись и скульптура перешли къ подражанію древне-греческимъ формамъ, къ иллюстрированію античной поэзіи и исторіи. Художественное произведеніе стало цѣниться не по тому, *какъ* оно изображало, а по тому, *что* было изображено; весь интересъ его сосредоточился на сюжетѣ, на анекдотѣ, къ которому краски и рисунокъ являлись лишь бесплатнымъ приложеніемъ. Стерлось всякое различіе между живописью и повѣствовательной литературой.

Эта дидактическая тенденція пустила чрезвычайно глубокіе корни во всѣхъ странахъ. Въ 40-хъ годахъ ХІХ вѣка она возродилась съ новой силой въ живописи англійскихъ прерафаэлитовъ, для которыхъ искусство было лишь средствомъ религіознаго внушенія или нагляднаго объясненія природы. Рескинъ, теоретикъ этого теченія, заявилъ, что «искусство, цѣлью котораго является удовольствіе, украшеніе, есть признакъ дикихъ и жестокихъ націй, въ то время какъ искусство, популяризирующее великіе факты, свидѣтельствуетъ объ

утонченности духа» (цит. по R. de Sizezanne, «La Peinture anglaise contemporaine», стр. 257).

Но еще болѣе богатую почву этотъ педагогическій реализмъ нашель въ 60-хъ годахъ у насъ, въ Россіи. Здѣсь онъ достигъ высшей точки своего развитія и отложился въ наиболѣе кристаллизованную форму. Правда, въ основѣ «идейной» и «гражданской» живописи нашихъ передвижниковъ лежали чисто-русскія и глубокія причины: «болѣзнь совѣсти», психологія кающагося барства, но все же духовное родство нашего народническаго искусства съ идеями французскихъ ситуановъ XVIII вѣка несомнѣнно. И тѣмъ не менѣе «передвижничество» на долгое время застраховало насъ отъ послѣдующихъ художественныхъ открытій «а-морального» запада! Только въ послѣдніе годы, вмѣстѣ съ ломкой стараго быта и кризисомъ старой психологіи, начался кризисъ анекдотической живописи...

Наконецъ и въ «Германіи туманной», также какъ и въ Англій живопись носила до самаго послѣдняго времени скорѣе философскій, чѣмъ художественный, скорѣе классическій, чѣмъ современный характеръ. Картины Беклина, Штука, Клингера, Тома, всѣ эти фавны и сфинксы, эти философскія загадки въ краскахъ ничѣмъ органически не связаны съ нашей эпохой, — они могли появиться и 100 лѣтъ тому назадъ.

Фридрихъ Ницше очень мѣтко охарактеризоваль это старое дидактическое искусство. «Нѣмцы, — говоритъ онъ, — хотятъ при помощи художниковъ возбудить въ себѣ и пережить вообра-

жаемую страсть; итальянцы хотять при помощи художниковъ успокоить свою дѣйствительную страсть, французы же хотять воспользоваться искусствомъ для того, чтобы доказать свою мысль и имѣть поводъ къ рѣчамъ» («Утренняя заря»).

А разъ искусство является какъ бы отраслью народнаго образованія, демократическое государство должно направлять и регламентировать его. Такимъ образомъ повѣствовательная тенденція логически привела къ государственному закрѣпленію искусства. Историческіе и жанровые сюжеты стали официальными сюжетами академіи, точно такъ же, какъ греко-римскія формы стали официальными идеалами красоты. Это нивелирующее вліяніе государственности нигдѣ, быть можетъ, не сказалось такъ ярко, какъ у насъ въ Россіи, гдѣ, съ завоеваніемъ академіи передвижниками, передвижническія темы превратились въ такіе же каноны, какими раньше были классическія темы Брюллова...

Сильная своимъ моральнымъ авторитетомъ и демократической общедоступностью, своими наградами и государственными заказами, европейская академія XIX вѣка стала такой могучей твердой художественнаго консерватизма и бюрократизма, какой она никогда не была раньше.

Итакъ, передъ новымъ искусствомъ стояла двоякая задача. Надо было освободить искусство отъ классицизма, отъ всѣхъ пережитковъ Ренессанса, консервируемыхъ академіей, наполнить его *современной* кровью и плотью, создать *современ-*

ное пониманіе красокъ и формъ. Надо было освободить въ искусствѣ искусство, расковать золотыя цѣпи морали и литературы и поставить его на собственныя ноги, на которыхъ оно стояло раньше, — другими словами, вернуть искусству его прежнее, *самостоятельное* философское значеніе. Борьба за это двоякое освобожденіе искусства отъ пережитковъ прошлаго и предразсудковъ современности и есть исторія новой французской живописи.

Очеркъ первый.

Первое достоинство всякой картины — быть праздникомъ для глазъ.
Делакруа.

I.

Парижъ — вотъ истинная столица новаго искусства. На Монмартрскихъ высотахъ берутъ свое начало всѣ истоки современнаго художества, — здѣсь подымались новыя знамена, отсюда разносились они по всему свѣту. Эта гегемонія Парижа должна быть объяснена особенными внутренними свойствами французскаго духа. Въ искусствахъ англійскомъ и германскомъ преобладаетъ содержаніе надъ формой, во французскомъ — форма надъ содержаніемъ. Англичане и нѣмцы ищутъ въ картинахъ философскихъ глубинъ, французы — лишь самодовлѣющей красоты. Вотъ почему творенія первыхъ — лишь эпизоды въ исторіи живописи, творенія вторыхъ — создавали эпоху и производили революцію.

Правда, новыя краски засіяли не въ Парижѣ, а въ Лондонѣ. Въ лондонскихъ туманахъ впервые родилась мысль о томъ, что живопись есть прежде всего гармонія красокъ. Здѣсь сказалось влияніе

климатических условий, действующих наперекорь ходячему представлению. Ибо, какъ доказываетъ исторія искусства, чувство красокъ расцвѣтало именно въ тѣхъ странахъ, гдѣ сырой и легкой туманъ смягчаетъ контуры предметовъ, окутывая ихъ воздушной дымкой. Наоборотъ, въ странахъ юга, въ странахъ солнца, гдѣ тѣни и контуры рѣзки — не цвѣтъ, а форма выступаетъ на первый планъ, не краска, а линия преобладаетъ въ искусствѣ. Вотъ почему Венеція, Фландрія, Голландія и Англія родили живописцевъ, въ то время какъ Египеть, Греція и Южная Италия создали скульпторовъ.

Итакъ, въ пейзажахъ Тернера (1775—1851) впервые засіяли свѣтлыя и воздушныя краски, пропуская золотые солнечныя лучи. Здѣсь же въ 1843 году прозвучалъ призывъ Рескина, ставшій лозунгомъ всего новаго искусства: назадъ къ природѣ, къ природѣ, въ которой нѣтъ ничего чернаго и бураго! Рескинъ провидѣлъ основные принципы той техники, которая впоследствии легла въ основу импрессионизма, но на этомъ завоеваніи и остановилась англійская живопись. Сдѣлавъ шагъ впередъ, Рескинъ сдѣлалъ два шага назадъ. «Молодые художники, — писалъ онъ, — должны идти къ природѣ со всей простотой своего сердца и слѣдовать за нею покорно и благоговѣнно, имѣя только одну мысль: понять ея урокъ, *ничего не отбрасывая, ничего не презирая, ничего не выбирая*» («Modern Painters»). Ботанической точности требовалъ Рескинъ прежде всего; оказалось, что художникъ сбросилъ черныя

очки, черезъ которые онъ раньше смотрѣлъ на природу, лишь для того, чтобы взяться за микроскопъ. И дѣйствительно, прерафаэлизмъ и былъ сочетаніемъ научнаго педантизма формы съ религіознымъ мистицизмомъ содержанія...

Англичане открыли лишь технику, — скелеть новой живописи, душу же въ нее вдохнули французы.

Буревѣстникомъ этого новаго французскаго искусства былъ Делакруа (1798—1863), котораго должно назвать предтечей движенія, получившаго казаніе импрессионизма. Это былъ первый французскій художникъ XIX вѣка, осмѣлившійся писать красками, въ то время какъ его современники лишь раскрашивали свои мысли. Въ безцвѣтную и мѣщанскую эпоху Луи Филиппа, когда краски считались *quantité négligeable*, онъ осмѣлился указать на самостоятельное значеніе колорита какъ такового. Краски, — училъ Делакруа, — должны усиливать впечатлѣніе картины на воображеніе зрителя; поэтому необходимо заранѣе утрировать ихъ, такъ какъ по мѣрѣ созерцанія картины воспримчивость глаза ослабѣваетъ. «Каждая композиція, — писалъ онъ въ своемъ дневникѣ, — нуждается въ соответствующемъ колоритѣ; въ каждой картинѣ долженъ быть спеціальнѣйшій тонъ, который является какъ бы гвоздемъ ея и царствуетъ надъ всѣми остальными. Такъ всѣ знаютъ, что желтый, оранжевый и красный цвѣта внушаютъ идеи радости и богатства...» (E. Delacroix, «Journal», II). Вотъ почему картины Делакруа это — попытка

перейти отъ красочной случайности къ *красочной гармоніи*, основанной на взаимно дополняющихъ контрастахъ. Таковы его «Алжирскія женщины», навѣяанныя восточными коврами, которыми онъ любовался въ Марокко. Помимо этого вліянія востока, Делакруа многимъ обязанъ вліянію свѣтлаго колорита англичанъ, — Тернера и Констебля. До него французскіе художники писали грязно-бурными красками, подражая почернѣвшимъ отъ многовѣковой пыли музейнымъ картинамъ старыхъ мастеровъ, — Делакруа первый очистилъ свою палитру отъ этихъ музейныхъ тоновъ. «Врагъ всякой живописи это — сѣрый тонъ», писалъ онъ. Такимъ образомъ дѣйствительное значеніе Делакруа не совсѣмъ совпадало съ его номинальной ролью: онъ былъ *романтикомъ* въ сюжетахъ, но сталъ поистинѣ *безсмертнымъ* благодаря *реализму* своего колорита. Задолго до импрессионистовъ онъ попытался разрѣшить проблему свѣта и воздуха въ живописи и намѣтилъ тотъ путь, по которому, какъ мы увидимъ, впослѣдствіи пошло французское искусство.

Первымъ идеологомъ этой новой живописи и защитникомъ Делакруа былъ поэтъ Ш. Бодлѣръ (1821—1867), и этотъ союзъ между писателями и художниками Франціи — явленіе чрезвычайно знаменательное, которое намъ придется еще не разъ наблюдать и отъ отсутствия котораго такъ много страдала русская живопись. Здѣсь не мѣсто останавливаться на этой отсталости нашихъ величайшихъ писателей въ вопросахъ искусства, на-

помнимъ только то, что Тургеневъ, какъ и Пушкинъ, былъ долгое время поклонникомъ Брюллова...

Какъ Делакруа въ своихъ картинахъ, такъ Бодлэръ въ своихъ критическихъ статьяхъ о салонахъ сороковыхъ годовъ гениально предвосхитилъ весь тотъ кругъ идей, которыми питается новое искусство. Онъ первый указалъ на то, что нѣтъ абсолютнаго, неизмѣннаго идеала красоты, что «каждый народъ, каждая эпоха имѣютъ свою красоту и мораль» («*Curiosités Esthétiques*», стр. 84). И въ то время какъ господствующая классическая доктрина усматривала въ краскахъ лишь неизбежное зло, онъ доказывалъ, что живопись имѣетъ смыслъ сама по себѣ. «Лучшій способъ для того, чтобы узнать, гармонична ли данная картина, это посмотрѣть на нее съ такого разстоянія, съ котораго нельзя различать ни сюжета, ни линій. Если она гармонична, то и безъ этого въ ней есть смыслъ и она запечатлѣвается въ памяти зрителя» (*ibid.*, стр. 92).

Наконецъ, въ противовѣсъ школьному догматизму съ его нивелирующимъ влiяніемъ, Бодлэръ выдвинулъ значеніе индивидуальности или, какъ выражались въ ту романтическую эпоху, *темперамента* въ искусствѣ. «Зачѣмъ нужна критика? — спрашиваетъ Бодлэръ, — ея задачей является требовать отъ художника, чтобы онъ со всей наивностью и искренностью выразилъ свой темпераментъ... Кто не имѣетъ темперамента, тотъ не достоинъ писать картины, — пусть онъ поступитъ въ помощники къ художнику съ темпераментомъ»...

Но первая ласточка еще не дѣлаетъ весны. Тщетно Бодлэръ защищалъ Делакруа — послѣдній еще не могъ свергнуть бездушную статую академизма. Яркія краски и бурная фантазія Делакруа современникамъ казались коварствомъ. «Massacre de Scio, — выразился Гро на извѣстную картину Делакруа, — c'est massacre de la peinture». Двадцать лѣтъ тянулась борьба Делакруа съ академіей и обществомъ. Иначе и не могло быть. Ибо искусство, какъ и исторія, не дѣлаетъ скачковъ — оно развивается съ діалектической послѣдовательностью отъ отрицанія къ утвержденію. Для того, чтобы могла воплотиться программа Делакруа и Бодлэра, для того, чтобы живопись могла стать тѣмъ «царствомъ воображенія», о которомъ мечталъ послѣдній, она должна была предварительно пройти черезъ противоположную стадію развитія — позитивизмъ. Только черезъ 30 лѣтъ созрѣла почва для расцвѣта тѣхъ сѣмянъ, которыя были посеяны романтиками.

Въ серединѣ XIX столѣтія наступилъ кризисъ романтизма. Позитивная философія О. Конта стала евангелиемъ писателей и художниковъ. Развитие естествознанія показало, что человѣкъ отнюдь не царь вселенной, не мѣра вещей, и центръ тяжести въ искусствѣ перенесся изъ личности художника во внѣшній міръ. Бальзакъ и Флоберъ первые приступили къ точному, естественно-научному изученію «человѣческой комедіи», къ реалистическому изображенію современнаго общества. Этому натурализму въ литературѣ соотвѣтствовалъ реализмъ

Курбэ и Миллэ въ живописи. Реализмъ раздвинулъ рамки художественнаго творчества, заставилъ художниковъ обратиться отъ классической Греціи и романтическихъ среднихъ вѣковъ къ современной дѣйствительности, отъ классически правильного — къ индивидуальному, отъ профессиональныхъ натурщиковъ — къ бытовымъ фигурамъ: каменотеса и крестьянина, прачки и рабочаго. Курбэ доказывалъ, что единственный источникъ искусства, это — не застывшая догма, не отвлеченный идеаль, а живая природа, воспріятіе внѣшняго міра. Постановка вопроса была совершенно умѣстная и чисто французская. Ибо подлинное французское искусство, начиная съ натуралистовъ готики и кончая (какъ мы увидимъ) самыми революціонными живописцами современности, никогда не отрывалось и не отрывается отъ живой природы, — въ противоположность искусству германскому. И Курбэ съ его темпераментомъ и здоровьемъ крестьянина, съ его самоувѣренностью и самоудовольствомъ, казалось, былъ созданъ специально для того, чтобы энергичной и грубой рукой произвести этотъ переворотъ и пріучить публику къ «вульгарнымъ» сюжетамъ. Правда, обыкновенно и совершенно несправедливо забываютъ, что одновременно съ Курбэ за утверждение реализма боролся и великій сатирикъ Домье своими бытовыми картинами «Вагонъ III класса» и «Прачки». Но въ то время какъ дивныя картины Домье оставались почти незамѣченными за сотнями его карриатуръ, картины Курбэ производили бурю.

Курбэ получаль удары отовсюду — и отъ жюри, и отъ Делакура, и отъ Манэ, и отъ Бодлэра, но онъ сдѣлалъ свое дѣло. Онъ реабилитировалъ обиденную дѣйствительность въ области сюжета, и въ этомъ его огромная историческая заслуга. Но Курбэ не научилъ смотрѣть на нее глазами художника. Если классицизмъ драпировалъ природу въ античную тогу, а романтизмъ облакалъ ее въ рыцарскіе доспѣхи, то реалисты рѣшили не мудрствуя лукаво раздѣть ее до нага. И въ погонѣ за «настоящей правдой», за «хорошимъ кускомъ» природы живопись превратилась въ мертвую фотографію, творчество уступило мѣсто наблюденію. Курбэ не требовалъ отъ художника ни чувства, ни вымысла, а лишь рабскаго и объективнаго копирования природы. Существуетъ много разсказовъ, показывающихъ, до какихъ парадоксовъ доходилъ Курбэ въ этомъ смыслѣ. Такъ, однажды онъ отказался высказать свое мнѣніе по поводу головы Христа на томъ основаніи, что никогда не видѣлъ Его. «Вы удивляетесь, — говорилъ въ другой разъ Курбэ, — что я дѣлаю черный пейзажъ; но вѣдь природа безъ солнца темна и черна. Я поступаю такъ, какъ солнце — освѣщаю выступающія мѣста, и картина готова»...

У Курбэ былъ также свой литературный защитникъ, — Прудонъ, но, въ противоположность Бодлэру, онъ сослужилъ плохую службу Курбэ. Нигдѣ такъ ярко не выявились всѣ анти-художественные и мѣщанскіе выводы, вытекающіе изъ живописи Курбэ, какъ именно въ книгѣ Прудона, посвя-

щенной послѣднему, въ которой онъ чистосердечно заявилъ, что въ «художественномъ произведеніи цѣль прежде средствъ, содержаніе важнѣе формы, мысль важнѣе осуществленія». Прудонъ старался навязать живописи Курбэ морально-обличительную роль. Самъ Курбэ, этотъ революціонеръ и будущій членъ Коммуны, также вѣрилъ въ то, что его грубый реализмъ и «отрицаніе идеаловъ» есть настоящее и социалистическое искусство, которымъ онъ и старался *épater les bourgeois*. Но это было лишь взаимное недоразумѣніе. Исторія искусства показываетъ, что всегда и вездѣ, въ Греціи, Италіи и Голландіи этотъ объективный реализмъ, это паденіе искусства съ неба на землю были знаменіемъ грядущаго капитала. Требованіе «голой правды» и точнаго сходства всегда и вездѣ исходило отъ частныхъ заказчиковъ, въ то время какъ народное творчество всегда и вездѣ несло съ собой идеалистическій символизмъ. И въ этомъ сближеніи искусства съ бытомъ, въ этомъ уклонѣ отъ общаго къ индивидуальному, отъ божескаго къ человѣческому и заключается косвенное значеніе буржуазіи, какъ художественной потребительницы, въ исторіи искусства. Таково же было формальное значеніе и живописи Курбэ съ его бытовымъ реализмомъ.

Итакъ, дѣйствительность была вновь обрѣтена и восстановлена въ правахъ. Отнынѣ надо было выявить ея красоту, оправдать ее эстетически; это и сдѣлалъ импрессионизмъ.

II.

Патріархомъ импрессионизма принято считать Эдуарда Манэ (1832—1882), но это не совсѣмъ такъ — его можно назвать лишь духовнымъ, но не кровнымъ отцомъ импрессионизма. Не Манэ инициаторъ импрессионистской теоріи и техники, но онъ расчистилъ почву для ихъ расцвѣта, но онъ создалъ ту моральную среду, въ которой возможно было ихъ цвѣтеніе. Самъ же Манэ, какъ художественная личность, въ одинаковой степени принадлежитъ какъ классическому, такъ и новому искусству.

Теперь, когда мы смотримъ на картины Манэ, намъ трудно повѣрить, что когда-нибудь онѣ могли вызывать смѣхъ и негодованіе — до такой степени онѣ кажутся намъ устарѣлыми и классическими, до такой степени вошли въ нашу кровь и плоть всѣ посѣянные имъ начала. Таковъ историческій законъ, лучше всего показывающій превратность обычныхъ художественныхъ оцѣнокъ.

Въ 1863 году Манэ послалъ въ Салонъ свою картину «Завтракъ на травѣ», и съ этой даты начинается тридцатилѣтняя война между новой живописью и старой публикой. Жюри Салона не при-

няло эту картину, но Наполеонъ III, вошедшій въ роль коронованнаго покровителя искусства, повелѣлъ помѣстить ее въ устроенномъ специально «Салонѣ отверженныхъ», гдѣ были уже и другіе непризнанные художники. «Картина Манэ, — говоритъ Дюрэ, — произвела на публику такое же впечатлѣніе, какъ дневной свѣтъ на глаза совы — ее находили черезчуръ пестрой и яркой». На самомъ же дѣлѣ картина Манэ скорѣе монохромна, чѣмъ пестра, въ ней нѣтъ лишь тѣхъ черныхъ тѣней, которыя свойственны академической живописи.

Но мало того: Манэ обвиняли въ покушеніи на священныя основы нравственности, ибо на картинѣ была изображена обнаженной не Сусанна рядомъ съ похотливыми стариками (это было бы еще ничего), но настоящая, *современная* женщина рядомъ съ настоящими и современными мужчинами въ сюртукахъ. Но — уже не говоря о томъ, что у Джорджоне, висящаго въ Луврѣ, точно такой же сюжетъ («Концертъ») — Манэ вовсе не думалъ покушаться на общественную мораль. Задача, которую преслѣдовалъ Манэ, была ни нравственна, ни безнравственна — она была эстетична. Его плѣняла лишь зрительная красота красочныхъ пятенъ, лишь радостный контрастъ нѣжно-бѣлаго тѣла съ черными сюртуками.

Правда, уже реалисту были свойственны любовь къ вещамъ и извѣстный культъ формы, но онъ любилъ вещи не какъ художникъ, а какъ познающій субъектъ и устами Прудона требовалъ, чтобы идея, изображаемая художникомъ, была всегда «ло-

гична, раціональна и истинна». Живопись Курбэ была въ сущности реализмомъ для реализма, изученіемъ ради изученія; живопись Манэ была искусствомъ для искусства, живописью для живописи. Кажущаяся нелѣпость его сюжета («Завтракъ на травѣ») являлась чрезвычайно характернымъ доказательствомъ его любви къ безсюжетности, его презрѣнія къ анекдоту и въ этомъ смыслѣ была діалектической и исторически необходимой противоположностью доктринѣ Прудона.

Манэ первый изъ художниковъ XIX вѣка подошелъ къ окружающей его действительности съ осознанной художественной задачей. Курбэ изображалъ природу какъ пассивный фотографъ, «ничего не выбирая, ничего не презирая», давая лишь отдѣльные, случайно выхваченные фрагменты ея. Манэ выставилъ принципъ *концентрированнаго* возсозданія дѣйствительности, произвольнаго синтеза тѣхъ элементовъ ея, которые эстетически цѣнны. Наконецъ — и это самое важное — Курбэ писалъ красками какъ скульпторъ и стремился передать иллюзію трехъ измѣреній на плоскости. Манэ же, смотрѣвшій на міръ глазами живописца, увидѣлъ въ немъ коверъ красочныхъ пятенъ, который художникъ долженъ гармонически связать. Это различіе міровоспріятія Курбэ и Манэ прекрасно иллюстрируется слѣдующимъ анекдотомъ, сообщаемымъ въ своихъ воспоминаніяхъ Вольфомъ. Увидѣвъ «Олимпію» Манэ, Курбэ воскликнулъ: «Это не достаточно выпукло! Она похожа на пиковую даму изъ колоды картъ», на что Манэ, всегда

остроумный и находчивый, возразилъ: «Ну что же, Курбэ ужъ надоѣлъ намъ со своей лѣпкой! Его идеаль это — биллиардный шаръ»...

Итакъ, если у прежнихъ художниковъ XIX вѣка были лишь раскрашенныя линіи, то у Манэ линія растворилась въ красочныхъ пятнахъ, и эта побѣда краски надъ линіей была первымъ этапомъ живописнаго постиженія природы. Отсюда былъ одинъ шагъ — и красочный пятна растаяли въ сплошномъ потокѣ краски, но этотъ шагъ былъ сдѣланъ уже не Манэ, а его молодыми друзьями импрессионистами... Въ первый періодъ своего творчества, когда Манэ увлекался испанцами и голландцами, его плѣнялъ благородный контрастъ темныхъ и свѣтлыхъ, черныхъ и сѣрыхъ пятенъ, красоту которыхъ онъ открылъ въ современномъ мужскомъ костюмѣ. Таковы его картины «Liseur», «Enfant à l'Eré», «Guitarrero», «Bon Vos», навѣяанныя Веласкецомъ и Франсомъ Хальсомъ. Такова его «Олимпія», эта чудосочная Венера *fin de siècle*'а, являющаяся по своей композиціи и свѣто-тѣни достойнымъ продолженіемъ Венеры Тиціана и Веласкеца и «Махи» Гойи. Во всѣхъ этихъ работахъ Манэ является утонченнымъ и нервнымъ модернистомъ и въ то же время спокойнымъ и подлиннымъ классикомъ. И это сближеніе стараго искусства съ новымъ въ лицѣ Манэ было весьма знаменательно — оно какъ бы символизировало ту неразрывную преемственную связь, которая существуетъ между подлинно классической традиціей и подлиннымъ модернизмомъ.

Однако этого совершенно не замѣчала критика и публика 60—70 г., видѣвшая въ Манэ варвара и хулигана. Когда въ 1865 году Манэ выставилъ «Олимпію», публика едва не растерзала ее судомъ Линча, а въ слѣдующемъ году двери Салона оказались запертыми для него. Тогда отверженный художникъ устраиваетъ по примѣру Курбэ отдельную выставку своихъ работъ, апеллируя къ самой публикѣ. Въ предисловіи къ каталогу своихъ картинъ онъ пишетъ: «Манэ никогда не думалъ протестовать, наоборотъ, это противъ него протестуютъ, ибо люди, воспитанные на традиціонномъ пониманіи искусства, не допускаютъ иного пониманія его ... Манэ вовсе не претендуетъ на то, чтобы создать новую живопись. Онъ старается лишь быть самимъ собой и никѣмъ другимъ. Художникъ не говоритъ теперь публикѣ: приходите смотрѣть мои безукоризненныя работы, онъ говоритъ: приходите смотрѣть мои искреннія работы. И таково свойство искренности — она придаетъ произведеніямъ художника характеръ протеста, въ то время какъ художникъ думалъ лишь о томъ, чтобы прійти къ соглашенію съ публикой, которую сдѣлали его врагомъ».

Какъ характерно это воззваніе къ публикѣ, эта просьба о правѣ на искренность. Она могла родиться только въ наше «культурное» время: и въ Греціи, и въ Италіи не публика вліяла на художниковъ, а художники воспитывали публику; не публика нужна была художникамъ, а художники нужны были публикѣ. Но съ паденіемъ стараго порядка про-

изошла перемѣна ролей. Отнынѣ художникъ сталъ творить не для свободной коммуны, не для утонченнаго Льва Х и Сфорца, а на неизвѣстнаго массоваго потребителя и волей-неволей долженъ искать «соглашенія» съ этимъ новымъ сфинксомъ. Но съ другой стороны, порвалась та пуповина, которая соединяла художника съ обществомъ, искусство съ жизнью, рухнулъ общій религіозный идеалъ, который роднилъ людей между собою, а вмѣстѣ съ нимъ и общій, догматическій идеалъ красоты. Между художникомъ и обществомъ выросла стѣна взаимнаго непониманія...

Таково то фатальное противорѣчье, въ которое упирается современный художникъ и котораго еще не понималъ Манэ. Его надежды на «соглашеніе» не оправдались...

Въ 1866 году, когда жюри Салона отказалось принять двѣ работы Манэ, въ газетѣ «Evenement» появилась мужественная статья Зола въ защиту Манэ. Это былъ своего рода коммунистически манифестъ новой живописи, и я позволю себѣ привести кое-какія выдержки. «Толпа, — писалъ Зола, — видитъ въ картинѣ лишь сюжетъ, который хватается ее за горло или щемитъ ея сердце, и не требуетъ отъ художника ничего другаго, кромѣ слезъ или смѣха... Я же требую отъ художника, чтобы онъ далъ самого себя, свое сердце и душу... чтобы выразилъ природу такую, какой ее видитъ. Художникъ не долженъ думать о томъ, понравится онъ или нѣтъ; его обязанность быть самимъ собою, обнажить свое сердце, энергично формулировать

свою индивидуальность. Онъ долженъ пересоздавать жизнь и творить внѣ всякихъ формулъ, изъ себя... Въ художественномъ произведеніи имѣются два элемента — элементъ реальный, *природа*, и элементъ индивидуальный, *человѣкъ*. Первый является величиной постоянной, второй же, наоборотъ, способенъ къ безконечному измѣненію. Сколько произведеній, столько и различныхъ людей. Если бы темперамента не существовало, то картины превратились бы въ фотографіи... *И слово реализмъ ничего не говоритъ моей души: я объявляю реальность подчиненной темпераменту.* Изобразите вѣрно, и я буду рукоплескать, но изобразите индивидуально, и я буду рукоплескать еще громче. Ибо нѣтъ художественной красоты, какъ вѣчной и абсолютной истины... Искусство это функція, это продуктъ человѣка. А это значить, что художественное произведеніе сегоднешняго дня перестанетъ считаться таковымъ же завтра, а художественное произведете завтрашняго дня не можетъ быть таковымъ же сегодня, и у васъ нѣтъ возможности формулировать ни одного правила, ни одной заповѣди художественнаго творчества... Наши отцы смѣялись надъ Курбэ, а мы восторгаемся имъ; теперь мы смѣемся надъ Манэ, а наши дѣти будутъ приходить въ восторгъ передъ его полотнами».

Эта статья вызвала такую же бурю негодованія, какъ въ послѣдствіи знаменитое «J'accuse», и Зола принужденъ былъ перестать сотрудничать въ газетѣ.

Злобный хохотъ публики и улюлюканіе крити-

ки замолкли лишь тогда, когда Манэ, послѣ семнадцатилѣтней борьбы, десятки разъ не принятый въ Салонъ, удостоился, наконецъ, почетнаго отзыва (Hors Concours) отъ жюри 1882 года за свою — далеко не самую сильную — картину «*Bar aux Folies-Bergère*». Но вмѣстѣ съ тѣмъ Салонъ 1882 года былъ послѣднимъ Салономъ, въ которомъ участвовалъ Манэ. Силы его были уже надломлены, и черезъ годъ его не стало...

У сдержаннаго и аристократическаго Манэ не было боевого темперамента Курбэ, но само общественное мнѣніе сдѣлало его центральной фігурой эпохи, навязало ему роль вождя цѣлой художественной школы, сдѣлавъ его козломъ отпущенія за всю новую живопись. Правда, вокругъ Манэ группировались всѣ молодые художники того времени — Базиль, Монэ, Писарро, Ренуаръ, Сислей, но вліяніе, которое оказывалъ на нихъ Манэ, было скорѣе морально-эстетическое, чѣмъ художественно-техническое. Манэ доказалъ, что современная дѣйствительность съ ея чернымъ костюмомъ и мѣщанской обстановкой можетъ быть источникомъ колористическихъ цѣнностей и сюжетовъ *grand art'a*; и въ этомъ огромное значеніе его живописи.

Въ 70-хъ годахъ въ творествѣ Манэ произошелъ переломъ — онъ самъ сталъ писать такъ, какъ писала окружавшая его молодежь. Эта способность къ неустанной эволюціи, сохраненная Манэ до старости — чрезвычайно цѣнная черта западно-европейскаго искусства, которую намъ не разъ еще придется отмѣчать.

Этот второй период творчества Манэ, когда его живопись, передъ тѣмъ какъ погаснуть навѣки, вспыхнула яркими солнечными красками, принадлежитъ уже слѣдующей полосѣ французскаго искусства, — импрессионизму.



Э. Манэ.

Профиль Бодлэра.

III.

Мы работаемъ вмѣстѣ со всѣмъ
вѣкомъ надъ великимъ дѣломъ заво-
еванія природы. Зола.

О, природа! Кто когда-либо на-
стигъ тебя въ твоемъ бѣгѣ?

Бальзакъ.

Что же такое представлялъ изъ себя «импрессионизмъ»? Въ 1874 году открылась частная выставка молодыхъ художниковъ, называвшихъ себя независимыми. Но такъ какъ на выставкѣ былъ пейзажъ Клода Монэ подъ названіемъ «Impression, soleil levant» («Впечатлѣніе восходящаго солнца»), то критикъ газеты «Charivari» въ насмѣшку окрестилъ молодыхъ художниковъ *импрессионистами*. Отсюда и пошло это названіе, сначала какъ бранная кличка, а затѣмъ какъ опредѣленіе цѣлаго теченія въ мировомъ искусствѣ.

Бѣшенство публики противъ импрессионистовъ было такъ велико, что «въ 1875 году во время распродажи въ Hôtel Drouot, гдѣ chef-d'oeuvres'ы Клода Монэ и Ренуара продавались отъ 45 до 100 франковъ, пришлось увести насильно нѣкоторыхъ цѣнителей, которые отъ слова готовы были перейти къ дѣлу», — рассказываетъ Дюрэ. Отнынѣ вся злоба, козломъ отпущенія которой былъ раньше

одинъ Манэ, излилась и на голову молодыхъ импрессионистовъ. Въ чемъ заключалось ихъ преступленіе?

Старые мастера писали природу въ четырехъ стѣнахъ мастерской, пейзажисты XIX вѣка иногда баловались подь открытымъ небомъ, какъ, напри- мѣръ, Коро и Курбэ, но лишь съ этюдникомъ въ рукахъ; картины же создавались и заканчивались ими въ комнатѣ. «Завтракъ на травѣ» исполненъ также въ мастерской, хотя и по этюдамъ съ на- туры. Клодъ Монэ и Писарро — вотъ первые художники, которые стали систематически ра- ботать подь открытымъ небомъ, начиная и заканчи- вая свои произведенія непосредственно съ натуры. Въ 1870 году въ Лондонѣ они увидѣли солнечную живопись Тернера; здѣсь на берегу туманной Темзы они научились писать на открытомъ возду- хѣ. Такимъ образомъ, только съ 70 года живо- пись воздуха на открытомъ воздухѣ, свѣта при пол- номъ свѣтѣ, иначе говоря — *plein'air*, вошли въ принципъ. Именно такой картиной-этюдомъ и былъ историческій пейзажъ К. Монэ «Impression, soleil levant».

Выйдя изъ мастерской на улицу, художникъ сдѣлалъ цѣлый рядъ художественныхъ открытій, создавшихъ новую эпоху въ исторіи искусства. Онъ замѣтилъ, что традиціонное дѣленіе художе- ственнаго воспріятія на контуръ и краску условно, ибо природа не знаетъ линій — она знаетъ лишь цвѣтъ. «Строго говоря, рисунка не существуетъ; не смѣйтесь, молодой человекъ, — говорилъ старый

художникъ въ провиденціалномъ разсказѣ Бальзака «Le chef-d'oeuvre inconnu». — «Линія, это — лишь средство, посредствомъ котораго человѣкъ познаетъ предметы, но въ природѣ нѣтъ линій. Только распредѣленіе свѣта даетъ видимость предметамъ. Рисуя, мы выхватываемъ предметы изъ той среды, въ которой они находятся»...

Онъ замѣтилъ, что цвѣта не *существуютъ*, какъ вещи въ себѣ, какъ нѣчто постоянное и самостоятельное, какимъ является музыкальный тонъ. Еще Ньютонъ училъ, что цвѣтъ предметовъ, это — впечатлѣніе человѣка, которое мѣняется не только въ зависимости отъ источника свѣта, но и отъ взаимнаго вліянія двухъ сосѣднихъ цвѣтовъ. И здѣсь, среди вѣчно переменѣнной природы, онъ съ удивленіемъ убѣдился въ томъ, что въ воздушной средѣ нѣтъ постоянныхъ, *локальныхъ* тоновъ — нѣтъ цвѣта тѣла, нѣтъ цвѣта волосъ, нѣтъ цвѣта земли, нѣтъ цвѣта падающей тѣни, какъ этому учила академія съ ея разъ навсегда составленными рецептами. Она изображала предметы такъ, какъ будто они находились подъ стекляннымъ колпакомъ, внѣ вліянія воздушной среды. Художникъ улицы понималъ, что его задача состоитъ въ томъ, чтобы передавать не абстрактное, апріорное *понятіе* о цвѣтѣ даннаго тѣла, сложившееся у него въ полутемной мастерской, а то конкретное мимолетное *впечатленіе* цвѣта, которое мѣняется въ зависимости отъ данныхъ атмосферическихъ условий.

Таковы были эмпирическія наблюденія самого пейзажиста. Остальной ходъ мысли подсказывался

тѣми научными открытіями въ области оптики, которые занимали умы ученыхъ въ эпоху 60—70 годовъ (Гельмгольца, Швейреля, Шарля Анри). Наука открыла физическій законъ взаимно-дополнительныхъ цвѣтовъ, живопись — открыла въ природѣ гармонію красокъ, рожденную сочетаніемъ этихъ двухъ дополнительныхъ тоновъ. Отнынѣ задача живописца сводилась къ тому, чтобы среди видимой пестроты природы выявить двѣ основныя красочныя гаммы, сознательно потушивъ всѣ остальные, случайныя, нарушающія гармонію цвѣта.

Но этимъ принципомъ красочной гармоніи еще не исчерпывается сущность импрессионизма. Ибо эту гармонію парныхъ цвѣтовъ безсознательно чувствовали всѣ величайшіе колористы всѣхъ временъ и народовъ. Она свѣтилась въ помпейскихъ фрескахъ, она мерцала въ готическихъ стеклахъ, она сверкала въ живописи венеціанскихъ колористовъ. Отличіе импрессионистовъ отъ этихъ старыхъ мастеровъ не только въ томъ, что они научно знали то, о чемъ послѣдніе инстинктивно догадывались, но и въ томъ, *какъ* они добивались этой гармоніи красокъ. И здѣсь опять-таки важную роль сыграли научныя изысканія въ области спектральнаго анализа, произведенныя Гельмгольцемъ и Ш. Анри.

Природа не знаетъ смѣшанныхъ цвѣтовъ. Цвѣта вещей это чистые и простые элементы солнечнаго спектра, которые лишь въ нашемъ глазу претворяются въ смѣсь. Вотъ почему, поскольку живопись приближалась къ природѣ, ея прогрессъ выражался въ прогрессивномъ очищеніи палитры отъ

грязной смѣси и приближеніи къ основнымъ цвѣтамъ спектра. Уже Делакруа отбросилъ сѣро-бурю смѣсь и первый пытался писать чистыми красками. Импрессионисты пошли еще дальше. Они оставили на своей палитрѣ лишь 7 или 8 красокъ и вмѣсто того, чтобы смѣшивать ихъ на палитрѣ, какъ это дѣлалось раньше, стали переносить ихъ на полотно почти въ чистомъ видѣ, предоставляя глазу зрителя смѣшивать эти отдѣльныя пятна въ одно оптическое цѣлое.

Такимъ образомъ, главное новшество и безсмертное открытіе импрессионизма заключалось не столько въ синтезѣ, сколько въ *анализѣ*, въ разложеніи красокъ. Импрессионисты стремились къ синтезу путемъ анализа. Принципъ *оптического смѣшенія красокъ, живопись чистыми красками* — стали исходной точкой не только импрессионизма, но и всего новаго искусства. Смѣсь красокъ никогда не давала всей суммы лучей, отражаемыхъ каждой краской въ отдѣльности, а только ихъ общіе, потухшіе лучи. Теперь же каждая краска заплѣла *свою* пѣсню, засверкала, какъ самоцвѣтный камень, во всю свою первородную силу. Это была не только перемѣна въ технику, но и цѣлая революція въ искусствѣ. Отнынѣ художникъ освободился отъ своей вѣковой болѣзни — цвѣтовой слѣпоты и раздраженія музейнымъ тонамъ; онъ пересталъ тушить въ себѣ священное пламя и бояться яркости красокъ. Отнынѣ живопись стала возможной какъ *таковая* и вошла въ хороводъ искусствъ, какъ равный членъ — какъ особенный художе-

ственный языкъ, имѣющій право на существованіе на ряду съ языкомъ звуковъ и словъ. Отнынѣ, наконецъ, живопись могла окончательно эмансипироваться отъ литературы и морали и перестать играть служебную роль.

До сихъ поръ мы говорили лишь о вліяніи науки; теперь необходимо сказать и о второмъ вліяніи, сказавшемся на импрессионизмѣ. Мы имѣемъ въ виду японское искусство, явившееся цѣлымъ откровеніемъ для дряхлѣющей европейской живописи. Японскія цвѣтныя гравюры привезены были въ Парижъ въ 60-хъ годахъ, и тотчасъ же началось всеобщее увлеченіе ими, которому отдали дань писатели — Зола и Гонкуры, Гюисмансъ, художники — Манэ, Уистлеръ, Дегазъ, Монэ и другіе. Въ 1867 году на международной выставкѣ въ Парижѣ японское искусство одержало окончательную побѣду надъ европейскимъ вкусомъ.

То было увлеченіе не столько отдѣльными мастерами Хокусаи или Хирошигэ, сколько японской художественной традиціей вообще. Европейскій глазъ, привыкшій къ сѣровато-мутной смѣси музейныхъ картинъ, былъ пораженъ свѣжей яркостью и гармонической упрощенностью японскаго колорита. Такъ, Хирошигэ достаточно было нѣскольکو смѣлыхъ красочныхъ пятенъ — желтаго песка, синяго моря, лиловой дали и зеленыхъ силуэтовъ деревьевъ или просто зеленого поля и розоваго дерева — чтобы построить радостную симфонію красокъ. «Нужно было появиться среди насъ японскимъ гравюрамъ для того, чтобы кто-либо осмѣ-

лился състь на берегу рѣки и писать ярко-красную крышу, бѣлую стѣну, зеленый тополь, синюю воду. До японскаго вліянія это было немислимо. Художникъ вѣчно лгалъ. Природа съ ея яркими красками ослѣпляла его, и онъ заносилъ на полотно лишь потускнѣвшія краски, лишь полу-тона», — говоритъ историкъ импрессионизма Дюрэ («Les Peintres impressionistes», Paris, 1868). Съ другой стороны, европейскихъ художниковъ, привыкшихъ работать въ четырехъ стѣнахъ мастерской, поражало умѣніе японскихъ мастеровъ передавать въ самыхъ узкихъ рамкахъ самыя широкія пространства, самыя далекіе горизонты лишь съ помощью красочныхъ *valeurs* овъ. Въ японскихъ гравюрахъ не было линейной геометрической перспективы, которой учила европейская академія — но зато въ нихъ была воздушная перспектива, въ нихъ струились солнечные лучи, клубился утренній туманъ, рѣяли нѣжныя облака пара и дыма. Это красочное воплощеніе атмосферическихъ явленій было цѣлымъ откровеніемъ для французскихъ пейзажистовъ, издавшихъ лишь черные пейзажи Курбэ или однообразныя серебрястая грѣзы Коро.

Наконецъ, заражалъ самый методъ, глубоко научный и современный, съ которымъ японцы подходили къ природѣ. Они первые великимъ инстинктомъ своимъ поняли, что природа — не совокупность *тъль*, а нескончаемая цѣпь вѣчно мѣняющихся явленій. Они первые стали изображать цѣлыя серіи одного и того же пейзажа при различномъ освѣщеніи и въ разныя времена года. Тако-

вы были «100 видовъ горы Фуи» Хокусаи, «53 станции Токаидо» Хирошигэ — этотъ живописный кинематографъ природы и города, зафиксированный гениальнымъ глазомъ и гениальною рукой.

Но еще глубже сказалось вліяніе японцевъ въ области рисунка и композиціи.

Академія учила рисовать природу такъ, какъ будто послѣдняя была недвижно стоящей гипсовой статуей. Но вотъ художникъ вышелъ на улицу, гдѣ все бѣжитъ и все течетъ, и спѣша сталъ заносить въ свой альбомъ всѣ мимолетныя впечатлѣнія мелькающаго кинематографа города. Какъ Рафаэлли или Ренуардъ, онъ сталъ зарисовывать цѣлыя серіи «Типовъ и Движеній». Но передавая все летучее и случайное, онъ научился видѣть самое характерное и постоянное. Съ удивленіемъ увидѣлъ онъ, что въ окружающей его живой действительности нѣтъ того шаблона красоты, которому его учили въ академіи, что существуетъ не одинъ, а «сотни видовъ красоты» (Ницше). Онъ понялъ все уродство пропорціонально-правильнаго и всю красоту характерно-уродливаго.

Правда, такое пониманіе рисунка намѣчалось еще у двухъ великихъ иллюстраторовъ Второй Имперіи, Домье и Гюиса, которые первые возстали противъ абстрактныхъ каноновъ во имя неисчерпаемаго богатства жизни и первые воплотили современнаго горожанина во всемъ реализмѣ его уродства.

Въ частности Домье (1808—1879) еще въ кон-

цѣ сороковыхъ годовъ посмѣялся надъ античными канонами въ своей серіи литографій «Histoire ancienne», гдѣ изобразись античныхъ героевъ съ современными испитыми и обрюзглыми лицами. Гюисъ (1802—1892) первый воплотилъ болѣзненную и нервную красоту современной женщины, которую онъ изучилъ отъ императрицы до уличной проститутки. Гюиса можно назвать первымъ импрессионистомъ въ области рисунка, ибо онъ — художникъ мимолетнаго. Изъ-подъ его руки вышли цѣлыя серіи блуждающихъ женщинъ, скользящихъ экипажей, скачущихъ лошадей, проходящихъ процессій...

Но подлинная революція въ области рисунка и композиціи произошла лишь въ 70-хъ годахъ, и здѣсь несомнѣнно содѣйствовало вліяніе японскихъ гравюръ и альбомовъ. Японскій рисунокъ это — рисунокъ *по впечатлѣнію* въ противоположность символическому рисунку примитивовъ и абстрактному рисунку академіи. Когда германскій граверъ XIII—XV вѣка изображалъ пейзажъ, онъ располагалъ предметы такъ, какъ они должны были быть по его *представленію*. Вотъ почему, не смущаясь перспективой, онъ рисовалъ одинъ домъ надъ другимъ, ибо зналъ, что въ дѣйствительности ихъ должно быть два, и не замѣчалъ того, что одинъ заслоняетъ другой. Японцы же исходили изъ конкретнаго *впечатлѣнія* отъ данной действительности.

Съ другой стороны, академія учила строить композицію такъ, какъ будто художникъ созерцалъ изображаемую имъ сцену, сидя en face въ балконѣ

театра и видя ее въ горизонтальныхъ линияхъ. Японцы же трактовали композицію такъ, какъ будто художникъ былъ дѣйствующимъ лицомъ изображаемой сцены. Вотъ почему у нихъ преобладають наклонныя линіи надъ горизонтальными; вотъ почему у нихъ на первомъ планѣ часто вырисовывается цвѣтущая вѣтка или другая подробность, заслоняющая цѣлое, хотя и гармонически связанная съ нимъ. На примѣрѣ японцевъ французскіе художники поняли всю красоту ассиметріи, все очарованіе неожиданности, всю магію недосказанности. На примѣрѣ японцевъ они убѣдились въ прелести легкихъ набросковъ, моментальныхъ снимковъ, сдѣланныхъ нѣсколькими линіями и нѣсколькими пятнами...

Высшаго воплощенія это японское вліяніе достигло у Дегаса (род. 1834). Геніальный рисовальщикъ, онъ является такимъ же монументальнымъ *классикомъ* французскаго рисунка, какъ и Энгръ, несмотря на всю моментальность и случайность своихъ сюжетовъ. Онъ компонируетъ сцены, онъ разставляетъ фигуры и выхватываетъ типы такъ, какъ это могъ бы сдѣлать лишь фотографическій аппаратъ. Но всмотритесь внимательнѣе въ эти «моментальные снимки» — и вы увидите въ нихъ глубокую сознательность и красочную задачу. Пользуясь японскимъ приѣмомъ композиціи, Дегасъ остроумно ущемляетъ рамой свои персонажи, показывая руку съ вѣромъ или деку віолончели на первомъ планѣ. Но въ этой неожиданности композиціи чувствуется не искусный трюкъ, а глубокое, проникновенное знаніе случайно-тканной жизни.

Какъ и Гюисъ, онъ любитъ все мимолетное и бѣглое, неожиданное и неуловимое. Вотъ почему его излюбленный мѣръ — мѣръ скачекъ и балета и въ цѣлой серіи своихъ полотень и пастелей изучаетъ онъ движенія лошадей и балеринъ — наивныя и стремительныя, граціозныя и неуклюжія. Но ко вторымъ Дегасъ подходит не какъ сладострастный балетоманъ, видящій въ балетѣ лишь пикантное развлеченіе, и не какъ современный дунканистъ, ищущій въ немъ пластическую красоту человѣческаго тѣла, а какъ беспощадный реалистъ. Съ проникновенной остротой отмѣчаетъ онъ подлинное уродство балеринъ, этихъ наемныхъ работницъ. Съ меньшей ироніей его взоръ заглядываетъ въ интимное уединеніе женскаго будуара и, въ то время какъ Бутро и Кабанель продолжаютъ изображать женщину XIX вѣка въ видѣ Венеры и Діаны, онъ обнажаетъ все интимное уродство современной Венеры, не знающей солнца и скованной въ корсетъ...



Дегасъ.

Фетте пие.

IV.

„Пейзажъ, это — мгновенное впечатлѣніе.
К. Моне.

Импрессионизмъ ознаменовалъ собой завоеваніе природы искусствомъ, но эта побѣда далась не даромъ. Обогативъ живопись свѣтомъ и воздухомъ, импрессионисты пожертвовали своей личностью. По остроумному выраженію Манэ, свѣтъ сталъ единственнымъ персонажемъ картинъ. Цѣлое поколѣніе художниковъ влюбилось въ солнце и влюбилось съ такимъ восторгомъ, что позабыло о себѣ.

Таковъ Клодъ Монэ (род. 1840), этотъ зачинатель импрессионизма, живописецъ моря и неба, Рафаэль воды, (какъ его называлъ Манэ) мастерской которому служила лодка. Если прежнихъ живописцевъ интересовалъ въ пейзажѣ стиль, характеръ, настроеніе, все кромѣ красокъ, то наоборотъ, картины Монэ это — чистая живопись, абстрагированная отъ всего, кромѣ красокъ. Монэ пишетъ Парижъ и Лондонъ, Ривьеру и Бретань, но не ищите въ его пейзажахъ *couleur locale* этихъ мѣстъ — въ нихъ нѣтъ ничего, кромѣ сверкающей игры атмосферы. Сравните скалы Курбэ съ скалами Belle

Isl'a у Монэ и вы поймете ту революцію, которая произошла во французской живописи 70-хъ годовъ. Курбэ пишеть густымъ слоемъ красокъ, лѣпитъ шпательемъ, работаетъ грязно-бурой смѣсью, чтобы передать подлинныя скалы, изборожденные временемъ и покрытыя тысячелѣтней грязью. Монэ дематериализуетъ природу, лишаетъ ее вещественности, дробить камни въ нѣжно струящуюся красочную пыль. Монэ уже не занимають декоративныя контрасты свѣта и тѣни, столь пѣнявшіе Эдуарда Манэ. Его живопись — сплошное лазурное царство, гдѣ нѣтъ мѣста для тѣни. Его живопись — сплошная вязь мелкихъ мазковъ, серебристо-жемчужная или розово-зеленая. Окутывая природу прозрачной вуалью, онъ смягчаетъ ея цвѣта, сливаетъ ея контрасты, стираетъ ея линіи. «Природа не знаетъ линій», — говорилъ старый художникъ Бальзака («Le chef d'oeuvre inconnu»), и рисунокъ интересуетъ Монэ лишь какъ берегъ красочныхъ потоковъ. Плавно и невозмутимо течеть рѣка эфира, растворяя въ себѣ линіи, претворяя встрѣчные предметы въ стуски свѣта, а самого то Монэ и нѣтъ — онъ самъ словно растворился въ этой воздушной и космической гармоніи...

Съ какой покорной объективностью изучаетъ онъ въ своихъ циклахъ («Скирды», «Руанскій Соборъ», «Берега Темзы и Лондона», «Тополя») всѣ безконечныя перспективы, всѣ мимолетныя трепетанія свѣта! «Въ каждой изъ этихъ картинъ, — говоритъ Дюрэ, — Монэ хотѣлъ лишь зафиксировать на полотнѣ ту перемену въ изображаемомъ пред-

метѣ, которую вызывали различныя часы дня и различное состояніе атмосферы». Но въ то время какъ каждый изъ «100 видовъ горы Фуи», созданныхъ Хокусаи — цѣлая лирическая поэма, пейзажи Монэ, всѣ эти «Скирды» утромъ и вечеромъ, въ дождливую и солнечную погоду, зимою и лѣтомъ — лишь стенографическія эподы въ краскахъ. Самъ Монэ такъ и формулируетъ задачу пейзажной живописи: «пейзажъ — это мгновенное впечатлѣніе», говоритъ онъ своему другу. И если въ пейзажахъ Монэ есть поэзія, то не лирическая, какъ утверждаютъ его критики, а скорѣе эпическая, безстрастная и космическая. И действительно, несмотря на обиліе солнца, внутреннимъ холодомъ вѣтъ отъ гармоній Клода Монэ, отъ этой равнодушной и безлюдной природы...

Гораздо субъективнѣе и человѣчнѣе живопись Камилла Писсарро (1830—1903), котораго почему-то принято считать второстепеннымъ и незначительнымъ представителемъ импрессионизма. Такъ, еще недавно Камилль Моклеръ въ своей книгѣ «Объ импрессионизмѣ» (переведенной на русскій языкъ) выразился о Писсарро какъ о совершенно безличномъ художникѣ, уступающемъ даже Сислею. Между тѣмъ несомнѣнно, что заслуга открытія импрессионистской техники и *plein-air'a* принадлежитъ въ такой же степени Писсарро, какъ и Монэ. Въ 1871 году они вмѣстѣ были въ Лондонѣ, вмѣстѣ изучали Тернера и Констебля, вмѣстѣ учились *plein-air'у* на туманныхъ берегахъ Темзы.

Правда, на Писсарро оказали все же большее

вліяніе интимныя пейзажи Констебля и Коро, чѣмъ свѣтозарная живопись Тернера. Отсюда — различіе между Писсарро и Монэ. У перваго не было той стихійной творческой силы, которой одаренъ второй, но зато онъ глубже и вдумчивѣе, интимнѣе и задушевнѣе. Въ его полотнахъ, чаще всего холодно-синихъ и сѣрыхъ, не видно того безстрастно палящаго солнца, которое насыщаетъ золотой пылью пейзажи Монэ, — но зато въ нихъ чаще встрѣчается ликъ человѣка. Природа Писсарро не такъ безлюдна и пустынна, какъ широкія поля и водныя пространства Монэ. Писсарро принадлежитъ цѣлая серія деревенскихъ и городскихъ пейзажей, въ которыхъ, окутанныя паромъ земли или пылью мостовой, движутся человѣческія фігуры. Его крестьянки по широкой синтетичности и «статуиности» рисунка не уступаютъ лучшимъ фігурамъ Миллэ; это — персонажи Миллэ, перенесенные изъ безвоздушнаго пространства въ трепещущую воздушную среду. Но особенно интересны городскіе пейзажи Писсарро — его парижскіе бульвары («Boulevard Montmartre», «Avenue de l'Opera» и др.), гдѣ передъ нами трепещетъ сама душа большого города, гдѣ сверкаетъ и переливается уличная зыбь, чернѣющая темными силуэтами людей и экипажей...

Какъ художественная личность Писсарро представляетъ собой замѣчательное и отградное явленіе: онъ всегда искалъ и мѣнялся. Такъ, къ концу своей жизни шестидесятилѣтній Писсарро увлекся техникой молодыхъ нео-импрессионистовъ, при-

мкнувъ къ группѣ Сейра и Синьяка. Этотъ вѣчно ищущій и не старѣющій старецъ могъ бы служить достойнымъ примѣромъ для нашихъ русскихъ художниковъ, которые — увь! — такъ рано старѣютъ...

Послѣ Монэ и Писсарро необходимо сказать нѣсколько словъ и о другихъ представителяхъ этой группы импрессионистовъ. Сислеи (англійскаго происхожденія) — художникъ нѣжный и лирический, влюбленный въ весеннюю гармонию красокъ, но въ общемъ и цѣломъ очень похожій на Монэ. Madame Моризо — художница съ чисто-женственной и нѣжной голубовато-сизой гаммой красокъ, отправляющаяся скорѣе отъ Эд. Манэ, чѣмъ отъ Клода Монэ. Рафаэлли — Коптэ и Ришпэнъ французской живописи, изображающій окрестности Парижа съ ихъ запыленной зеленью и сѣрыми фигурами бѣдняковъ.

Нѣсколько въ сторонѣ отъ этой группы должны быть поставлены Поль Ренуаръ (1841), хотя фактически онъ принадлежалъ къ ней и всегда раздѣлялъ ея лишения и побѣды. Это громадный и многогранный талантъ, творчество котораго не можетъ быть замкнуто въ кругъ одной лишь импрессионистской теоріи. Въ его творчествѣ импрессионизмъ достигаетъ высочайшихъ вершинъ своего воплощенія и въ то же время переходитъ въ свою діаметральную противоположность. Таковы, напримеръ, его «Moulin de la Galette» и «Ложа», между которыми цѣлая пропасть художественнаго созерцанія, цѣлая эпоха художественнаго развитія.

Но здѣсь насъ интересуеть Ренуаръ, поскольку онъ принадлежитъ импрессионизму.

Ренуаровскіе портреты (портретъ Жанны Самори, портретъ m-lle Durand Ruel) это — воздушно-серебристыя гармоніи, гдѣ все струится и вибрируетъ за исключеніемъ темныхъ точекъ глазъ. Они одни, эти темныя окна бездонной женской души, четко обведенные контуромъ и затѣненные густыми рѣсницами, кажутся чѣмъ-то единственно реальнымъ и незаблемымъ среди алмазной росыши красокъ. Этотъ своеобразный и всюду повторяемый пріемъ Ренуара чрезвычайно характеренъ для импрессионизма — онъ какъ бы символизируетъ то философское значеніе глазъ, какъ единственной реальности, которое выдвинулъ импрессионизмъ.

Ренуаровскіе nus, эти сладострастныя и плодородныя женскія тѣла, бѣлѣющія на фонѣ лѣсовъ и прудовъ, чужды экспрессивности Дегаса. Рядомъ съ глубоко современными, уродливо характерными женщинами Дегаса, ренуаровскія женщины кажутся дочерьми Фрагонаровскихъ маркизъ, галантныхъ дамъ Ватто и Бушэ. Но Ренуаръ изображаетъ ихъ не въ четырехъ стѣнахъ пикантнаго будуара, а среди цвѣтущаго сада природы, подъ лучами яркаго солнца. Эдуардъ Манэ первый осмѣлился вынести женское тѣло изъ безвоздушнаго эдема Бутро и Кабанеля на открытый воздухъ. Ренуаръ пошелъ еще дальше — онъ залилъ его пылающими и сжигающими поцѣлуями солнца, онъ разсыпалъ по нему сапфиры густолиственной тѣни. Клодъ Монэ раз-

лагаеть солнечный лучъ на составные элементы, Ренуаръ собираеть солнечные лучи въ золотая космы женскихъ волосъ, въ розовые стустки женскаго тѣла. Великимъ живописнымъ инстинктомъ своимъ Ренуаръ поняль, что синій холодъ тѣней еще болѣе раздуваетъ полямя солнца. Вотъ почему полотно Ренуара еще больше, чѣмъ картины Монэ, ослѣпляютъ магіей контрастовъ, чарами свѣта, истомою жара...

У Ренуара нѣтъ людей и типовъ: посмотрите на *бытовую* картину «Moulin de la galette»: это не люди танцуютъ и кружатся въ саду *café-concert'a* — это танцуютъ и кружатся въ веселомъ вихрѣ сине-желтые отблески сияющаго лѣтняго дня. Да не является ли и вся живопись импрессионистовъ этимъ ликующимъ лѣтнимъ днемъ, чуждымъ весеннихъ мечтаній и осенней печали?.. Среди этой пантеистической и ликующей живописи самъ чело-вѣкъ, тотъ самый чело-вѣкъ, который по ученію импрессионистовъ является единственной реальностью въ природѣ — сталъ лишь интереснымъ красочнымъ пятномъ. Онъ былъ принесенъ солнцепоклонника-ми въ жертву свѣтозарному Гелиосу.

Живопись Ренуара ослѣпляетъ и чаруетъ глазъ, но не трогаеть души. Такова общая черта всего импрессионистскаго искусства — чисто внѣшняго и оптическаго, живописнаго и чувственнаго. Оно скользитъ по внѣшней тѣлесности вещей, но не проникаеть за ткань красочнаго пигмента. Здѣсь мы подходимъ къ двуликой природѣ импрессионизма, — формальной и фактической.

Со времени Платона и Аристотеля въ официальной эстетикѣ господствовала теорія подражанія. Импрессионисты провозгласили и утвердили новую концепцію искусства: художникъ долженъ стремиться къ воплощенію не объективной природы какъ таковой, а ея субъективнаго эквивалента, къ реализаціи не своего представленія о ней, а конкретнаго впечатлѣнія отъ нея. Импрессионизмъ ознаменовалъ собой переходъ отъ представленія къ впечатлѣнію, отъ аллегоріи къ типу — и въ этомъ было его огромное формальное значеніе. Онъ создалъ почву для безконечнаго прогресса, для вѣчнаго движенія впередъ, ибо вмѣстѣ съ ростомъ человѣческой личности будетъ безконечно расти его впечатляемость, будетъ мѣняться характеръ красокъ и линій...

Но провозгласивъ новую всеобъемлющую концепцію искусства, импрессионисты сами же сузили ее. Импрессионизмъ, эта живопись впечатлѣній, ограничилъ рамки художественнаго воспріятія лишь внѣшне-цвѣтовымъ воспріятіемъ, лишь оптическимъ ощущеніемъ. Это была живопись моментовъ, красочная стенографія.

Явившись реакціей противъ реализма, импрессионизмъ фактически былъ не отрицаніемъ, а логическимъ завершеніемъ, послѣднимъ словомъ реализма. Курбэ еще думалъ, что можно воспроизводить «настоящую» правду, импрессионисты уже знали, что цвѣта это — явленія. Курбэ хотѣлъ писать природу такою, какъ она *есть*, импрессионисты писали ее такою, какъ она имъ *казалась*. Живопись

Курбэ была *наивнымъ* реализмомъ, живопись импрессионистовъ — *научнымъ* реализмомъ. Въ этомъ смыслѣ импрессионизмъ былъ уже не только «открытымъ на реальность», какъ гдѣ-то выразился Зола, а цѣлой настежь раскрытой дверью. Сколько вѣковъ художникъ-реалистъ стучался въ эту дверь и, наконецъ, теперь въ лицѣ импрессиониста онъ преодолевъ сопротивление матеріальной среды, побѣдилъ природу, постигъ ея тайну. Ибо что такое было оптическое смѣшеніе красокъ, какъ не разгадка величайшей тайны природы? Разлагая цвѣта на составные элементы, художникъ уподоблялся самой природѣ: онъ живописалъ такъ же, какъ пишетъ самъ солнечный лучъ, окрашивая предметы.



Дегасъ.

Танцовщица.

V.

Характерно, что именно въ этомъ научно-реалистическомъ характерѣ импрессионизма, въ самомъ принципѣ оптическаго смѣшенія красокъ и таилась одна изъ главныхъ причинъ того непониманія, на которое онъ натолкнулся. Въ самомъ дѣлѣ, въ то время какъ прежніе художники преподносили публикѣ цвѣта въ уже готовомъ, переработанномъ видѣ, и ей ничего не оставалось, какъ только спокойно посматривать, не расходуя энергии, не напрягая зрительныхъ нервовъ, импрессионизмъ потребовалъ отъ нея активнаго участія въ процессѣ творчества. Стоя передъ картиной импрессиониста, она должна *была* претворять хаосъ въ гармонію, прибавляя къ созерцанію кое-что отъ себя и воссоздавая цѣлое по отдѣльнымъ частямъ его. Ибо въ сущности композиція импрессионистовъ есть не что иное какъ *pars pro toto*. «Развѣ можно изображать толпу съ сотней фигуръ, — сказалъ однажды Дегасъ передъ картиной Мейсонье; — толпу можно изобразить лишь съ помощью десяти фигуръ»...

Наконецъ, публику, привыкшую къ потускнѣвшимъ краскамъ старыхъ мастеровъ, шокировала

странная яркость новыхъ красокъ. «Пришла зима; импрессионистъ пишетъ снѣгъ; онъ видитъ, что при свѣтѣ солнца тѣни на снѣгу становятся синими — и безъ колебанія онъ пишетъ синія тѣни. Тогда публика начинаетъ хохотать... Подъ лучами лѣтняго солнца кожа и платье покрываются словно лиловымъ налетомъ, и импрессионистъ пишетъ людей, стоящихъ въ тѣни деревьевъ, лиловыми. Тогда публика окончательно приходитъ въ бѣшенство, а критика грозитъ кулакомъ и ругаетъ художника коммунаркомъ и каторжникомъ... Напрасно бѣдный художникъ клянется въ своей глубокой искренности, клянется въ томъ, что онъ передаетъ *только то, что видитъ, и остается вѣрнымъ природѣ* — публика помѣщаетъ его въ разрядъ отверженныхъ» (Duret).

«Допустимъ, — могла бы сказать публика, — что краски лишь ощущенія, но разъ миллионамъ людей тѣнь кажется черной, а не синей, значитъ она черная, а не синяя, значитъ наше ощущеніе вѣрно, а ваше ложно». И, строго говоря, съ позитивной точки зрѣнія, съ точки зрѣнія накопленнаго и провѣреннаго опыта, публика по-своему была права, и импрессионизмъ попалъ въ тупикъ, изъ котораго выбраться можно было только однимъ путемъ: для этого надо было провозгласить право художника изображать природу не только *такъ, какъ онъ видитъ*, но и *такъ, какъ онъ хочетъ*. Импрессионистъ очутился въ трагикомическомъ положеніи. Онъ оказался болѣе послѣдовательнымъ реалистомъ, чѣмъ сама публика, большимъ католикомъ, чѣмъ

самъ папа! Его можно было упрекнуть въ здоровьѣ, въ слишкомъ большомъ здоровьѣ, а публика видѣла въ немъ декадента и безумца.

Отказавшись покупать картины импрессионистовъ и принимать ихъ въ галереи, публика и государство отказывали имъ въ правѣ на жизнь, въ буквальномъ смыслѣ этого слова. Такъ, Дюрэ рассказываетъ, что въ 1875 году онъ и Манэ, желая придти на помощь К. Монэ и сдѣлать доброе дѣло, купили у него 10 картинъ по 100 фр., а теперь его картины продаются за десятки тысячъ. Нужда Монэ создала богатство многихъ коллекціонеровъ...

30 лѣтъ тянулась героическая борьба художниковъ, не имѣвшихъ ничего кромѣ таланта, съ консерватизмомъ публики и государства, и, наконецъ, поле сраженія осталось за импрессионизмомъ. Въ 1895 году — по частной подпискѣ — у вдовы Манэ куплена была «Олимпія», и министерство Буржуа, уступая петиціи, подписанной лучшими именами Франціи, соблаговолило принять ее въ Люксембургскій музей. Въ 1894 году оно пошло еще дальше и... милостиво приняло въ даръ частную коллекцію Кайлебота — правда, отказавшись отъ многихъ и лучшихъ картинъ. Хотя «нація» не истратила почти ни одного су на импрессионизмъ, но и это уже была побѣда: въ глазахъ публики и художественнаго стада за импрессионизмомъ было официально признано право гражданства. Такимъ образомъ, въ 90-хъ годахъ героическая эпоха импрессионизма кончилась, и въ 1896 году тотъ же са-

мый Зола, посѣтивъ оффиціальнѣй Салонъ, съ удивленіемъ констатировалъ происшедшую за 30 лѣтъ революцію. «Что меня поражаетъ прежде всего, — писалъ Зола, — это преобладаніе свѣтлыхъ красокъ. Всѣ стали Манэ, всѣ стали Монэ, всѣ стали Писсарро... Теперь всѣ плетутся въ хвостъ мо— друзей, которыхъ вмѣстѣ со мной забрасывали грязью».

Въ концѣ 80-хъ годовъ появилось новое теченіе, свидѣтельствовавшее уже о вырожденіи импрессионизма — такъ называемый «нео-импрессионизмъ», представителями котораго являются Сѣра, Синьякъ, Кроссъ (умеръ въ 1910 г.) и Люсь во Франціи и Ванъ-Риссельберге въ Бельгіи. Желая дать «максимумъ свѣта» и иллюзію воздуха, они довели до абсурда принципъ разложенія цвѣтовъ, передавая всѣ предметы въ видѣ красочной мозаики — одинаковыми красочными точками, за что публика окрестила ихъ не безъ остроумія «пуэнтиллистами» и «конфеттистами». Правда, самъ Сѣра (1859—1891), если бы онъ могъ встать изъ гроба, навѣрное сказалъ бы: нѣтъ, я не нео-импрессионистъ! — такова огромная разница между учителемъ и учениками, идеей и ея воплощеніемъ. Хроматическая оркестрація красокъ была для него лишь *средствомъ* къ великой цѣли — декоративно-монументальной живописи. Сѣра мечталъ о стѣнописи, построенной на принципѣ византійской мозаики, о монументальной фрескѣ, созерцаемой съ далекаго пространства. Попыткой созданія такой *современно «научной» фрески* и

была его большая композиція «Воскресная прогулка въ Grande Jatte» (1884).

Но Сѣра рано умеръ, не успѣвъ довести до конца своего серьезнаго и большого дѣла, а его ученики усвоили лишь внѣшній пріемъ учителя: подъ ихъ кистью теорія взаимно-дополнительныхъ цвѣтовъ превратилась въ застывшую догму, техника стала *самоцѣлью*. Они гордились тѣмъ, что писали не по «капризу и вдохновенію», какъ первое поколѣніе импрессионистовъ, а на основаніи строго научной системы. Въ ихъ живописи отъ личности художника, отъ его темперамента и настроенія не осталось и слѣда.

Такъ великое открытіе импрессионистовъ, возродившее искусство, само стало препятствіемъ для дальнѣйшаго развитія. Освободившись отъ морали и литературы, живопись попала въ плѣнъ къ наукѣ.

Ту же эволюцію пережила и литература. Начавъ съ того, что «художественное произведеніе есть уголокъ природы, преломленный въ граняхъ темперамента», Зола закончилъ утвержденіемъ, что «всякая литература это — логика». Натурализмъ договорился до экспериментальнаго романа и медицинскаго протоколизма. Переставъ быть «учителемъ людей», какъ того требовалъ Бальзакъ, романистъ самъ сталъ ученикомъ врачей...

«Наука оказала такое сильное вліяніе, что художники нашего столѣтія непроизвольно превратились въ восхвалителей научнаго счастья» — эти слова Ницше какъ нельзя болѣе подходятъ къ нео-

импрессионизму. Живопись стала математикой, литература — логикой. Реализм описалъ полный кругъ развитія; дальше идти было некуда. Изъ этого тупика для искусства было только двѣ дороги: или стать снова рабомъ природы, или сдѣлать ее своей рабыней, превратиться въ фотографію или стать снова искусствомъ. Живопись и поэзія пошли по второму пути.



К. Гюисъ.

(Гравировано Я. Бельтраномъ.)

Очеркъ второй.

Солнце нельзя воспроизвести,
его можно лишь воссоздать.

Сезаннъ.

Съ конца 80-хъ годовъ во французскомъ искусствѣ начала бить новая и свѣжая струя, — то была реакція противъ импрессионизма въ живописи и натурализма въ литературѣ. Въ 1886 году появились первыя произведенія символической поэзіи; въ 1889 году открылась первая выставка «импрессионистовъ-символистивъ».

Предтечей новаго движенія былъ Бодлъръ. Изъ его «Цвѣтовъ Зла» (1857) впоследствии распустилась вся символическая поэзія; въ его критическихъ статьяхъ о Салонѣ 1855 года была намѣчена вся программа символической живописи. Бодлъръ дѣлилъ художниковъ на два лагеря: на «позитивистивъ» и «фантастовъ» (*imaginatifs*). «Первые говорятъ: я хочу изображать вещи такими, каковы онѣ есть, или, лучше сказать, каковыми онѣ были бы, если бы меня не существовало, если бы вселенная была безъ человѣка. Вторые говорятъ: я хочу освѣтить вещи моимъ собственнымъ свѣтомъ»...

И повторяя слова Делакруа, Бодлэръ пишетъ: «Природа это лишь словарь, въ которомъ можно найти слова, составляющая фразу или рассказъ. Но развѣ можно разсматривать словарь какъ литературное и поэтическое произведеніе? Художники-романтики (или фантасты) ищутъ въ немъ лишь тѣхъ словъ, которыя имъ нужны и, соединяя ихъ по-своему, придаютъ имъ совершенно новую фізіономію. Реалисты же попросту копируютъ этотъ словарь, думая, что копируютъ поэму... но поэму нельзя скопировать, ее можно лишь создать!» И, въ противоположность этому типу реалиста, Бодлэръ намѣтилъ свой идеалъ художника-поэта и мечталъ объ искусствѣ, которое будетъ «царствомъ воображенія». Но какъ я уже говорилъ, Бодлэръ былъ утопистомъ. Только поднявшись на вершину реализма, на тѣ высоты искусства, гдѣ уже начинается леденящій холодъ науки, художество могло снова спуститься внизъ, въ цвѣтущую и благоуханную долину интуитивнаго творчества. Только познавъ и побѣдивъ природу, художество могло освободиться отъ нея; только матеріализовавъ искусство, оно могло дематериализовать природу. И весьма характерно, что эту общую эволюцію искусства пережилъ почти каждый художникъ-символистъ индивидуально.

Черты новаго движенія мы встрѣчаемъ уже у стараго, но вѣчно юнаго Дегаса, о которомъ мы уже говорили, какъ о рисовальщикѣ. Поклонникъ Энгра и реалистъ въ рисункѣ, онъ уже не удовлетворяется реальностью въ колоритѣ, создать же но-

вый міръ онъ еще не въ состояніи. Вотъ почему излюбленный сюжетъ его пастелей это — балетъ, этотъ компромиссъ между жизнью и сказкой, эта феерія, гдѣ все дозволено, гдѣ нѣтъ ничего невозможнаго. «Тамъ, сказалъ себѣ Дегасъ, все обманчиво — и свѣтъ, и декораціи, и прически, и корсажи, и улыбки балеринъ. Единственно реальное это — впечатлѣніе, движеніе, арабески линій и красокъ... И танцовщицы Дегаса — не женщины, а машины въ граціозномъ движеніи, украшенныя какъ дамскія шляпы съ *hue de la Paix*, прелестныя и искусственныя». Такъ характеризуетъ живопись Дегаса другой художникъ, Гогэнъ.

Дегасъ стоитъ на перепутьѣ отъ стараго импрессионизма къ новому. Но еще ярче сказался этотъ переходный моментъ въ живописи ванъ-Гога. Въ его творчествѣ импрессионизмъ достигъ своего высшаго и предѣльнаго воплощенія.

II.

Изъ всего написаннаго я люблю
только то, что пишется собствен-
ной кровью. *Ницше.*

Голландецъ по происхожденію, но французъ въ душѣ, Винцентъ ванъ-Гогъ (1853—1890) принадлежитъ Франціи и долженъ быть рассмотрѣнъ какъ одна изъ страницъ въ исторіи ея искусства, которую нельзя пропустить, не нарушая логической связи.

На общемъ фонѣ голландской живописи, матеріальной и мѣщанской, съ ея филистерскими *intérieurs*'ами Питера де Хоха и мясными тушами Пауля Поттера, творчество ванъ-Гога кажется какимъ-то ирраціональнымъ явленіемъ. Его можно сравнить только съ Рембрандтомъ, — такимъ же великимъ врагомъ филистерства, такимъ же художникомъ души, такимъ же мученикомъ творческаго пламени...

Но прежде чѣмъ говорить о творествѣ ванъ-Гога, необходимо сказать нѣсколько словъ о его жизни, ибо онъ принадлежитъ къ тѣмъ художественнымъ натурамъ, у которыхъ творчество и жизнь сплетаются въ одинъ неразрывный клубокъ.

Винцентъ ванъ-Гогъ родился въ семьѣ деревен-

скаго пастора на западѣ Брабанта (Нидерландской провинции), и это дѣтство, проведенное въ деревнѣ, навсегда отпечатлѣлось на его душѣ любовью къ природѣ. Юношей мы застаемъ его въ Гаагѣ, Лондонѣ и Парижѣ въ качествѣ служащаго при магазинѣ картинъ, потомъ мы видимъ его въ Англии, гдѣ онъ становится сельскимъ учителемъ, затѣмъ снова въ Амстердамѣ, гдѣ онъ изучаетъ теологію, и, наконецъ, въ Брюсселѣ, гдѣ онъ принимаетъ священнической санъ. Ванъ-Гогъ сталъ проповѣдникомъ среди углекоповъ; казалось, его мятущаяся душа нашла свое призваніе. Но его пламенная рѣчь черезчуръ абстрактна, и однажды, когда онъ говорилъ передъ углекопами Шарлеруа, его освистали: имъ нужно было хлѣба, а не словъ.

Это маленькое событіе совершенно измѣняетъ бурное теченіе ванъ-Гоговской жизни и направляетъ его по другому руслу. Онъ бросаетъ свою паству, и отнынѣ его душевный пылъ уходитъ внутрь, вырываясь наружу лишь остроконечными языками красокъ. Двадцати-восьмилѣтній человѣкъ впервые беретъ палитру въ руки, но стать художникомъ для ванъ-Гога не значило обрѣсти покой, идя по проторенной дорожкѣ — нѣтъ, это значило снова начать метаться и искать. И ванъ-Гогъ ищетъ. Сначала онъ изучаетъ старыхъ и новыхъ голландцевъ и пишетъ черными красками въ духѣ Израэляса и Мова. Затѣмъ въ Парижѣ знакомится съ импрессионистами и пишетъ въ духѣ Монэ и Писсарро, но вскорѣ импрессионистская техника оказалась черезчуръ тѣсной для него.

Въ 1888 году онъ бросаетъ Парижь и ѣдетъ въ Арль, въ цвѣтущій и лучезарный Провансь. Здѣсь, подъ лучами южнаго солнца, расцвѣтаетъ въ немъ раньше дремавшій огромный талантъ колориста, здѣсь разгорается въ немъ языческая и бѣшенная любовь къ природѣ и солнцу. Не теряя ни одной минуты, онъ пишетъ все, что видитъ передъ собой — портреты и пейзажи, золотые подсолнухи и темно-синее небо и даже дерзаетъ писать раскаленное июльское солнце. Онъ терпитъ сильную нужду, онъ постоянно жалуется въ своихъ письмахъ на недостатокъ красокъ и моделей, на то, что «общество дѣлаетъ тяжелымъ существованіе художника, обрекая его на безсилье». И въ голодной и напряженной работѣ скоро стирается грань между талантомъ и безуміемъ: ванъ-Гогъ вступаетъ на тернистый путь Гаршина и Успенскаго. Душевная болѣзнь — особенно ярко обострившаяся во время его совместной работы съ Гогэномъ, едва не кончившейся убійствомъ послѣдняго — заставляетъ его переѣхать въ Auvers sur Oise подъ наблюденіе врача. Но и здѣсь на порогъ безумія онъ продолжаетъ лихорадочно работать, пока, наконецъ, выстрѣлъ въ грудь не прерываетъ судорожнаго біенія его жизни. Она оборвалась, какъ обрывается черезчуръ натянутая струна. Ванъ-Гогъ застрѣлился 37 лѣтъ отъ роду, поработавъ кистью не болѣе девяти лѣтъ, но за этотъ короткій промежутокъ времени онъ создалъ столько работъ, сколько другому хватило бы на всю жизнь. Такъ, въ теченіе одного лишь двухлѣтняго пребыванія въ Арлѣ онъ написалъ нѣсколько сотъ вещей...

Первое, что потрясает зрителя, когда онъ смотритъ на картины ванъ-Гога, это то, *какъ* онѣ написаны. И тутъ сразу же выступаетъ грань, отделяющая ванъ-Гога отъ другихъ художниковъ. У реалистовъ техника является чѣмъ-то совершенно оторваннымъ отъ личности художника: она считается тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ объективнѣе передаетъ матерію предмета и чѣмъ меньше въ ней угадывается творческій темпераментъ художника. У импрессионистовъ техника тонко передаетъ вибрацію свѣта, у нео-импрессионистовъ она является самоцѣлью. У ванъ-Гога же техника занимаетъ то мѣсто, которое ей долѣтъ — она передаетъ не матерію предмета, а внутреннее переживаніе художника, даже самый *темпъ* этого переживанія. Ванъ-Гогъ пишетъ не кончиками пальцевъ, а обнаженными нервами; онъ не выписываетъ свои картины, а работаетъ сразу, *du premier coup*, какъ говорятъ французы: «Надо работать быстро, быстро, быстро, какъ жнецъ, сосредоточенно торопящийся подъ лучами палящаго солнца», говоритъ онъ въ одномъ письмѣ. «Когда Делакруа пишетъ — это левъ, терзающій свою добычу» — эти слова ванъ-Гога о Делакруа еще болѣе приложимы къ нему самому. Природа приводитъ его въ какое-то творческое бѣшенство. «Эмоціи, которыя вызываетъ у меня красота, — пишетъ онъ въ одномъ письмѣ, — часто доводятъ меня до обморока, и тогда въ теченіе нѣсколькихъ дней я не могу работать; однако прежде чѣмъ уѣхать отсюда, я надѣюсь еще возобновить *атаку* на кипарисы». Атака! Какъ это

слово характеризуете вань-Гога. Есть картины, которыя говорят о долгой и упорной осаде, о долгомъ и упорномъ трудѣ. Онѣ говорятъ о томъ, что художникъ, какъ ученый за микроскопомъ, не зналъ въ началѣ работы того, что будетъ въ концѣ. Публика любитъ такія работы — она считаетъ ихъ «законченными». Но, какъ говорилъ Уистлеръ, «на истинномъ произведеніи искусства не замѣтно капель пота, не замѣтно никакого труда — ибо трудъ въ искусствѣ не добродѣтель, а необходимость. Оно закончено съ самаго начала»... Таковы картины вань-Гога: онъ долго вынашивалъ ихъ въ себѣ, и онѣ были закончены въ немъ еще раньше, чѣмъ онъ брался за работу; вотъ почему онѣ выливались въ одномъ движеніи кисти...

Изстуженнымъ ливнемъ падаютъ на его полотно пятна и штрихи, «точки» и «запятая», и когда смотришь на нихъ — чувствуешь бѣніе его сердца, застывшее въ этихъ мазкахъ и ударахъ, то тихихъ и нѣжныхъ, какъ вечернее небо, то бѣшено страстныхъ, какъ порывъ налетѣвшаго вихря. Каждая вещь заставляетъ по-своему трепетать его душевныя струны, и для каждой вещи у него своя техника. Невольно напрашивается сравненіе съ другимъ такимъ же мятежнымъ гениемъ, — Верхарномъ, у котораго, по выраженію Брюсова, «сколько мыслей, столько ритмовъ». Вольная техника вань-Гога и вольный стихъ (*vers libre*) Верхарна дѣти одной и той же матери, — тонко воспримчивой и отзывной современной души...

Вань-Гогъ писалъ съ натуры, но онъ не былъ

реалистомъ. Бодлэръ гдѣ-то говоритъ, что «рисунокъ — это борьба между художникомъ и природой, борьба, въ которой художникъ тѣмъ легче побѣждаетъ ее, чѣмъ лучше понимаетъ ея *namtvernie*». Творчество ванъ-Гога и есть изступленная борьба съ природой, — борьба, въ которой онъ старается проникнуть внутрь вещей, постигнуть идею, свойственную каждому предмету. Онъ изображаетъ не предметъ какъ таковой, а символъ, *тенденцію* предмета, которая у него носить почти всегда динамически характеръ. Ибо, смотря на міръ сквозь призму своего темперамента, ванъ-Гогъ видитъ природу въ ея вѣчномъ бѣгѣ. Въ противоположность реалистамъ, которые копируютъ природу и поэтому видятъ лишь одинъ моментъ ея, ванъ-Гогъ изображаетъ ее въ ея мистической сущности, въ ея становленіи. Самъ мятежный и страстный, онъ видитъ не тѣла, а явленія и какъ бы фиксируетъ квинтэссенцію ихъ бытія. *Уходитъ* вдаль дорожка, *растутъ* ввысь деревья, *изгибается* горный кряжъ — все это, являющееся лишь словесной метафорой у насъ, живетъ и движется у ванъ-Гога. Онъ какъ ребенокъ понимаетъ слова въ ихъ буквальномъ смыслѣ. И посмотрите на его картины: въ бурномъ движеніи, словно гигантскіе языки зеленого пламени, вьются къ небу деревья; сверкая цвѣтами, копошатся клумбы; ползутъ кусты, припадая къ землѣ; какъ змѣи, въ клубокъ сплетаются вѣтви деревьевъ; низвергается «мистическій водопадъ» (названіе одной изъ картинъ ванъ-Гога), и вся природа движется вѣчнымъ движеніемъ.

Здѣсь все живетъ, течетъ, бѣжитъ, растетъ; вотъ почему его пейзажи производятъ такое тревожное и волнующее впечатлѣніе, заражая своимъ ускореннымъ темпомъ, своей стремительностью, своей ненавистью къ золотой серединѣ и здравому смыслу...

Любопытно, что и человѣческая фигура интересуется ванъ-Гога съ этой стороны. «Я спрашиваю тебя, — пишетъ онъ брату, — знаешь ли ты въ старой живописи хотя бы одного человѣка, роющаго землю, хотя бы одного сѣятеля или рабочаго?... Нѣтъ, фигуры старыхъ мастеровъ не работаютъ. Изображеніе работающаго крестьянина это — нѣчто чисто современное, это — само сердце современности». Именно это и сдѣлалъ ванъ-Гогъ. Въ самомъ движеніи, въ ритмѣ линий и красокъ, ищетъ онъ характеръ данной фигуры. Вотъ почему люди у ванъ-Гога всегда находятся въ движеніи: ритмически *сгибаются* покорныя спины жницъ, неуклюже и странно *бродятъ* по саду душевно-больные, однообразно и бессмысленно *кружатъ* арестанты въ каменной клѣткѣ тюремнаго двора. И здѣсь, въ изображеніи движущагося тѣла, обнажается вся разница между ванъ-Гогомъ и Миллэ. У Миллэ фигуры крестьянъ статуины и монументальны — онѣ точно вросли въ землю, точно выросли изъ земли. У ванъ-Гога фигуры работающихъ крестьянъ — нервныя и худыя горожане, каждый мускуль, каждый нервъ которыхъ извивается и уходитъ въ мучительную обработку косной земли.

Крестьянинъ ванъ-Гога это — самъ ванъ-Гогъ, преображающій природу, заставляющій ее быть

послѣдовательнѣе, чѣмъ она есть, навязывающій ей свою волю. И послушная природа, проходя черезъ горнило его души, превращается въ пожаръ красокъ и бѣшеную пляску линій. Ни къ кому еще не была такъ примѣнена формула Зола, какъ къ ванъ-Гогу: «художественное произведеіе есть уголокъ природы, отраженной въ граняхъ темперамента». И какъ безконечно далеко ушелъ ванъ-Гогъ отъ своихъ предковъ, нидерландскихъ художниковъ XVII вѣка, которыхъ Шопенгауэръ ставилъ въ примѣръ «чисто объективнаго, безвольнаго созерцанія»...

Ванъ-Гогъ пишетъ съ природы, но его созерцаніе действительности есть *символическое* воспріятіе вещей. Какъ же выражается этотъ символизмъ ванъ-Гога? «Для того, чтобы создать грустное настроеніе, — пишетъ ванъ-Гогъ, — вовсе не нужно изображать Геѳсиманскій садъ; для того, чтобы отъ картины вѣяло покоемъ и миромъ, не за чѣмъ писать Нагорную проповѣдь». Символизмъ ванъ-Гога покоится не на ассоціаціи представленій, какъ абстрактный символизмъ Маллармэ, а на непосредственномъ чувствѣ. Символизмъ ванъ-Гога это — конкретный символизмъ красокъ и линій. Вотъ онъ пишетъ «Ночное кафэ»; ему хочется показать, что «кафэ — это мѣсто, гдѣ можно разориться, сойти съ ума, совершить преступленіе» (изъ письма ванъ-Гога къ брату). Это впечатленіе достигается не символическими фигурами, не суудбо-мрачными аксессуарами, а лишь красочнымъ аккордомъ, лишь блѣднымъ мерцающимъ свѣтомъ, который притягиваетъ и засасываетъ ночныхъ по-

сѣтителей, какъ пламя свѣчки притягиваетъ и сжигаетъ ночныхъ бабочекъ. И передъ нами то самое ужасное кафэ, гдѣ завершается жизнь Андреевскаго человѣка, откуда нѣтъ выхода... Въ другой, противоположной по настроенію картинѣ, написанной имъ «для отдыха», онъ передаетъ невозможную тишину и покой своей «Спальни» свѣтло-радостнымъ созвучіемъ красокъ и спокойствіемъ линій. «Я хочу просто-на-просто написать мою спальню такъ, чтобы сама краска доставляла зрителю абсолютный покой, навѣвала бы сонъ, успокаивала бы его фантазію» — читаемъ мы по этому поводу въ одномъ изъ писемъ ванъ-Гога.

Символизмъ ванъ-Гога — конкретный символизмъ красокъ; онъ поэтъ желтаго цвѣта. Огненно-желтые, нѣжно-лимонные, пламенные и багряные аккорды срываются съ его полотень радостнымъ звономъ. Но посмотрите на его картины: словно перегоня эти желто-красныя гаммы, мрачно и торжественно врывается въ нихъ синій цвѣтъ, напоминая ликующей жизни о безстрастной вѣчности. И хотя картины ванъ-Гога гармоничны, хотя, согласно физикѣ, желтый и синій цвѣта являются взаимно дополнительными тонами, — все же у ванъ-Гога не гармонія красокъ, какъ у Моне, а скорѣе борьба красокъ, — борьба между синимъ и желтымъ, холодомъ и жаромъ, ночью и днемъ. Надъ пламенѣющимъ золотомъ полемъ нависаютъ изсиня-холодныя тучи, вѣтеръ стибаетъ колосья, и съ крикомъ тревожнымъ мечутся черныя птицы: гроза идетъ... Изъ этого банальнаго сюжета ванъ-Гога

сумьль сдѣлать цѣлую космическую драму, войну стихій, борьбу желтыхъ и синихъ тоновъ...

Вотъ другая картина, «Жатва» («La Moisson») — море бушующей ржи, среди котораго копошится маленькая, какъ паукъ, фигурка жнеца, холмы на горизонтѣ, и все это пронизанное и пропитанное, насыщенное и олащенное стрѣлами солнечнаго диска. Но нѣтъ, это не ржаное поле съ крестьяниномъ-жнецомъ, это — сама земля съ ея краями горъ и маленькой фигуркой челоувѣчества, носящаяся въ безмѣрномъ пространствѣ вокругъ огневѣющаго солнца...

Это умѣніе ванъ-Гога претворять все случайное въ космическое и стихійное ярко сказалось въ его картинахъ, написанныхъ по Миллэ. Онъ не копировалъ Миллэ, а, по собственному выраженію, переводилъ ихъ на другой языкъ, — языкъ красокъ. Но посмотрите, какъ отличается переводъ отъ подлинника. Вотъ «Сѣятель» — здѣсь передъ нами настроеніе, противоположное только что описанному: у Миллэ чувствуется власть земли, власть этой чернубурой грязи; у ванъ-Гога власть челоувѣка. Есть что-то космическое въ этомъ сѣятелѣ и этихъ красныхъ сѣменахъ, которыми онъ оплодотворяетъ землю...

До сихъ поръ мы говорили о ванъ-Гогѣ какъ о художникѣ внѣшней динамики, но ванъ-Гогъ — проникновенный художникъ и внутреннихъ движеній души. Въ исторіи портрета творчество ванъ-Гога ознаменовало собою новый и гигантскій шагъ на пути къ разрѣшенію проблемы сходства.

Правда, это новое психологическое пониманіе

портретной живописи намѣтили первый опять-таки Бодлэръ. «Художникъ, — писалъ онъ, — можетъ и долженъ сознательно преображать свою модель, прибавляя къ ней кое-что изъ своего воображенія. Гольбейнъ зналъ Эразма; онъ его такъ хорошо зналъ и изучилъ, что создалъ новаго Эразма, сдѣлавъ его безсмертнымъ и высшимъ... *Портретъ это — драматизированная біографія, это — раскрытіе естественной драмы, свойственной каждому человеку*» (Baudelaire: «Curiosités esthétiques»). Такимъ образомъ еще въ 50-хъ годахъ Бодлэръ указалъ на то, что проблема портрета сводится не только къ пассивному копированію, но и къ творческому углубленію модели, къ утрированію ея характера.

Таковы именно портреты ванъ-Гога. Онъ пишетъ человѣка такъ же, какъ рисуетъ дерево, подчеркивая все существенное и пропуская все случайное. Онъ воплощаетъ идею, остовъ, квинт-эссенцію человѣка, заставляя его быть болѣе послѣдовательнымъ, чѣмъ онъ есть. Ванъ-Гогъ словно восполняетъ то, чего не додѣлала природа — онъ *идеализируетъ* свою модель. «Идеализируетъ» въ томъ смыслѣ, въ какомъ это слово понималъ нашъ Достоевскій, и мы позволимъ себѣ привести здѣсь эти замѣчательныя слова великаго писателя, столь мало извѣстнаго въ качествѣ художественнаго критика: «Надо изображать дѣйствительность какъ она есть, говорить реалисты, тогда какъ действительности совсѣмъ нѣтъ... потому что сущность вещей человѣку недоступна, а воспринимаетъ онъ природу такъ, какъ отражается она въ его идеѣ,

пройдя черезъ его чувства. Портретистъ усаживаетъ, напริมѣръ, субъекта, чтобы снять съ него портретъ, готовится, вглядывается. Почему онъ это дѣлаетъ? А потому, что онъ знаетъ на практикѣ, что человекъ не *всегда на себя похожъ, а потому и отыскиваетъ главную идею его физиономіи, тотъ моментъ, когда субъектъ наиболѣе на себя похожъ* (курс. мой. А. Т.). Въ этомъ умѣнїи прїискать и захватить этотъ моментъ и состоятъ даръ портретиста. А стало быть, что же дѣлаетъ тутъ художникъ, какъ не довѣряется скорѣе своей идеѣ, своему идеалу, чѣмъ предстоящей дѣйствительности. Идеаль вѣдь тоже дѣйствительность, такая же законная, какъ и текущая дѣйствительность» («Дневникъ писателя». 1873).

Вотъ именно эту «главную идею физиономіи» и выявляетъ ванъ-Гогъ. Правда, идеализированный и стилизованный портретъ мы встрѣчаемъ и въ прошлыхъ вѣкахъ — у испанскихъ, голландскихъ и германскихъ примитивовъ. Но стилизація этихъ мастеровъ исчерпывалась преимущественно линейнымъ преображеніемъ чертъ — подчеркиваніемъ морщинъ и тѣней, какъ у Кранаха, утрированіемъ овала, какъ у Греко. Ванъ-Гогъ дѣлаетъ слѣдующій шагъ. *Онъ идеализируетъ колоритъ, онъ ищетъ и часто находитъ красочный лейтъ-мотивъ, свойственный данному человеку.* Портреты ванъ-Гога это — психологическій анализъ въ краскахъ; красочная экспрессивность и есть то новое, что внесъ ванъ-Гогъ въ портретную живопись. А Уислерь, — спросить читатель, — Уислерь съ

его портретами-симфоніями? Но въ портретахъ Уистлера нѣтъ внутренняго униссона между красочной гаммой и душевной сущностью изображаемыхъ лицъ. Портретъ его «Матери» нисколько не проигралъ бы, если бы вмѣсто сѣрой былъ бы выдержанъ въ какой-либо другой гармоніи...

Наоборотъ, изъ портретовъ ванъ-Гога краски не выкинешь. Такова его «Арлезіанка», похожая на какую-то злобѣщую черную пиццу и написанная изсиня-черными тонами. Таковъ задуманный имъ портретъ Гогэна, по поводу котораго нелишне привести слова самого ванъ-Гога. «Я хочу написать портретъ моего друга, — художника, которому грезятся чудные сны. Я хотѣлъ бы вложить въ этотъ портретъ всю мою любовь къ нему, и совершенно произвольно выбираю краски. Я утрирую свѣтлый тонъ его волосъ до степени оранжеваго цвѣта. Затѣмъ, въ видѣ фона, вмѣсто того чтобы изобразить банальную стѣну убогой квартиры, я напишу безконечность, — самый интенсивный синій тонъ, какой только имѣется на моей палитрѣ. Благодаря этой комбинаціи золотистая голова на синемъ фонѣ будетъ казаться звѣздной въ глубокой синевѣ неба... Точно такъ же поступаю я и въ портретъ крестьянина — представляя себѣ этого ужаснаго человѣка при полуденномъ солнцѣ, въ разгаръ жатвы. Отсюда эти оранжевые отблески, сверкающіе какъ раскаленное желѣзо; отсюда этотъ тонъ стараго золота, горящаго въ потемкахъ... Ахъ, мой милый, — ванъ-Гогъ пишетъ брату, — многіе увидятъ въ этомъ преувеличеніи карикатуру, но что мнѣ до этого!»...

Ярче всего указанный нами черты отпечатались въ собственныхъ портретахъ ванъ-Гога, особенно въ его портретѣ съ отрѣзаннымъ ухомъ. Но сначала два слова объ обстоятельствахъ, при которыхъ былъ написанъ этотъ портретъ. Ванъ-Гогъ работалъ въ Арль вмѣстѣ съ Гогэномъ, но по натурѣ своей они были слишкомъ разные: одинъ — клубокъ нервовъ, другой — царственно спокойный и уравновѣшенный. Ванъ-Гогъ все болѣе и болѣе раздражался и, наконецъ, однажды въ изступленіи бросился на Гогэна съ бритвой въ рукахъ. Гогэнь спасся, но когда онъ вернулся, то засталъ огромную толпу народа передъ дверью — ванъ-Гогъ въ припадкѣ бѣшенства отрѣзалъ себѣ ухо. Отсюда и началась его болѣзнь. Въ собственномъ портретѣ, написанномъ имъ вскорѣ послѣ того, вся страшная физическая боль концентрируется лишь въ глазахъ и бушующемъ, огненно-красномъ пламени фона, этомъ красочномъ крикѣ. И несмотря на отсутствіе кровавыхъ подробностей, портретъ этотъ производитъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ раненый царевичъ Рѣпина со всѣми своими потоками крови. Ванъ-Гогъ былъ несомнѣнно безумнымъ человѣкомъ, когда отрѣзалъ себѣ ухо, но онъ былъ сознательнымъ художникомъ, когда писалъ этотъ портретъ; такъ эстетика расходится съ медициной въ діагнозѣ. Этотъ портретъ — гениальное твореніе; когда-нибудь лѣтъ черезъ двѣсти, когда людямъ не такъ страшно будетъ жить какъ теперь, онъ будетъ считаться символомъ страданія и печальнымъ памятникомъ нашей боль-

ной эпохи, точно такъ же, какъ мы считаемъ «Лаокоона» памятникомъ упадка Афинъ...

Здѣсь мы подходимъ къ основной чертѣ ванъ-Гоговскаго творчества, сближающей его съ другимъ «жестокимъ талантомъ» — Достоевскимъ. Мы говоримъ о той жадѣ страданія, о томъ внутреннемъ горѣннѣ, которыми вѣетъ каждая работа ванъ-Гога. Что-то напряженное и мучительное, какой-то душевный надрывъ ощущается въ его творчествѣ — точно не красками, а кровью своего сердца писалъ онъ свои картины; если бы Ницше видѣлъ его творчество, онъ полюбилъ бы его. Этимъ заглушеннымъ страданіемъ вѣютъ даже ванъ-Гоговскіе цвѣты, его розы и ирисы, которые онъ хотѣлъ писать «для отдыха», — вырастая въ затѣненномъ саду его души, и они распускались странно-зловѣщими лепестками. Да и самъ ванъ-Гогъ — не былъ ли онъ также «краснымъ цвѣткомъ», распутившимся на отравленной почвѣ современнаго вырожденія?

Но сказать только, что ванъ-Гогъ — декадентъ, отщепенецъ и безумецъ, значить еще ничего не сказать.

Да, живопись ванъ-Гога есть продуктъ одинокой индивидуальности, одинокой единицы, оторвавшейся отъ традицій и школъ; это — живопись Штирнеровскаго «единственнаго». Но именно это отщепенство, эта декадентская оторванность своего «я» отъ «не-я» и были источникомъ ванъ-гоговскаго страданія и ванъ-гоговскаго безумія.

Въ самомъ дѣлѣ, что такое пейзажи ванъ-Гога, какъ не безумное, фаустовское стремление слиться съ природой, постичь ея «намѣренія», понять ея

неустанное движеніе? Что такое техника ванъ-Гога, какъ не жажда перевоплощенія въ дерево или потокъ? Недаромъ завѣтною мечтою всей жизни ванъ-Гога было написать звѣздное небо, это черное зіяніе вѣчности... Что такое портреты ванъ-Гога, какъ не мучительная жажда нарушить проклятый флоберовскій законъ: *personne ne comprend personne*, — разрушить незримыя стѣны, отдѣляющія души людей другъ отъ друга?... Что такое, наконецъ, вся жизнь ванъ-Гога, съ ея метаніемъ и исканіями, съ ея церковной службой и неуголенной жаждой личной дружбы, какъ не одно сплошное устремленіе къ сліянію съ міромъ и людьми? Прочитайте письма ванъ-Гога, этотъ поистинѣ человѣческой документъ, и вы увидите, какъ страдалъ этотъ одинокій индивидуалистъ отъ сознанія своего одиночества въ мірѣ, своей отъединенности отъ великаго цѣлаго. «Мы умѣемъ писать *только отдѣльные атомы хаоса*: лошадь, портретъ, бабушку, яблоко, пейзажъ.... Одинокіе плаваемъ мы по бурнымъ волнамъ современности въ нашихъ маленькихъ и шаткихъ лодочкахъ. Возрожденіе это или декадансъ?» — спрашиваетъ художникъ.

И хотя ванъ-Гогъ сбросилъ съ себя священническую рясу, но въ сущности онъ до конца своей быстротечной жизни оставался фанатикомъ-проповѣдникомъ въ лучшемъ и глубочайшемъ смыслѣ этого слова.

Въ творествѣ онъ видѣлъ самозабвенное отдаваніе себя зрителю. «Христось, — писалъ ванъ-Гогъ, — былъ величайшимъ художникомъ, ибо Онъ

создалъ безсмертныхъ людей, а Его слова, которыя Онъ, какъ grandseigneur, пренебрегалъ даже записывать, обрѣли большую силу надъ людьми, чѣмъ мраморъ и картины»...

Теперь *понятенъ* становится трагическій конецъ ванъ-Гога. Его рѣчи были освистаны углекопами Шарлеруа, его совмѣстная работа съ Гогэномъ кончилась неудачей, его картины не нашли отклика въ публикѣ. Невозможнымъ оказалось соперничество съ Христомъ, тщетной оказалась попытка сляянiя съ міромъ. И индивидуалистъ убилъ себя потому, что хотѣлъ убить индивидуализмъ.

Краткая жизнь ванъ-Гога это — длительная и логически завершенная драма бѣдной, но великой человѣческой души...



В. ванъ-Гогъ.

Автопортретъ.

II.

Я хочу сдѣлать изъ импрессионизма нѣчто солидное и прочное, подобное искусству музеевъ.
Сезаннъ.

Въ творчествѣ ванъ-Гога, какъ мы уже говорили, импрессионизмъ какъ міровоспріятіе, импрессионизмъ какъ повышенно-нервная возбудимость достигли своего послѣдняго предѣла.

Въ борьбѣ съ природой, въ борьбѣ за познаніе природы, художникъ перешапнулъ грани доступнаго. Его безуміе, его болѣзнь, его смерть были искупительной жертвой на алтарь индивидуализма. Казалось, дальше идти было некуда...

Логической противоположностью ванъ-Гогу является Поль Сезаннъ (1837—1906). Вѣчно-ищущій ванъ-Гогъ всю жизнь метался изъ города въ городъ, отъ занятія къ занятію; сдержанный и упрямый Сезаннъ всю жизнь сиднемъ сидѣлъ на одномъ мѣстѣ. Извѣстный лишь небольшому кругу почитателей, онъ работалъ вдали отъ суетнаго свѣта, въ маленькомъ городкѣ Aix en Provence и здѣсь же умеръ съ кистью въ рукахъ. Ванъ-Гогу часто не на что было купить красокъ и тогда онъ поневолѣ дѣлалъ рисунки перомъ; католикъ и кон-

серваторъ Сезаннъ былъ состоятельнымъ домохо-
зяйномъ, не зависѣлъ отъ публики, работалъ спо-
койно и уравновѣшенно, регулярно принималъ душъ
и посѣщаль мессу.

Какова жизнь, таково и творчество. Ванъ-
Гогъ былъ мученикомъ своего искусства, Сезаннъ
былъ рабочимъ въ своемъ искусствѣ. «Il faut être
ouvrier dans son art», — говорилъ онъ, — «надо
съ молодости знать свои приемы живописи, надо
пользоваться грубымъ и сырымъ матеріаломъ».
Эти слова весьма характерны для Сезанна — ибо
онъ не метался и не искалъ, какъ ванъ-Гогъ, а за-
ранѣе, чуть ли не съ молодости «зналъ» свои приемы
живописи, владѣлъ своимъ матеріаломъ, умѣлъ
преодолѣвать сопротивленіе матеріала, какъ ма-
стера XIV вѣка, съ дѣтства сроднившіеся съ сво-
имъ ремесломъ. Трудно себя представить что-либо
болѣе противоположное салонному ловкачеству и
салонному шику, чѣмъ эта живопись, грубая и тя-
желовѣсная, вещественная и наивная, исходящая не
изъ кончиковъ виртуозныхъ пальцевъ, а изъ чер-
ноземныхъ глубинъ души. Сезаннъ не пишетъ, а
рубить съ плеча — рубить мазками справа на-
лѣво. Чего стоятъ самыя названія его картинъ,
такія точныя и грубыя: «Голый мужчина», «Гора
между деревьями», «Десять яблоковъ», «Горшки и
груши»...

Вотъ Сезанновскія Nus — это не «Истина» и
«Красота», олицетворенныя прекрасными тѣлами,
это просто Cinq femmes nus, рыхлыя и мясистыя
женщины съ зеленовато-землистыми тѣлами. Эти

чудовищно-экспрессивныя Сезанновскія самки — насмѣшка надъ всѣмъ, что французская академія создала въ области женской наготы; это пощечина Бутро и Кабанелю. И эту пощечину слащавой условности XIX вѣка никто не могъ бы дать лучше, чѣмъ Сезаннъ. Житель маленькой провинціи, не знавши болѣзненныхъ чаръ городской красоты, онъ писалъ женскую наготу, какъ средневѣковый монахъ, видящій въ вѣчно-женственномъ лишь матеріально-животное, первобытно-стихійное и дьявольское.

Та же самая печать земли лежитъ и на бытовыхъ картинахъ Сезанна, но здѣсь она — геніальна. Вотъ «Крестьянинъ» съ опомными руками и какими-то черными дырами вмѣсто глазъ, грузно, какъ комъ, сидящій на стулѣ и написанный почти рельефными пластами красокъ. Это — геніальное олицетвореніе, мертвой, стопудовой, вандейской силы... Вотъ жанровые картины «Игроки» и «Игра въ карты», но Боже мой, какъ далеки онѣ отъ елейныхъ картинокъ нашихъ передвижниковъ! Сезаннъ не рассказываетъ быть, — онъ показываетъ его въ его глубинной сущности. Его игроки съ ихъ тупыми лицами и флегматической игрой — да вѣдь это подлинныя обыватели маленькаго города. Только геніальный провинціалъ могъ создать такое произведеніе.

Но все же Сезаннъ — прежде всего живописецъ, и если онъ не извращаетъ быть внутренно, то зато онъ не можетъ не преображать его внѣшне. Какъ Соллогубъ, онъ беретъ «кусочекъ жизни грубой и

бѣдной» и претворяетъ его въ grand art. Но онъ не вплетаетъ въ грубую жизнь легкихъ кружевъ фантазіи, какъ Соллогубъ, а лишь озаряетъ ее синезелтымъ заревомъ красокъ. Вотъ простая грошевая желтая клеенка, но посмотрите, какимъ матовымъ золотомъ горитъ она на кабачномъ столѣ; вотъ простая рабочая синяя блуза, но посмотрите, какими тяжелыми и декоративными складками ложится она, словно плащъ Дюреровскихъ апостоловъ.

Еще субъективнѣе, еще преображеннѣе — Сезанновскіе пейзажи. Изъ всей многоцвѣтной и многолинейной природы онъ произвольно выбираетъ лишь тѣ лейтъ-мотивы, которые ему по душѣ, — холодную синезеленую гамму красокъ, прямыя и суровыя линіи. Въ его пейзажи никогда не заглядываетъ солнце, и холодомъ одиночества, тяжелой меланхоліей вѣетъ отъ нихъ. Малахитово-зеленая земля, раздробленная на мелкіе участки каменно-сѣрыми заборами, маленькіе домики съ красными мѣщанскими крышами, сухіе и мрачныя стволы деревьевъ — что-то вѣчно пасмурное и безрадостное, мужицкое и неподвижное, какая-то тяжесть каменистой земли, ограниченность маленькаго города. Холмистыя горизонты не таютъ въ воздухѣ, не сливаются съ вѣчностью — наоборотъ, они рѣзко очерчены, назойливо явственны. Сезаннъ чувствуетъ космическое въ природѣ, но не въ вѣчномъ движеніи, какъ ванъ-Гогъ, а въ вѣчной матеріи. Въ его пейзажахъ ничто не движется — все пребываетъ въ состояніи статики, все тяготеетъ къ землѣ.

Живопись Сезанна это — красочный апофеозъ вещества. Сезаннъ не пишетъ, а рубить съ плеча — отрубаетъ пласты камня, пласты зелени, пласты тѣла. Вотъ почему его художественный темпераментъ никогда не воплощается въ гибкой и прозрачной акварели съ такой силой, какъ въ тяжелыхъ масляныхъ краскахъ. Въ его масляныхъ картинахъ всегда сквозитъ то внутреннее соотвѣтствіе между упрямой душой художника и грубымъ матеріаломъ, преодоляемымъ ею, которое такъ чаруетъ у примитивовъ. Въ этомъ отношеніи чрезвычайно интересны Nature-mortes'ы Сезанна. Онъ пишетъ яблоки, но они интересуютъ его иначе, чѣмъ они интересовали реалистовъ и импрессионистовъ. Первые добивались обмана зрѣнія, для вторыхъ яблоки были лишь дрожаніемъ свѣта, пустяками красокъ. Сезаннъ же реабилитируетъ чары вещественности, и его «натюрморты» плѣняютъ не столько воздушной гармоніей красокъ, сколько сочной зрѣлостью плодовъ, скульптурной окаменѣлостью салфетокъ, тѣми особенными матеріальными чарами красокъ, которыя лучше всего передаются словомъ «saveur». Сезаннъ возродилъ то сладострастное, любовное отношеніе къ вещамъ, которое было у старыхъ фламандскихъ и французскихъ мастеровъ.

Но этихъ чисто французскихъ достоинствъ Сезанновской живописи не хотѣла видѣть публика и критика. Хотя Сезаннъ принадлежалъ къ тому же поколѣнію, что и импрессионисты, но среди нихъ онъ казался наиболѣе дикимъ и вызывалъ

наибольшую ярость у публики. Даже Курбэ и Манэ казались ангелами въ сравненіи съ нимъ.

Причиной этого озлобленія была «грубость» и «неуклюжесть» Сезанновской живописи, — то индивидуальное сезанновское лицо, которое такъ ярко выпираетъ изъ его картинъ и такъ рѣзко поражаетъ среди прочихъ импрессионистовъ — Монэ, Писарро, Сислея, въ общемъ весьма похожихъ другъ на друга.

И дѣйствительно, все, къ чему Сезаннъ прикасается — отъ яблока и до человѣка — превращается въ Сезанновскій стиль. «Мы должны изображать то, что мы видимъ, *позабывъ обо всемъ, что появлялось до насъ*. Только это забвеніе позволить художнику проявить свою индивидуальность, большую или маленькую. Лувръ — лишь азбука, по которой мы научаемся читать, но мы должны отбросить всѣ прекрасныя формулы нашихъ великихъ предковъ для того, чтобы изучить прекрасную природу и выразить ее согласно нашему личному темпераменту», — говорилъ Сезаннъ Бернару. «*J'ai ma petite sensation* — у меня есть *свое маленькое ощущеніе*, но оно принадлежитъ мнѣ», — говорилъ онъ въ другой разъ, и въ этой фразѣ превосходно воплотилось индивидуалистическое и собственническое міросозерцаніе Сезанна. Если онъ похожъ на Шардэна или другихъ старыхъ мастеровъ, то — помимо своей воли, наперекоръ своему анархическому міросозерцанію.

Итакъ, лишь изъ глубины своего маленькаго «я» черпалъ Сезаннъ тотъ синтезъ и *ensemble*, ко-

торами такъ отличается его живопись отъ импрессионизма. Импрессионисты гонялись за случайностью позъ и движеній, щеголяя остроумной неожиданностью композицій. Они видѣли лишь отдѣльные фрагменты жизни, схваченные на лету. Сезаннъ же, прожившій всю жизнь вдали отъ большого города съ его торопливостью переживаній, былъ психологически чуждъ импрессионизму, не доросъ до него, какъ ребенокъ не доросъ до взрослыхъ переживаній. Онъ видитъ мiръ въ его синтетической связи, какъ итальянскій примитивъ XIV вѣка. Взгляните на его игроковъ, сидящихъ въ ресторанѣ, и вы увидите, съ какой орнаментальной симметрией сплетаются ихъ контуры: передъ вами мелкіе лавочки, вознесенные на пьедесталь монументальнаго стиля. То же самое и въ пейзажахъ: массивныя сезанновскія деревья не свиваются въ безпорядочномъ бѣгѣ, какъ у ванъ-Гога, не ущемляются рамой, какъ у импрессионистовъ, а возносятся симметрично и монументально, какъ кулисы, по обѣимъ сторонамъ холста (напр. «Les Moissonneurs»). Вотъ это-то стремленіе къ архитектурной композиціи, къ *ensemblу* и является той гранью, которая отдѣляетъ Сезанна отъ импрессионистовъ: то, что у нихъ было *эскизомъ* — у него становится *картиной*. Они умѣли лишь регистрировать свои впечатлѣнія, онъ умѣетъ ихъ организовывать.

Правда, подобно имъ, Сезаннъ всю жизнь ходитъ на эпюды или на «мотивы», по его выраженію, но свои картины онъ пишетъ не съ натуры, а въ мастерской съ глазу на глазъ съ своимъ «я». Им-

прессионисты благоговѣйно прислушивались ко всѣмъ мелодіямъ свѣта, звучащимъ въ природѣ — Сезаннъ заставляетъ въ ней дрожать лишь тѣ немногія струны, которыя звенятъ въ его душѣ. Онъ пользуется природой лишь какъ словаремъ, изъ котораго беретъ только нужныя ему слова; онъ знаетъ лишь свое «маленькое ощущеніе», — до остального ему нѣтъ дѣла. Онъ не старается побѣдить природу, завоевать солнце, какъ ванъ-Гогъ — ибо онъ знаетъ, что «солнце нельзя воспроизвести — его можно лишь воссоздать». Онъ не идеализируетъ природу, какъ послѣдній, а лишь *упрощаетъ* ее, отбрасывая то, что ему не нужно. Вотъ почему живопись Сезанна — отъ первой до послѣдней работы — есть въ сущности развитіе одного и того же линейно-красочнаго мотива; вотъ почему она носитъ такой уравновѣщенный и монументальный, замкнутый и сосредоточенный характеръ. Это — лирика въ краскахъ.

Въ лицѣ Сезанна логически замыкается кругъ развитія, описанный живописью XIX вѣка, въ началѣ котораго Энгръ, отвергавшій цвѣтъ во имя ли-и, говорилъ: «если бы мнѣ нужно было повѣсить вывѣску на дверяхъ моей мастерской, я написалъ бы: Школа Рисованія, и я увѣренъ, что создалъ бы колористовъ». Импрессионизмъ начался съ побѣды пятенъ надъ линиями (Э. Манэ), затѣмъ пятна растворились въ сплошномъ потокѣ краски (Монэ — Синьякъ), и, наконецъ, Сезаннъ снова реабилитируетъ вещественность красочныхъ мазковъ. Но если у Манэ были контрасты чернаго и бѣлаго, то

у Сезанна — контрасты чисто цвѣтовые. «Не существуетъ линій, не существуетъ свѣтотѣни, — гсворилъ онъ (Бернару), — существуютъ лишь контрасты красокъ... Лѣпка предметовъ вытекаетъ лишь изъ вѣрнаго соотношенія тоновъ. Когда они гармонически расположены другъ около друга — картина моделируется сама собой. Вотъ почему надо говорить не *моделировать* красками, а *модулировать* краски»...

Благодаря этой модуляціи сине-зелено-оранжевыхъ гаммъ, живопись Сезанна становится настолько декоративной, что даже не нуждается въ рамѣ: пейзажъ Сезанна это — гобелень XIX вѣка.

Сезаннъ не разъ упрекалъ Гогэна въ томъ, что послѣдній заимствовалъ у него его стиль и, какъ онъ выразился: «прокатилъ его по всѣмъ пассажирскимъ пароходамъ». Индивидуалистъ Сезаннъ видѣлъ въ этомъ кражу его «я», но фактически Сезаннъ действительно оказалъ громадное, хотя на первый взглядъ незамѣтное вліяніе на Гогэна и на все поколѣніе современныхъ художниковъ. Его картины — грубыя и неуклюжія, но сильныя и сверкающія, показали всю красоту красочной лирики, всѣ чары неразложеннаго и нераспыленнаго цвѣта. Онъ первый нанесъ ударъ оптическимъ рецептамъ Шеврейля и внушилъ отвращеніе къ эскизно-случайной живописи импрессионистовъ. Его картины были побѣдою цвѣта надъ свѣтомъ, стилиа надъ отдѣльными фрагментами жизни. «Я хочу сдѣлать изъ импрессионизма нѣчто солидное и прочное, какъ искусство музеевъ», — говорилъ самъ

Сезаннъ; въ этихъ словахъ превосходно формулировано его значеніе — онъ былъ классикомъ импрессионизма.

Надо умѣть организовывать свои впечатлѣнія — такъвъ былъ завѣтъ, такъва была традиція, вытекавшіе изъ творчества Сезанна. Но единственнымъ организующимъ центромъ Сезанновской живописи было его «маленькое ощущеніе» — недаромъ онъ училъ художника забвенію «всего того, что появлялось раньше». Вотъ почему его живопись — магическій кругъ, замкнутый въ себѣ, неподражаемый, непроницаемый.

Долженъ былъ появиться другой художникъ, съ большей и раскрытой душой, который, воспользовавшись внѣшними завоеваніями Сезанна, вывелъ бы искусство изъ тупика индивидуализма на широкую дорогу коллективнаго и анонимнаго творчества.

III.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme
pleins de sève,
se pâment longuement sous l'ardeur
de climats.

Бодлэръ. „La Chevelure“.

Движимое принципомъ игнорирования подробностей во имя сущности, искусство, совершенствуясь, должно будетъ вернуться къ своему дѣтству — къ примитивамъ.

Бодлэръ.

И этотъ художникъ явился. Оправдались вѣщія слова Бодлэра. Въ лицѣ Поля Гогэна искусство вернулось къ своему изначальному истоку, къ своему коллективному руслу, достигло того, о чемъ тщетно мечталъ ванъ-Гогъ, чего не было у Сезанна.

Скучно бываетъ рассказывать біографіи художниковъ, ибо зачастую это значить спускаться съ высотъ человѣческаго духа въ болото обывательщины, но жизнь Гогэна сама по себѣ представляетъ удивительно цѣльное и законченное художественное произведеніе, и мы позволимъ себѣ на ней остановиться.

Поль Гогэнь родился въ 1848 году, въ очень интеллигентной семьѣ. Его отецъ — старый республи-

канецъ родомъ изъ Бретани; его мать — происходитъ изъ Перу. Отъ перваго Гогэнъ унаслѣдовалъ меланхолическую любовь къ первобытному, отъ второй — южную бродячую натуру. Рано началась богатая впечатлѣнїями жизнь. Все отрочество Гогэнъ провелъ юнгой на кораблѣ, и въ то время какъ другїя дѣти не видятъ ничего, кромѣ каменныхъ стѣнъ, Гогэнъ объѣздитъ берега двухъ океановъ, и здѣсь въ безбрежности моря и неба и сложились основныя черты психологїи будущаго «дикаря» — его ненависть къ городской тѣснотѣ и мѣщанской условности, его страсть къ красотѣ...

Рано женился Гогэнъ, пошли дѣти, пришлось начать осѣдлую жизнь, стать «какъ всѣ», и онъ поступилъ въ одинъ изъ парижскихъ банковъ, гдѣ его обязанностью было мѣнять деньги. Въ Парижѣ онъ познакомился съ импрессионистами и рѣшился попробовать писать. Однажды онъ показалъ свою работу Манэ, отрекомендовавшись какъ диллетантъ. «Нѣтъ, диллетанты это тѣ, которые плохо пишутъ», — отвѣтилъ ему Манэ поистинѣ крылатыми и окрыляющими словами. Но размѣнъ денегъ опнімалъ у Гогэна все время и заниматься искусствомъ удавалось только по ночамъ и по воскресеньямъ. Однако въ одинъ прекрасный день Гогэнъ сказалъ себѣ: «отнынѣ я буду писать ежедневно». Это было такъ просто: надо было *только* бросить выгодное мѣсто въ банкѣ, и онъ сдѣлалъ это. Боясь бѣдности, жена покинула его съ пятью дѣтьми — и сердце женщины не обманулось: голодъ пришелъ тотчасъ же, какъ только человекъ сталъ

художникомъ. Началась одинокая жизнь-борьба...

Сначала Гогэнь работалъ въ духѣ импрессионистовъ, но какъ разъ въ концѣ 80-хъ годовъ импрессионизмъ ударился въ науку, и Гогэнь рѣзко порвалъ съ нимъ. «Мы недавно пережили въ искусствѣ долгій періодъ заблужденія, порожденный физикой, химіей и изученіемъ природы, — писалъ онъ въ послѣдствіи, вспоминая это время. — Художники утратили всю свою первобытность, не имѣютъ болѣе интуиціи — они заблудились въ поискахъ за творческими элементами, которые они не способны больше создать сами... Все, что я пріобрѣлъ отъ другихъ, стѣсняло меня, и я могу сказать, что ни отъ кого ничему не научился. Правда, я знаю мало, но это малое я предпочитаю многому, ибо это — я самъ. *И кто знаетъ, быть можетъ это малое, воспринятое другими, когда-нибудь станетъ великимъ*».

Послѣднія слова чрезвычайно характерны для Гогэна — въ нихъ онъ вылился весь, какъ Сезаннъ вылился весь въ своемъ обвиненіи Гогэна въ плагіатѣ. Правда, жизнь и творчество Гогэна отъ ванъ-Гога и Сезанна, это — его *вѣра въ коллективную преемственность, его влеченіе къ коллективнымъ источникамъ творчества*.

Гогэнь былъ индивидуалистомъ и отшельникомъ лишь одной стороною своего лица — той, которая была обращена къ покинутой имъ Европѣ.

Это бѣгство за океанъ, въ экзотическія дали не является *trouvaile*'мъ Гогэна — онъ лишь осмѣлился осуществить то, о чемъ мечтали другіе. Еще въ

XVIII вѣкѣ родилась у Руссо и Бернардина де-Сентъ-Пьера эта мечта о возвращеніи къ естественному состоянію, въ объятія къ матери природѣ. Въ XIX вѣкѣ, по мѣрѣ роста капитализма, въ искусствѣ и поэзіи все чаще и чаще звучить тоска по востоку, какъ отрицаніе современной цивилизаціи и мечта объ обѣтованной землѣ. Грезилъ свободной жизнью американскихъ дикарей Шатобрианъ въ своемъ «*Voyage en Amérique*», восторгался гармонической красотой арабовъ Делакура во время своего путешествія по Африкѣ. Мечтали о востокѣ и Викторъ Гюго въ своихъ «*Orientales*» и Леконтъ де Лиль, креоль по рожденію, въ своихъ «*Poemes Barbares*», и Флоберъ, издавшій Египетъ, и Готье, и даже парижанинъ Мопасанъ въ своемъ очеркѣ «*Sur l'eau*». Но ярче всего эта «носталгія по востоку и путешествіямъ» проходитъ черезъ поэзію Бодлера, и нѣтъ сомнѣнія, что она во многомъ вдохновила Гогэна. Какъ часто уносился Бодлэръ отъ кошмарной действительности въ далекую Индію, страну лазури и солнца, гдѣ «люди и цвѣты подъ зноемъ климатовъ лѣниво замирають» («*La Chevelure*» въ переводѣ П. Я., какъ и дальнѣйшее) или на

Островъ лѣнивый, обломокъ цвѣтущаго рая,
Гдѣ на странныхъ деревьяхъ плоды наливные висятъ,
Гдѣ лучистый женскія очи по-дѣтски глядятъ,
А мужчина и крѣпокъ и строень, какъ пальма родная.
„Экзотическій ароматъ“.

Мечталъ и ванъ-Гогъ о перенесеніи искусства въ неизвѣданныя страны, гдѣ художники останутся съ глазу на глазъ съ новой, еще не опощленной при-

родой, гдѣ они забудутъ всѣ изжитыя догмы и свободно и наивно пойдутъ по новымъ дѣвственнымъ путямъ. Эту мечту ванъ-Гога о «тропической живописи», эту завѣтную мечту всей французской поэзіи XIX вѣка и осуществилъ Гогэнь. Сынъ бретонца и перувианки, уже въ крови своей носившій нѣчто первобытно-стихійное, казалось, былъ созданъ самимъ Провидѣніемъ для этого — ему не такъ труденъ былъ подвигъ опрощенія и отреченія отъ Европы, какъ другимъ.

Правда, основныя черты Гогэновской живописи сложились еще на Мартиникѣ и въ особенности въ Бретани, гдѣ, окруженный учениками, въ деревнѣ Pouldu онъ изучалъ первобытные типы бретонцевъ, стихійныя красоты скалистыхъ береговъ. Отшельникъ, покинувшій столицу и какъ Заратустра окруженный учениками, онъ уже здѣсь (1890) формулировалъ главныя максимы своей живописи. Но высшаго расцвѣта его живопись достигла во время его перваго и втораго пребыванія на островѣ Таити.

Въ 1891 году Гогэнь уѣхалъ на Таити и здѣсь въ глубинѣ острова онъ провелъ два года. Почему онъ уѣхалъ туда? Объ этомъ мы узнаемъ изъ предисловія Ш. Мориса къ каталогу выставки 1893 года, на которой представлены были таитянскія работы Гогэна. «Художникъ отправился туда не для того, чтобы обновить тамъ свою душу *новыми сюжетами*. Ибо, болѣе чѣмъ кто-либо другой, Гогэнь могъ бы ограничиться до безконечности однимъ и тѣмъ же мѣстомъ и лицомъ, изъ которыхъ онъ сумѣлъ бы

каждый разъ создать нѣчто новое. Но кромѣ духовно-творческихъ способностей, характеризующихъ его темпераментъ, ему свойственна жажда кочевья, шири, свободной природы, которой нѣтъ мѣста среди узости и искусственности нашей западной цивилизаціи. Онъ возмущенъ нашими обычаями, нашими предразсудками, нашими условностями въ области искусства и жизни, нашими раздражательными традиціями, стѣсняющими живопись. Онъ хочетъ самъ найти *свою* поэму и *свои* техническія средства. Вотъ для чего онъ поѣхалъ въ такую даль — для того, чтобы позабыть насъ».

Въ Парижъ Гогэнъ привезъ съ собой не только картины, но и свой дневникъ, названный имъ потуземному «Ноа-Ноа» (Благоуханная земля). Эта книга — проклятіе европейской цивилизаціи, гимнъ свободной природѣ и свободно-стихійной жизни. Изъ нея мы узнаемъ о томъ воскресеніи, которое пережилъ Гогэнъ среди золотокожаго племени Маори. Мертвый проснулся, условный европеецъ превратился въ дикаря. «Цивилизація мало-помалу уходитъ отъ меня, — пишетъ онъ. — Я начинаю думать просто, безъ страха взираю на свое будущее и люблю его. Я наслаждаюсь всѣми радостями свободной жизни — животной и человеческой, расстаюсь съ ложью и условностями Европы и пріобщаюсь къ истинному, къ природѣ. И благодаря увѣренности въ завтрашнемъ днѣ, въ цѣломъ рядѣ дней, такихъ же свободныхъ, такихъ же прекрасныхъ, миръ нисходитъ въ мою душу, и я роживаюсь нормально, не имѣя суетныхъ заботъ».

Здѣсь онъ воплощаетъ въ дѣйствительность Бод-лэровскую грезу «Au bord de la mer une belle case en bois»...» («Les projets»), живя въ построенной и декорированной имъ самимъ деревянной хижи-нѣ, окруженной цвѣтами и скрытой отъ взоровъ густолиственнымъ лѣсомъ. Онъ живетъ одной жизнью съ дикарями, изучаетъ ихъ нравы, внима-етъ ихъ пѣснямъ и легендамъ, пишетъ красками, лѣпитъ и вырѣзываетъ изъ дерева, иногда вспоми-наетъ Европу, но лишь за тѣмъ, чтобы послать про-клятіе этому «обществу, большому физически и морально». И окупившись въ первобытную жизнь, какъ въ свѣжій и живительный источникъ, омытый и просвѣтленный, онъ ѣдетъ въ Парижъ.

Но выставка 1893 года вызвала лишь взрывъ смѣха и негодованія. Гогэна обвиняли въ варвар-ствѣ и анархизмѣ; академія объявила его невѣждой, националисты постѣшили объявить его евреемъ. Потянулись голодные годы въ Парижѣ. Въ 1895 году Гогэнь сдѣлалъ послѣднюю попытку, пославъ въ Salon de champs de Mars свою декоративную кера-мику, но она была забракована. «Не хотѣлось бы мнѣ больше видѣть европейцевъ, — вырвалось у Гогэна. — Мнѣ не на что надѣяться здѣсь, гдѣ есть администрація Beaux Arts, гдѣ есть торговцы кар-тинъ... Мнѣ остается лишь вылѣпить свою гроб-ницу тамъ, — среди солнца и цвѣтовъ». И его сно-ва потянуло туда, къ полинезійскимъ дикарямъ, ко-торые цѣнили его искусство, считая его полу-боже-ствомъ, ибо онъ — «человѣкъ, который дѣлаетъ людей», по выраженію одной таитянки (см. «Ноа-

Ноа»). Въ 1896 году, послѣ довольно неудачной распродажи своихъ работъ въ Hotel Drouot, онъ вторично отправляется за океанъ и на этотъ разъ навсегда. Пьеръ Лоти, побывавъ на Таити, благополучно вернулся оттуда и написалъ таитянскій романъ. Поль Гогэнъ, поѣхавъ вторично на Таити, ужъ не вернулся обратно — то, что было лишь сантиментальной идилліей у Лоти, стало жизненной драмой Гогэна.

Онъ бѣжалъ отъ европейцевъ, но и здѣсь въ Papeete, главномъ городѣ Таити, онъ натолкнулся на ту же ненавистную европейскую цивилизацию въ лицѣ губернатора и «христіанскихъ миссіонеровъ, навязывающихъ туземцамъ христіанство, торговцевъ, научающихъ ихъ обману, и чиновниковъ — кодексу Наполеона» (см. «Ноа-Ноа»). И видя, какъ туземцы начинаютъ носить воротнички и корсеты и заболѣваютъ отъ сифилиса, чувствуя близкую агонию туземнаго населенія, Гогэнъ начинаетъ борьбу во имя сохраненія золотокожей расы, этого послѣдняго тропическаго рая. Онъ печатаетъ рядъ статей въ мѣстной газетѣ «Les Guerres», направленныхъ противъ губернатора и колоніальной эксплуатаціи. Потомъ онъ удаляется еще дальше отъ городской культуры, сначала въ глубь Таити къ племенамъ канаковъ, затѣмъ еще дальше на островъ Доминикъ (одинъ изъ Маркизскихъ острововъ), гдѣ никогда еще не ступала нога европейскаго художника. Есть что-то глубоко-трагическое въ этомъ непреклонномъ стремленіи все дальше и дальше отъ культуры, все ближе и ближе къ чащѣ первобытно-

сти. Но и тамъ онъ продолжаетъ свою борьбу съ цивилизаціей, убѣждаетъ туземцевъ не платить податей, не слушать миссіонеровъ, не ходить въ христіанскую школу. «Вамъ не нужна школа. Природа — вотъ ваша школа», — говоритъ онъ имъ. Но мѣстные власти не дремлютъ: они готовятся къ мести...

Въ 1903 году пришла послѣдняя вѣсть отъ Гогэна — его письмо къ Daniel de Montfreid'y, въ которомъ онъ проситъ «спасти его отъ разоренія и гибели»: администрація присудила его, больного, къ 1,000 франковъ штрафа и 3 мѣсяцамъ тюрьмы за его обличительныя статьи... Письмо кончается словами: «всѣ эти волненія убиваютъ меня»... А 9-го мая того же года его уже не стало. Цивилизація жестоко отомстила ему: онъ умеръ отъ застарѣлой раны въ ногѣ, нанесенной ему европейскими матросами, отъ изнасилованія которыхъ онъ защищалъ мулатку...

Говорятъ, что въ послѣдній годъ своей жизни Гогэнъ больной рвался въ Европу, но было уже поздно и не на что было уѣхать. А еще говорятъ, что послѣ его смерти мѣстные миссіонеры устроили аутодафэ изъ оставшихся послѣ него картинъ...

Такъ, затерявшись на островкѣ, среди безпредѣльности океана, больной, одинокій и затравленный, умеръ великій художникъ...

Былъ ли онъ, дѣйствительно, дикаремъ и атавистомъ, какъ называла его европейская публика? Нѣтъ, подъ оболочкой дикаря таилась дѣтски ясная и гармоническая душа, духовное

равновѣсіе и здоровье Веронезе и да Винчи. Въ этомъ смыслѣ чрезвычайно характерны письма, которыми Гогэнь обмѣнялся со Стриндбергомъ. Это два различныхъ міроощущенія, двѣ разныхъ культуры, и мы не знаемъ, какая изъ этихъ культуръ является болѣе варварской. Стриндбергъ отдаетъ должное Гогэну, этому «дикарю, который ненавидитъ стѣснительную цивилизацію, этому титану, который, завидуя творцу, создаетъ свой собственный маленькій міръ, этому ребенку, который разстраиваетъ свои игрушки для того, чтобы сдѣлать новыя...» Но ему не по себѣ среди этого новаго гогэновскаго міра, — ему, любящему свѣтотѣнь, онъ кажется слишкомъ солнечнымъ, — ему, утонченному знатоку женщинъ, гогэновская Ева кажется слишкомъ грубой. — «Ваша цивилизація — ваше страданіе; мое варварство — мое здоровье...» — пишетъ ему Гогэнь въ отвѣтъ. — «Ваша цивилизованная Ева дѣлаетъ насъ всѣхъ женоненавистниками, старая же Ева, которая такъ путаетъ васъ въ моихъ картинахъ, улыбается гораздо менѣе горькой улыбкой. Она можетъ стоять передъ нами совершенно обнаженной; ваша же будетъ въ этомъ естественномъ состояніи безстыдной, а если она красива, то, кромѣ того, будетъ еще источникомъ зла и страданія». И мы думаемъ — если уже говорить о варварствѣ и вырожденіи — что вырождающимся былъ не Гогэнь, а тотъ старый міръ съ «деньгами, казармами, кабаками и тюрьмами» («Ноа-Ноа»), отъ котораго онъ бѣжалъ на Таити...

Варварство Гогэна заключалось въ томъ, что онъ осмѣлился пойти въ своей художественной искренности до конца, въ то время какъ другіе останавливаются на поддорогѣ. Одна изъ картинъ Гогэна изображаетъ борьбу Якова съ ангеломъ — это какъ бы символъ всего творчества Гогэна, борьба творческаго разума съ объективной природой. Гогэнь провозгласилъ и утвердилъ право художника не только упрощать природу, какъ Сезаннъ, не только идеализировать ее, какъ ванъ-Гогъ, но и пересоздавать ее по образу и подобию своему; право художника претворять объективную правду въ субъективную ложь, правду-истину въ правду-красоту — *le droit de parti-pris*, какъ онъ выражался. Ибо не природа владѣетъ художникомъ, а художникъ владѣетъ природой; для него нѣтъ ничего святаго, для него всѣ пути открыты, всѣ средства законны. «Интерпретація природы, — говоритъ Гогэнь, — не имѣетъ другихъ границъ, кромѣ законовъ гармоніи... Уклоненіе художника отъ модели можетъ быть замѣтно въ большей или меньшей степени, но оно происходитъ всегда. *Ибо нѣтъ искусства, если нѣтъ преображенія...* Этотъ вымыселъ, эта отсебятина, которой публика такъ боится, и есть душа художественнаго произведенія, дыханіе его жизни, — та теплая влага, которой недостаетъ срѣзаннымъ листьямъ... Они заимствованы художникомъ отъ самой природы, этой великой выдумщицы...» («Ноа-Ноа»). Правда, творческій элементъ игралъ большую роль у романтиковъ, но у нихъ онъ выразился отвлеченно, лишь въ области

сюжета и содержания, у Гогэна же творчество вылилось в самой формѣ, въ краскахъ и линіяхъ. «Для молодыхъ людей, — говоритъ онъ своимъ ученикамъ, — хорошо имѣть модель, но пусть они завѣсятъ ее, пока пишутъ, ибо лучше писать по воспоминанію — только тогда ваше произведете будетъ истинно вашимъ, только тогда ваше впечатлѣніе и ваша душа запечатлѣются въ глазу зрителя». И если импрессионисты создали живопись *plein-air'a*, то Гогэнь, начиная съ Мартиника, пишетъ всѣ свои картины не съ натуры, а *по памяти*. Такъ реализмъ первыхъ подготовилъ почву для субъективизма второго.

Клодъ Монэ забылъ въ своихъ полотнахъ про линію, ибо «природа не знаетъ линій». Но если въ природѣ нѣтъ линій, то ихъ надо создать — какъ бы сказалъ Гогэнь, и его творчество есть реабилитация рисунка, оправданіе линіи. Окаймляя красочныя пятна четкимъ контуромъ, Гогэнь воскресилъ ту любовь къ арабескамъ и орнаменту, которая была въ египетской живописи, въ византійской мозаикѣ, въ готическихъ *vitreaux*, въ японскихъ *какемоно*, но исчезла подъ дыханіемъ живописнаго реализма, этой «рельефной» живописи. Но «вѣрный рисунокъ еще не есть художественный рисунокъ», говорилъ Гогэнь своимъ ученикамъ и онъ осмѣлился нарушить законы анатоміи и перспективы во имя большей экспрессивности своихъ фигуръ, точно такъ же, какъ въ живописи онъ нарушилъ правдоподобность колорита, изображая розовую землю, синее дерево или свѣтъ безъ тѣней.

Онъ пишетъ и рисуеъ не такъ, «какъ этого требуетъ детерминизмъ явленій» (Зола), а такъ, какъ хочетъ его художественное «я». И смотря на его роскошныя, экзотическія краски и причудливыя линіи, публика уже не въ правѣ спорить съ нимъ, «естественно» ли это или нѣтъ, какъ она спорила съ импрессионистами, ибо Гогэнь не клянется ей: «я пишу такъ, какъ вижу», но говоритъ: «я пишу такъ, какъ хочу и мечтаю». Онъ говоритъ ей: архитектурѣ и музыкѣ позволено не копировать природу, а создавать изъ себя — ибо съ чего скопированъ храмъ или симфонія? Поэтому и я, художникъ, имѣю право творить изъ себя, создавать *свои* линіи и *свои* краски...

Но не только въ этомъ экзотизмѣ и субъективизмѣ, въ этой реакціи художественной интуиціи противъ художественнаго раціонализма значеніе Гогэна. Ошибаются тѣ, которые считаютъ его чистымъ «экзотикомъ»; ошибся Шарль Морисъ, подчеркивавшій въ цитированномъ уже нами предисловіи къ каталогу лишь то, что Гогэнь хочетъ создать *свою* поэму и *свою* технику. Болѣе того: ошибся и самъ Гогэнь, гордо утверждавшій, что онъ «ни отъ кого ничему не научился» — мы уже говорили по поводу Делакруа, что дѣйствительное значеніе художниковъ часто не совпадаетъ съ ихъ номинальною ролью и собственнымъ представленіемъ о себѣ.

Гогэнь, какъ мы уже замѣтили, былъ индивидуалистомъ и отшельникомъ лишь той стороною своего лица, которая обращена была къ Европѣ и

европейскому искусству. «*Но не забывайте, что всякій искренній художникъ — ученикъ своей модели. Таковымъ же былъ и я самъ: я держалъ кисть, маорійскіе боги направляли мою руку*», — говоритъ Гогэнь въ своей книгѣ «Ноа-Ноа», и это случайное признание его чрезвычайно цѣнно. Да, маорійскіе боги водили гогэновской рукой, да, маорійскіе мифы, сотканные изъ любви и смерти, одухотворяли его живопись, маорійскіе идолы и амулеты вдохновляли его скульптуру точно такъ же, какъ каменныя бабы и примитивно-готическія распятія Бретани окрыляли его бретонскія работы. Гогэнь пришелъ къ первобытной полинезійской природѣ не для того, чтобы населить ее фавнами и амурами à la Беклинъ или общечеловѣческими призраками à la Пювись де Шаваннь, но для того, чтобы учиться у нея. Для того, чтобы освѣжить свои утомленные и избѣженные европейскіе глаза ея живительной и дѣвственной росой. Онъ пришелъ къ первичной культурѣ дикарей не для того, чтобы собрать нѣсколько курьезовъ для коллекціи, но для того, чтобы освѣжить свою поблекшую европейскую палитру дѣтской и здоровой яркостью архаическаго искусства. Онъ пришелъ къ первобытному мифотворчеству для того, чтобы слить свое одиночное «я» съ коллективной и многовековой, безличной и анонимной культурой полинезійцевъ. Архаическое искусство дикарей — ихъ идолы и амулеты, ихъ оружіе и сказки — и есть то самое народное и лубочное творчество, которое нѣкогда существовало въ Европѣ въ весеннюю пору ея раз-

вигія. Очутившись на островахъ Таити, Гогэнь какъ бы искусственно перенесся въ эту минувшую весну, искусственно возсоздалъ вокругъ себя ту среду, въ которой работали примитивныя школы искусства. То, что Сезаннь черпалъ лишь изъ глубины своего «я», — этотъ внутренній «порядокъ», этотъ внѣшній «стиль» Гогэнь искалъ въ окружающей его полинезійской культурѣ. И дѣйствительно, въ его картинахъ, въ его скульптурѣ, въ его керамикѣ отобразилась цѣлая цивилизація, цѣлая раса, цѣлое племя съ его язычески-радостной религіей, съ его наивнымъ синтетическимъ міросозерцаемъ. Творчество Гогэна это уже не отдѣльные и разрозненные «атомы хаоса», какъ изступленные и эскизные картины ванъ-Гога; это уже не миnorныя гаммы Сезанна, это — цѣлая симфонія, величавая и торжественная, цѣлое монистическое міросозерцаіе, охватывающее природу и человѣка, жизнь и смерть. Синтезь Гогэна, какъ синтезь дикаря, — не только гармонія двухъ взаимно-дополнительныхъ тоновъ, это — гармонія міровоспріятія, это — синтезь еще не расколовшейся души.

Прежніе живописцы писали либо пейзажъ съ фигурами, либо фигуры съ пейзажемъ, у Гогэна же и причудливыя деревья, и экзотическіе цвѣты, и невиданныя животныя, и темнокожіе туземцы — все сливается въ одинъ полнозвучный аккордъ «вѣчно-праздничной природы». Даже сама женщина, эта «последняя золотокожая Ева, душа лѣсовъ, съ гибкимъ и сильнымъ тѣломъ, съ ногами гладкими, какъ ліаны, съ волосами густыми, какъ мохъ, съ

устами цвѣтущими сочнымъ шиповникомъ и двумя зрѣлыми плодами на груди, эта озлащенная солнцемъ Ева, царица-дитя и богиня-дикарка» («Ноа-Ноа») — кажется лишь странно-красивымъ цвѣткомъ. Въ этомъ первобытномъ оазисѣ, изображенномъ Гогэномъ и лежащемъ по ту сторону добра и зла, гдѣ все — и любовь и трудъ — является лишь наслажденіемъ, нѣтъ разрыва между человѣкомъ и природой.

Изъ этого различія въ міроощущеніи вытекаетъ и различіе художественной формы. Въ произведеніяхъ ванъ-Гога каждая вещь живетъ своей отдѣльной жизнью, у Гогэна всѣ вещи подчинены ритму общей жизни. Ванъ-Гогъ анализируетъ природу, Гогэнъ обобщаетъ ее. Живопись первого — аналитическая и интимная, живопись второго — синтетическая и декоративная. Между нимъ и ванъ-Гогомъ такое же соотношеніе, какъ между нашими Борисовымъ-Мусатовымъ и Сомовымъ. У первого женскіе призраки, блуждающіе по аллеямъ парка, лишь звуки единой симфоніи, у второго каждая фигура — портретъ...

Міръ представляется Гогэну огромной декорацией, роскошнымъ ковромъ, и онъ работаетъ не маленькими и нервными мазками, какъ ванъ-Гогъ, а большими и рѣзкими силуэтами, красочными арабесками, похожими на готическія стекла и гармонически расположенными другъ около друга.

Отсюда — еще другая черта, еще рѣзче отдѣляющая живопись Гогэна отъ живописи ванъ-Гога. «Кто сказалъ вамъ, что надо искать контра-

стовъ, — говорить Гогэнъ своимъ ученикамъ. — Ищите гармонію, а не контрастовъ, единства, а не многообразія. Пусть отъ вашихъ работъ вѣтъ покоемъ и миромъ души. *Избегайте движенія въ позахъ. Пусть каждая изъ вашихъ фигуръ будетъ въ статическомъ состояніи*». И если у ванъ-Гога все бѣжитъ и извивается, то фигуры Гогэна всегда находятся въ какомъ-то блаженномъ оцѣпенѣніи или религіозной окаменѣлости. Динамизмъ ванъ-Гога — изступленная мятежность *современной души*; статика Гогэна — величавый и эпическій покой первобытнаго искусства. Благодаря этой монументальности композиціи и статикѣ линій живопись Гогэна достигаетъ высшаго паѳоса декоративной гармоніи.

Гогэнъ стремился воскресить декоративное искусство въ томъ чистомъ видѣ, въ какомъ оно существовало раньше, у византійскихъ мозаиковъ, у Чимабуэ и Джотто и еще раньше — у египтянъ и грековъ. Стѣнная живопись XIX вѣка отъ Давида до Бонна носила дидактической характеръ: она рассказывала и поучала. Уже Пювись де Шаваннъ ознаменовалъ собой поворотъ къ новой декоративной тенденціи, поворотъ отъ анекдота къ поэзіи, но Гогэнъ пошелъ еще дальше. «Въ живописи надо искать не описанія, а *внушенія*, какъ въ музыкѣ», пишетъ Гогэнъ въ одномъ письмѣ. «Идите отъ свѣтлаго къ темному, а не отъ темнаго къ свѣтлому, ибо ваша работа никогда не будетъ *слишкомъ свѣтла*. Въ вашей работѣ глазъ зрителя ищетъ обновленія — *дайте же ему наслаждение, а не печаль*». Это по-

ниманіе живописи какъ радостнаго *украшенія* жизни лишній разъ подчеркиваете полярную противоположность между Гогэномъ и ванъ-Гогомъ. Странно и дико было бы говорить о работахъ ванъ-Гога какъ объ украшеніи, и тотъ меценатъ, который можетъ обѣдать въ присутствіи ванъ-гоговскаго автопортрета безъ уха, долженъ быть не меньшимъ безумцемъ, чѣмъ самъ ванъ-Гогъ.

Для ванъ-Гога творчество было страданіемъ, для Гогэна оно было наслажденіемъ. Какъ часто повторяетъ онъ въ своей книгѣ «Ноа-Ноа», что у маорійцевъ и любовь и трудъ являются наслажденіемъ молодыхъ, точно такъ же какъ мудрость — наслажденіемъ стариковъ. Въ этомъ замѣчаніи вылился весь Гогэнь. Въ искусствѣ онъ видѣлъ творческое преображеніе жизни, въ жизни — радостное претвореніе красоты. Вотъ почему для него, какъ для Виліяма Морриса, не существовало пропасти между картиной и керамикой — онъ былъ живымъ олицетвореніемъ декоративнаго духа. «Гогэнь декорировалъ все, что его окружало, и всегда художественно и стильно, — говоритъ одинъ изъ его учениковъ, Сепюинъ. — Въ эпоху Понтъ-Авенской школы наши ящики съ красками, наши шляпы, наши *sabots* были подлинными произведениями искусства. Но онъ всегда побѣждалъ насъ въ этомъ состязаніи... Гогэнь изобрѣталъ все; онъ изобрѣлъ свой мольбертъ, свою технику приготвленія холста, свой методъ воспроизведенія, свой странный костюмъ — эту барашковую шапку, этотъ огромный, темно-синій плащъ, поддерживаемый драгоцѣнной пряжкой, подъ

которымъ онъ казался парижанамъ пышнымъ мадѣаромъ, шествуя медленно и величаво и опираясь на украшенную имъ же самимъ трость».

Но декоративному гению Гогэна не суждено было развернуться. Его картины просились на фрески, но напрасно его другъ поэтъ Augier заклиналъ и убѣждалъ власть имущихъ: — «Господа, передъ вами гениальный декораторъ, — дайте же ему стѣну!», напрасно онъ грозилъ проклятиемъ потомствомъ потомства — буржуазное общество не дало ему расписать ни одной стѣны. И пожалуй, оно и не могло ему дать, ибо въ современномъ обществѣ, въ современномъ городѣ нѣтъ такой стѣны, нѣтъ такого храма, гдѣ бы сладострастная и экзотическая живопись Гогэна не звучала вѣчнымъ укоромъ, рѣзкимъ диссонансомъ съ окружающей сѣренькой жизнью. Пювись де Шаваннь, большой и совсѣмъ не мѣщанскій художникъ, быть можетъ, потому и имѣлъ такой большой успѣхъ, что его вялыя и потухшія краски не слишкомъ шокировали французскаго обывателя.

Гогэнъ пришелся не ко двору. Декоративный гений родился въ эпоху упадка декоративнаго искусства. Многогранный художникъ — живописецъ и скульпторъ, поэтъ и керамистъ — онъ родился въ упадочную эпоху, когда человѣкъ сталъ «дробью», а искусство разорвалось на двѣ половинки: на «чистое» и «прикладное». Рожденный, быть можетъ, стать новымъ да Винчи и новымъ Веронезе, онъ пришелъ слишкомъ поздно и слишкомъ рано. Въ этомъ и былъ трагизмъ универсальнаго гогэновскаго гения.

Страдающій и аскетическій ванъ-Гогъ намъ близокъ и дорогъ, какъ нашъ гениальный современникъ, отразившій наши муки; Гогэнь, какъ гармонически развитая личность, Гогэнь, какъ образецъ прекраснаго духовно-тѣлеснаго человѣческаго существа, — остается еще невоплощеннымъ идеаломъ грядущихъ эпохъ...



П. Гогэнь.

Мартиниъ

IV.

Весь видимый міръ — лишь со-
кровищница образовъ и символовъ,
пища, которую воображеніе худож-
ника должно переварить и преоб-
разить. *Бодлэръ.*

Гогэнь сталъ властителемъ думъ новаго поко-
лѣнія художниковъ — тѣмъ, чѣмъ для 70-хъ го-
довъ былъ Э. Манэ. Еще при жизни его въ 1888
году въ Понтъ-Авенъ вокругъ него сгруппировалась
художественная молодежь, бѣжавшая отъ академи-
ческой рутинѣ: Боннаръ, М. Дени, Вюйаръ, Ран-
сонъ, Майоль, Сепюинъ. Характерна легенда, свя-
занная съ основаніемъ этой Понтъ-Авенской шко-
лы. Въ 1888 году молодой Серюзье поѣхалъ на
каникулы въ деревню Пульду, гдѣ въ то время нахо-
дился Гогэнь, уже «открытый» раньше Эмилемъ Бер-
нардомъ. Серюзье познакомился съ Гогэномъ толь-
ко наканунѣ своего отъѣзда въ Парижъ и очарован-
ный имъ остался еще на день. Результатомъ этого
дня и явился маленькій пейзажъ, написанный Се-
рузье подъ непосредственнымъ руководствомъ Го-
гэна. Пріѣхавъ въ Парижъ, онъ помчался въ ака-
демію Жюльена и, показывая работу товарищамъ,
закричалъ: «Вотъ что такое живопись». И эта
маленькая дощечка, сверкавшая арабесками чи-

стихъ красокъ, произвела цѣлую революцію въ полутемной мастерской Жюльена. «Если вы видите дерево зеленымъ, то и кладите самый красивый зеленый тонъ, который есть на вашей палитрѣ; если эта тѣнь вамъ кажется синеватой, то и не бойтесь взять синюю краску», — такъ говорилъ Гогэнь, и этотъ простой совѣтъ, этотъ призывъ къ искренности, этотъ «le cri de liberté», принесенный Серюзье изъ Понтъ-Авена, былъ цѣлымъ откровеніемъ для молодыхъ художниковъ. Серюзье сталъ организаторомъ этой новой ассоціаціи, Гогэнь — ея мэтромъ и душою. Казалось, снова возродилась одна изъ тѣхъ вольныхъ художественныхъ корпорацій, изъ нѣдръ которыхъ вышло искусство XIII—XIV вѣковъ...

Школа просуществовала лишь одинъ годъ, но ея традиція, ея вліяніе остались. Вліяніе Гогэна сказалось не въ томъ, что молодежь стала подражать ему — наоборотъ, Гогэнь училъ ихъ забвенію всякихъ догмъ и формулъ, и за исключеніемъ Серюзье и Э. Бернара, часто слѣпо подражавшихъ своему учителю, молодые художники пошли каждый своей собственной тропой, но къ одной и той же цѣли. Вліяніе Гогэна было чисто формальное: онъ заставилъ молодыхъ художниковъ вступить на путь *синтетизма* и *традиціонизма*, по которому и идетъ современная французская живопись.

Въ 1889 году открылась первая выставка этихъ молодыхъ художниковъ, — «*импрессионистовъ-симболистовъ*», какъ они себя называли (Мориса, Де-

ни, Вюйара, Лотрека и др.). Названіе «символизмъ», заимствованное у символической поэзіи, было нѣсколько неудачно. Новый символизмъ ничего общаго не имѣлъ ни съ литературнымъ символизмомъ Штука и Саша Шнейдера, изображающихъ абстрактный аллегоріи, ни съ французскимъ, съ позволенія сказать, символизмомъ Рошпросса и другихъ, — символизмомъ, который не идетъ дальше символизации «истины» или «счастія» въ видѣ голой женщины, «славы» въ видѣ конной гвардіи... Нѣтъ, этотъ новый символизмъ нагляденъ и конкретенъ по самому своему существу; его источникъ не отвлеченное понятіе, а живое воспріятіе внѣшняго міра. Вульгарные реалисты стремились передавать вещи въ ихъ эмпирической реальности. Они, по выраженію Бодлэра, «совершали надъ» собой странную и однако безболѣзненную для большинства операцію: убивали въ себѣ мыслящаго и чувствующаго человѣка». Ихъ воспріятіе вещей ничѣмъ не отличалось отъ средняго воспріятія милліоновъ людей, и они были художниками не потому, что *видѣли* иначе и глубже, а потому, что *умѣли* рисовать. Въ основѣ импрессионизма лежала, какъ мы видѣли, идея субъективности цвѣтовыхъ ощущеній, но все же импрессионизмъ былъ фактически лишь утонченнымъ и научно обоснованнымъ реализмомъ.

Символизмъ идетъ дальше: онъ признаетъ всѣ вещи лишь символами трансцендентной дѣйствительности, всю природу — лишь субъективно-воспринимаемымъ міромъ явленій. Еще Бодлэръ до-

казывалъ, что «если эта группа деревьевъ, холмовъ и домовъ, которую мы называемъ пейзажемъ, хороша, то она хороша не сама по себѣ, но благодаря *намъ*, благодаря нашему собственному воображенію, благодаря той идеѣ или чувству, которое мы связываемъ съ ней». Въ своей книгѣ «Ноа-Ноа» Гогэнь повторяетъ почти то же самое. «Природа, — говоритъ онъ, — даетъ намъ только символы, только этимъ обходнымъ путемъ мы познаемъ ее, и только изъ этихъ фикцій складывается то, что мы называемъ реальностью... Для каждого природа многозначительна по-своему: двѣ пары глазъ никогда не видятъ одну и ту же реальность одинаковой». И рекомендуя публикѣ свои картины съ Таити, Гогэнь пишетъ: «вотъ подлинное Таити, другими словами: подлинно *воображенное*», и называетъ свою живопись «гармоническимъ искусствомъ, полнымъ воспоминаній, аналогій и соотношеній». И действительно, таитянскія картины Гогэна были претвореніемъ въ живопись извѣстнаго стихотворенія Бодлера «Correspondances»:

Природа — дивный храмъ, гдѣ рядъ живыхъ колоннъ
О чемъ-то шепчется невнятнымъ словами;
Лѣсъ темный символовъ знакомыми очами
На проходящаго глядитъ со всѣхъ сторонъ.
Какъ эхо дальняго стозвучные раскаты
Волною смѣшанной въ ущельяхъ горъ плывутъ,
Такъ голоса другъ другу подаютъ
Всѣ тоны на земль, цвѣта и ароматы.

Здѣсь мы подходимъ къ самой сущности новой живописной символики, вытекающей изъ идеи фе-

номенализма. Импрессионизмъ отмѣчалъ, стенографировалъ лишь бѣглое и непосредственное, внѣшнее и чисто *оптическое впечатлѣніе* вещей. Личность художника импрессиониста дробилась на отдѣльные мгновѣнія, концентрируясь лишь въ зрительномъ нервѣ. Не такова психика художника-символиста. Онъ стремится воплотить не только то внутреннее и сложное *переживаніе*, которое рождаютъ въ немъ отдѣльныя вещи, но и связать ихъ въ одно цѣлое при помощи ассоціацій образовъ и ощущеній. Мы уже указывали на то, что ванъ-Гогъ и Сезаннъ пользуются желтыми и синими красками какъ мажорной и минорной гаммой...

Итакъ, собраніе воедино разорванныхъ клочковъ души, сознательная оркестрація красокъ, сознательное устремленіе къ *синтезу* — такова основная черта символизма или, лучше сказать, *синтетизма*. Поэтъ Augier, теоретикъ движенія, создастъ еще одно опредѣленіе для этой живописи — *идеизмъ*, желая этимъ подчеркнуть то, что въ основѣ ея лежитъ пластическое воплощеніе внутреннихъ идей. Но это названіе черезчуръ отдаетъ платоновской философійей...

Въ свѣтѣ синтетизма всѣ вещи обрѣтаютъ эстетическую цѣнность въ глазахъ художника. Исчезаетъ дѣленіе на «высокій» и «низкій» стиль — область сюжетовъ становится такой же всеобъемлющей, какъ сама жизнь. Исчезаетъ дѣленіе предметовъ на одушевленные и неодушевленные. Только теперь можно говорить о «психологіи» натюр-

морта», ибо если старые мастера любили вещи ради вещей, то теперь художник научился смотреть на них глазами завуаленными лирическим чувством. И къ новому «натюрморту», какимъ онъ является у ванъ-Гога, Сезанна и Гогэна, хочется примѣнить не французское слово *nature-morte*, а нѣмецкое и гораздо болѣе проникновенное название — *Stilleben*, ибо это поистинѣ не «мертвая природа», а «безмолвная жизнь», — жизнь вещей.

Кисть художника-символиста одухотворяетъ природу. У Мориса Дени въ пѣвучихъ округлыхъ линияхъ пейзажа разлито то же плодородіе, какимъ вѣетъ отъ его матерей, кормящихъ младенцевъ, и даже самая будничная и мѣщанская обстановка его спальень обрѣтаетъ у него какой-то особенный плодovито-материнскій, наивно-женственный характеръ. Въ *intérieurs*'ахъ Вюйара и Боннара эта внутренняя связь между человѣкомъ и внѣшней обстановкой принимаетъ нѣсколько сатирической отгѣнокъ. Таковы «столовые» Вюйара, гдѣ все — и дешевые ситцевые обойчики, и красно-кѣтчатая клеенка обѣденнаго стола, и глупыя лица обѣдающихъ, — все сливается въ какую-то гармонию каждаго дня. Такова его литографія «За шапками», выдержанная въ кофейно-малиновыхъ тонахъ и вѣющая странной жутью кофейнаго благополучія. Такова картина Боннара «L'Après midi bourgeoise», гдѣ весь садъ дышитъ страстной истомой... сытнаго обѣда. Таковы литографіи покойнаго Тулузь-Лотрека, гдѣ живыя женщины превращаются въ символы порока.

въ какіе-то Цвѣты Зла, выросшіе на мостовой современнаго города. Таковы картины Мангена, у котораго стволы деревьевъ становятся розоватыми и тѣлесными и вся природа вѣтъ сладострастнымъ зноемъ...



М. Дени.

(„Sagesse“.)

V.

Дѣло идетъ не о новомъ искусствѣ, а о возрожденіи всѣхъ классическихкихъ и первобытныхъ искусствъ.
Серюзье.

Теперь переходимъ ко второй чертѣ современной французской живописи, тѣсно связанной съ первой, уже указанной нами. Мы говоримъ о *традиціонизмѣ*, то есть стремленіи къ культурной преемственности съ коллективными традиціями прошлаго. Мы подчеркиваемъ: *коллективными*, ибо подражаніе отдѣльному гениальному мастеру прошлаго еще не есть традиціонизмъ.

Итакъ, несмотря на сохраненіе прежней индивидуалистической фразеологіи, имѣвшей *raison d'être* въ эпоху романтическаго возстанія противъ школы, современная художественная молодежь переживаетъ несомнѣнный кризисъ индивидуализма. И дѣйствительно, художественный индивидуализмъ описалъ полный кругъ своего развитія: гордо провозглашенный Бодлэромъ и достигшій своего высшаго воплощенія въ лицѣ ванъ-Гога, онъ нынѣ приходитъ къ своему отрицанію. Каждый чувствуетъ потребность за что-нибудь ухватиться, стать на прочную почву, умножить свое «я» коллективнымъ

опытомъ прошлаго. Отсюда — невообразимый хаосъ и эклектизмъ современной живописи, ретроспективной *par excellence*. Но все же въ общемъ и цѣломъ ее можно раздѣлить на два теченія, идущія прямо или косвенно изъ одного и того же русла — Понтъ-Авенской школы: *архаизмъ* и *неоклассицизмъ*.

Если импрессионисты увлекались японскимъ искусствомъ XVIII вѣка, Хокусаи и Хиросиге, то современные художники, зачарованные свѣжей и грубой прелестью Сезанна и Гогэна, возвращаются еще дальше назадъ, уходятъ отъ японцевъ въ низины первобытно-архаическаго искусства. Реакція противъ импрессионизма совпадаетъ съ реакціей противъ японскаго вліянія, ибо въ основѣ того и другого лежало одно и то же нынѣ превзойденное позитивное и аналитическое міровоспріятіе.

Таковъ Маттисъ, черпающій свои жгучія гаммы въ восточныхъ коврахъ, свою парадоксальную экспрессивность пропорцій въ мексиканской и первично-греческой скульптурѣ, свою неподвижную монументальность — у египтянъ и германскихъ примитивовъ. Таковъ Оттонъ Фріезъ, влюбленный въ ранніе фламандскіе гобелены и бретонскую керамику, но берущій у примитивовъ какъ разъ то, что, быть можетъ, менѣе всего слѣдовало брать — ихъ лапидарность и неуклюжесть. Ибо послѣднія были у нихъ результатами святой простоты, божественнаго незнанія, дѣтской искренности. Фріезъ исходитъ скорѣе отъ Сезанна, чѣмъ отъ Гогэна.

Таковъ молодой голландецъ ванъ-Донгенъ,

огромный декоративный талант, остроумнѣ всѣхъ строящій мость между лапидарностью прошлаго и утонченностью современности. Онъ умѣеть совмѣщать яркую полихромность востока съ фее-рическимъ освѣщеніемъ электрическихъ лампочекъ, упрощенность первобытнаго рисунка съ мертвой схемой маски современной проститутки. Его рисунокъ абстрактенъ и символиченъ, какъ рисунокъ дѣтей, но въ то же время глубоко экспрессивенъ и чуждъ холодной надуманности Маттиса; его рисунокъ напоминаетъ лубочную картинку, но въ то же время проникнуть остротою ванъ-Гога. Ванъ-Донгенъ умѣеть, несмотря на всю свою первобытность, оставаться современнымъ; вотъ почему его живопись, быть можетъ, наиболѣ яркая точка, разгорающаяся на горизонтѣ французскаго искусства.

Итакъ, современный архаизмъ въ живописи является здоровой реакціей противъ современной переутонченности и анемичности. Это — возвратъ къ святой простотѣ и мудрой ясности лапидарнаго искусства, — возвратъ отъ позитивизма японцевъ и импрессионистовъ къ первичному синтезу лубочнаго искусства.

Какъ одинокій и дряхлѣющій старецъ, мечтаетъ современная живопись о своемъ раннемъ дѣтствѣ, думая обрѣсти въ немъ новые живительные соки...

Конечно, на ряду съ указанными крупными силами появилась масса вульгаризаторовъ, радостно подхватившихъ лозунгъ опрощенія. Великій Гогенъ, реабилитировавшій интуитивное творчество въ вѣкъ

интеллектуализма, завоевалъ свое право на первобытность цѣною своей жизни. Послѣ него со всѣхъ сторонъ повалила толпа «дикарей» и началось подлинное нашествіе варваровъ, которые не наивны, а наивничаютъ, не трудятся, какъ онъ, въ потъ лица своего, а балуются. Въ искусствѣ все стало всѣмъ дозволено. Этотъ нипилизмъ и поголовная поддѣлка подъ стихійность, особенно процвѣтающая въ Салонѣ Независимыхъ, конечно, понижаютъ общій уровень искусства.

Съ другой стороны и отчасти въ противовѣсь этой анархической и неврастенической живописи родилось новое теченіе — *нео-классицизмъ*. Представителями его являются Морисъ Дени, Рене Пю, Валлоттонъ и другіе.

Въ сущности, *принципіальной* разницы между примитивизмомъ и нео-классицизмомъ нѣтъ. Какъ то, такъ и другое теченіе являются напоминаніемъ о томъ, что художнику, помимо темперамента и оригинальности, нужна культура и кровная преемственность съ коллективнымъ опытомъ. Какъ то, такъ и другое призываютъ назадъ, — различіе лишь въ объектахъ устремленія. Но въ то время какъ Маттиссъ и его послѣдователи продолжаютъ выѣзжать на старомъ и уже никуда не годномъ конькѣ индивидуализма, нео-классики открыто признаютъ себя наслѣдниками прошлаго, коллективистами.

Почему, — спрашиваетъ Морисъ Дени, — намъ запрещаютъ подражать старымъ мастерамъ? «Почему произведенія старыхъ мастеровъ не могутъ вызывать въ насъ эмоціи столь же свѣжихъ, какъ

зрѣлища природы и жизни? Это допустимо, тѣмъ болѣе, если мы примемъ во вниманіе, что привычка къ концертамъ, театрамъ и музеямъ и развитіе критики сдѣлали насъ болѣе требовательными и жадными къ эстетическимъ эмоціямъ. Между тѣмъ жизнь почти не даетъ пищи для художественнаго воображенія не потому, что вокругъ насъ нѣтъ *большихъ* красотъ, а потому, что *ничто* въ каждодневной жизни не соотвѣтствуетъ нашему душевному строю. *Естественно, что художники, стремящіеся къ декоративной красотѣ и известному идеалу совершенства, обращаются къ шедеврамъ Лувра за тѣмъ вдохновеніемъ, которое не даетъ имъ созерцаніе жизни...* Одна изъ характерныхъ чертъ классицизма это — уваженіе къ прошлому. Покорность нео-классиковъ такъ велика, что ихъ величайшей гордостью является подражаніе старымъ мастерамъ. Правда, то, какъ они это дѣлаютъ, свидѣтельствуетъ прежде всего объ ихъ собственной индивидуальности. Это хорошій способъ выявленія своей индивидуальности — подражать старымъ мастерамъ такъ, какъ Пуссенъ... Классику свойственъ вкусъ къ объективной красотѣ» («Ermitage», 1906).

Вотъ это-то стремленіе къ объективности, этотъ холодъ безличности, это желаніе самоограниченія и чувствуются въ послѣднихъ произведеніяхъ нео-классиковъ. Слишкомъ явно вѣетъ Рафаэлемъ отъ «Исторіи Психеи» Мориса Дени (панно въ московскомъ домѣ Морозова), слишкомъ явно вѣетъ тосканскими фресками отъ картинъ Ренэ

Пио, слишкомъ явно вѣдетъ Энгромъ отъ женщинъ Валлоттона. Нео-классики перегибаютъ палку въ противоположную сторону — они забываютъ, что возвратъ къ традиціи долженъ быть актомъ свободного утвержденія индивидуальности, какъ у Гогэна, а не ограниченія ея.

Итакъ, въ основѣ нео-классицизма лежитъ разочарованіе въ возможности реализовать великое искусство на почвѣ современности и призывъ къ прошлому стилю.

Но къ какому стилю — вотъ въ чемъ вопросъ. Маттисъ, ванъ-Донгень, Дерэнь и другіе возвращаются къ живой и творческой традиціи первично-восточнаго искусства, отъ которой можно провести проекцію, можно проложить мостъ къ современности. Нео-классики же, начавъ съ увлеченія готикой и *quattro-cento*, все болѣе и болѣе приближаются къ канонической и пропорціональной, формальной и *завершенной* красотѣ грековъ и римлянъ. Они дѣлаютъ ту же ошибку, что и наши русскіе византисты, Нестеровъ и Васнецовъ, отъправляющіеся отъ законченныхъ формъ, а не первичныхъ истоковъ византійскаго стиля. Вотъ почему нео-классицизму грозитъ опасность превратиться въ новую догму, стать искусствомъ раздражательнымъ и возвратнымъ и отвлечь молодя силы отъ тернистаго пути современныхъ исканій.

Печальнымъ показателемъ этой упадочности нео-классицизма является эволюція Мориса Дени, ученика Понтъ-Авенской школы.

Нѣкогда утонченно-наивный и чарующій ху-

дожникъ, создавшій такіе шедевры, какъ «Садъ мудрыхъ дѣвъ», или нѣжные, гѣвучіе рисунки къ Вэрленовской «Sagesse», онъ съ каждымъ годомъ становится все болѣе и болѣе холоднымъ и эклектическимъ, приторнымъ и академическимъ живописцемъ. Отъ примитивовъ XIII вѣка онъ переходитъ къ Николѣ Пуссену, отъ округло-женственныхъ наивныхъ формъ готической скульптуры — къ слащавымъ формамъ Каваны, отъ quattro-cento къ позднему Ренессансу.

Гораздо болѣе современный характеръ носить творчество Валлоттона. По технику исполненія его женскія тѣла поистинѣ классичны — они написаны съ олимпійскимъ спокойствіемъ, выписаны съ одинаковой любовью и одинаковымъ холодомъ во всѣхъ деталяхъ. Но гони современность въ дверь — она стучится въ окно... Всмотритесь ближе въ Nus Валлоттона и вы увидите, что это не Діаны и Венеры, а современныя женщины. Ихъ спины искривлены; ихъ груди слабо развиты и отвислы; ихъ торсы изборождены корсетомъ; ихъ жесты не свободны и горды, а неуклюжи и застѣнчивы, и даже ихъ улыбки — не царственно-безмятежны, а жеманно-стыдливы или нескрываемо-чувственны. Ихъ кожа опущена серебристымъ и мертвымъ налетомъ, ибо, выросшія въ комнатѣ, онѣ не знаютъ солнца, не насыщены его сжигающими лучами. Женщина Валлоттона это — современная женщина, осмѣлившаяся, какъ соллогубовская дѣвица, взглянуть на себя въ тиши будуара или морского берега.

Такъ Валлоттонъ сочетаетъ въ себѣ Энгра съ Дегасомъ, старую форму съ новымъ содержаніемъ,

классицизмъ съ модернизмомъ. Nus Валлоттона — это попытка претворенія современной наготы въ классическій канонъ, попытка постановки мраморнаго памятника современной женщинѣ.

Валлоттонъ точно такъ же, какъ и ванъ-Донгенъ, не разрываетъ пуповину, соединяющую его съ современностью. Только такимъ можетъ быть подлинный классицизмъ. *Не отказываясь отъ культурнаго наследства, черпая свои силы въ вѣчныхъ родникахъ творчества, мы должны стремиться къ созданію нашего великаго искусства, къ насыщенію его нашимъ, а не заимствованнымъ содержаніемъ.*

Правда, здѣсь передъ нами встаютъ подводные камни современности, затрудняющіе подходъ къ величавымъ берегамъ «grand art'a» и часто обрекающіе на неудачу всѣ попытки этого подхода. Нельзя забывать того, что монументальное искусство минувшихъ вѣковъ выросло органически изъ своей эпохи, являясь отстоявшимся синтезомъ, кристаллизованнымъ итогомъ религіозно-эстетическихъ чаяній націи. Таковы были всѣ великія примитивныя и классическія школы искусства; такова была египетская и греческая скульптура, таково было готическое искусство и живопись ранняго возрожденія (эта живопись народная *par excellence*); таковъ былъ стиль Людовика XV. Каждый художественный стиль начинался въ нѣдрахъ народа, хотя и формулировался немногими. Въ каждомъ художественномъ произведеніи есть два элемента — стиль коллективный и стиль личный. Бываютъ эпохи, когда первый преобладаетъ надъ вторымъ и

наоборотъ. Наша эпоха есть эпоха преобладанія — личнаго стила надъ коллективнымъ, эпоха анализа, а не синтеза, исканій, а не достиженій, — эпоха критическая, а не органическая. Наше искусство — искусство интеллигентное, а не народное, одиночное, а не коллективное.

Болѣе того: несомнѣнно, что времена одной декоративной и украшающей живописи миновали навѣки. Душа современнаго человѣка, этотъ разросшійся темный лѣсъ, полный извилистыхъ и никогда не сходящихся тропинокъ, въ правѣ требовать отъ искусства самостоятельнаго мѣста, независимаго отъ стѣны. И мы увѣрены въ томъ, что картина, какъ самодовлѣющее цѣлое, картина, какъ замкнутый въ себѣ индивидуальный мѣръ души, отнынѣ не исчезнетъ никогда — даже при самомъ безмятежномъ строѣ жизни, даже при самомъ пышномъ расцвѣтѣ новыхъ фресокъ. Маттиссъ говоритъ: «то, о чемъ я мечтаю, это — искусство равновѣсія и покоя, чуждое волнующихъ и задумывающихъ сюжетовъ, которое было бы для всякаго умственнаго работника успокоеніемъ и отдохновеніемъ — чѣмъ-то въ родѣ *хорошаго кресла*, освобождающаго отъ физической усталости». Но современное человечество еще очень далеко отъ этого хорошаго кресла, и еще много физической усталости предстоитъ ему принять на себя. А быть можетъ и никогда не предпочтетъ оно покойное отдохновеніе — стремленію къ нему...

Но есть и другія болѣе внѣшнія причины, стоянія на пути реализаціи монументальнаго, *велика-*

го искусства. Стилъ, какъ мы говорили, есть продуктъ коллективнаго творчества, анонимныхъ усилий. Всему этому противорѣчитъ самый характеръ нашей жизни съ ея одиночнымъ творчествомъ и борьбой за существованіе, съ ея правомъ художественной собственности и мѣщанскимъ индивидуализмомъ. Еще Бодлэръ, — да, великій индивидуалистъ Бодлэръ, жаловался на то, что прежде существовали художественныя школы, теперь существуютъ лишь эмансипированные ученики, которые, будучи раньше хорошими рабочими, стали теперь посредственными художниками, ибо тогда каждый находилъ себѣ призваніе въ общей работѣ, теперь — каждый предоставленъ самому себѣ. «Индивидуальность, — говоритъ Бодлэръ, — эта маленькая собственность пожрала коллективную оригинальность. Живописецъ убилъ живопись» («Curiosités Esthétiques»).

Но никто, быть можетъ, не осозналъ глубже этой оторванности искусства отъ жизни и художниковъ другъ отъ друга, какъ все тотъ же великій ясновидецъ ванъ-Гогъ. «Съ каждымъ днемъ, — пишетъ онъ, — я убѣждаюсь все болѣе и болѣе въ томъ, что живопись, которая могла бы достигнуть такихъ же высотъ, какъ греческая скульптура, какъ германская музыка, какъ старѣй французскій театръ, — превышаетъ силы изолированнаго индивидуума. Она предполагаетъ соединеніе многихъ художниковъ во имя общей идеи: одинъ обладаетъ великолѣпной оркестровкой красокъ, но у него недостатокъ идей; другой полонъ замысловъ, но не умѣетъ реализовать ихъ. Вотъ причина, заста-

вляющая жалѣть объ отсутствіи солидарности среди художниковъ».

Но мечтая о коллективномъ творчествѣ примитивныхъ школъ, ванъ-Гогъ все же сознаетъ всю неблагоприятность современной общественной среды. «Вся бѣда заключается въ томъ, — пишетъ онъ въ одномъ письмѣ своему брату, — что Джотто и Чимабуэ точно такъ же, какъ Гольбейнъ и ванъ-Эйкъ, жили въ такой средѣ, гдѣ все покоилось на архитектурномъ фундаментѣ, гдѣ каждый индивидуумъ былъ камнемъ цѣлаго зданія, гдѣ все держалось другъ за друга, образуя монументальный порядокъ жизни... Мы же живемъ среди полной анархіи и разнузданности, мы — художники, любящіе порядокъ и симметрію, — изолированы другъ отъ друга и надрываемся для того, чтобы создать стиль изъ какого-нибудь отдѣльнаго куска. Если социалисты логически возведутъ свое зданіе — отъ чего они еще очень далеки, — то прежній порядокъ жизни можетъ возродиться вновь».

И ванъ-Гогъ мечтаетъ не только о взаимномъ сотрудничествѣ и восполненіи, онъ мечтаетъ уже о взаимной защитѣ и взаимномъ освобожденіи отъ закона спроса и предложенія. Въ умѣ его зрѣетъ одна мысль — онъ возвращается къ ней почти въ каждомъ письмѣ — мысль объ ассоціаціи художниковъ, о школъ импрессионистовъ въ родѣ тѣхъ корпорацій, которыя существовали у итальянскихъ и фламандскихъ примитивовъ XIII—XIV вѣка. Союзъ-школа должна гарантировать художникамъ возможность не умереть съ голоду и обходиться безъ пубрики и

посредниковъ, не испытывать нужду въ натурщицахъ, какъ ее испытывалъ ванъ-Гогъ. Но увы! Не находилось такого благороднаго банкира, который ссудилъ бы деньги подъ столь рискованное предприятие, и послѣ смерти несчастнаго ванъ-Гога мечта о такомъ великомъ меценатѣ становится *idée fixe* его брата Теодора. Онъ отправляетъ телеграмму Гогэну въ Бретань о томъ, что образовалась ассоціація для защиты его картинъ и обезпеченія мирнаго существованія художникамъ модернистамъ. Гогэнь тотчасъ же прискакалъ въ Парижъ, но оказалось, что все это — плодъ больного воображенія Теодора ванъ-Гога, шедшаго по слѣдамъ своего брата, и такой же бѣдный и беззащитный Гогэнь вернулся обратно...

Такъ мечта о школѣ и коллективномъ творствѣ разбилаь о подводные камни современности...

Но пусть эти подводные камни не смущаютъ современныхъ художниковъ. Анархія въ жизни еще больше обязываетъ ихъ къ синтезу въ искусствѣ. Быть можетъ, именно въ этомъ предвареніи жизни, въ этомъ преодолѣннн аморфности и одиночества, въ этомъ построении *ensemble'a* во что бы то ни стало, въ этомъ тяготѣннн отъ интимной картины къ декоративной фрескѣ и заключается высшее и метафизическое призваніе искусства въ наши разорванные дни. Пусть интеллигентское искусство дѣлаетъ, чего уже и еще не въ состояннн сдѣлать великій потенціальный художникъ — народъ.

Но предваряя анархію жизни вѣщимъ синтезомъ творчества, пусть оно не забываетъ и того вывода, къ которому пришелъ величайшій индивидуалистъ

нашего времени, ванъ-Гогъ: проблема художественная упирается въ проблему общественную. Современное искусство двулико. Субъективно оно смотритъ *назадъ*, оно устремляется въ заокеанскія дали, въ низины доисторичности. Но объективно, само не вѣдая того, оно смотритъ *впередъ*. Ибо вопросъ о томъ, какъ возможно претвореніе современнаго маленькаго искусства въ новое большее искусство, въ новый Grand Art, въ сущности сводится къ вопросу о томъ, какъ возможенъ новый гармоническій и монументальный укладъ жизни. И мы закончимъ эти очерки словами ванъ-Гога, оброненными имъ въ одномъ изъ писемъ:

«Я вѣрю въ абсолютную неизбѣжность новаго искусства, новыхъ красокъ, новыхъ линій и *новой жизни...*».



В. ванъ-Гогъ.

Девочка.

**На выставкахъ Мохтичелли,
Мохэ и Тогэжа.**

На выставках Монтичелли, Мюэ и Гогэна.

I.

Бываютъ художники, которыхъ судьба караетъ за то, что они слишкомъ самобытны и не поддаются никакой «классификации». Не принадлежа ни къ какой школѣ, кромѣ своей собственной, они ставятъ втупикъ историковъ искусства, и поэтому вокругъ нихъ устанавливается «заговоръ молчанія». Таковъ Адольфъ Монтичелли. Его жизнь и творчество представляютъ своеобразное явленіе. Онъ родился въ 1824 году въ Марсель, въ старинной семьѣ итальянскаго происхожденія. Кончивъ марсельскую академію, онъ пробылъ годъ въ Италіи, гдѣ въ немъ вспыхнула первая любовь къ краскамъ. Въ Парижѣ онъ сошелся съ лучшими художниками Второй Имперіи — Коро, Курбэ, Руссо и Діазомъ. Война 1870 года разорила его, и пѣшкомъ, почти нищимъ, онъ вернулся въ Марсель. Здѣсь въ старикѣ Монтичелли родился новый художникъ. Все, что дошло до насъ объ его марсельской жизни, рисуетъ его передъ нами недюжиннымъ человѣкомъ, подлиннымъ и скромнымъ героемъ искусства, принося-

шимъ на алтарь его «все человѣческое, слишкомъ человѣческое». Всѣмъ извѣстна бѣдность молодого Миллэ, но мало кто знаетъ, что старикъ Монтичелли влачилъ существованіе, продавая свои работы по 3 — 4 франка посѣпителямъ марсельскихъ кафэ, выручая ровно столько, сколько нужно было на хлѣбъ и краски до слѣдующаго дня!

Безконечныя легенды, сложившіяся вокругъ Монтичелли, рисуютъ его человѣкомъ «не отъ міра сего», безпечность котораго эксплуатировалъ всякій, кто хотѣлъ. Къ нему часто заѣзжали «страстные любители» искусства и, выбравъ картину, оставляли 10 — 15 франковъ. Однажды одинъ «меценатъ» положилъ ему на столъ одинъ франкъ; Монтичелли вскочилъ, вернулъ ему монету, но взять обратно картину отказался. «Лучшей и главной кліентурой Монтичелли, — говоритъ Поль Арень, — были рыбаки квартала Saint-Jean, которые съ широкимъ и трогательнымъ художественнымъ чутьемъ покупали его вещи, даже не стараясь вникать въ ихъ сюжетъ, а отчасти и изъ симпатіи къ этому славному человѣку; этотъ народъ любилъ увѣшивать темныя стѣны своихъ убогихъ квартиръ этими маленькими сверкающими картинками, яркая гармонія которыхъ напоминала имъ свѣтозарность морской дали, пурпуръ заходящаго солнца, фосфорическій блескъ моря»...

Ни въ комъ еще не воплотилась такъ наглядно судьба художника при современномъ строѣ, живущаго продажей своей «рабочей» силы, какъ въ лицѣ Монтичелли. Эта пролетарская и лихора-

дочная жизнь не могла не завершиться безумиемъ. Четыре года тянулась агонія, и въ 1886 году его не стало. Впервые Монтичелли былъ «открытъ» англичанами на Эдинбургской выставкѣ 1890 года, и «Journal des Débats» съ изумленіемъ писалъ, что «капризный и странный Монтичелли, едва извѣстный у насъ, вознесенъ англичанами выше Діаза и на равную ступень съ Ватто». Тогда началась «обыкновенная исторія»: на Монтичелли явился спросъ, цѣна на его картины возросла въ 300 и 400 разъ противъ ихъ первоначальной стоимости, и бывшіе посѣтители марсельскихъ кафэ неожиданно оказались обладателями крупнаго наслѣдства!

«Вы поймете впослѣдствіи, — я пишу для эпохи черезъ тридцать лѣтъ», — говорилъ Монтичелли своимъ кліентамъ, недоумѣвавшимъ по поводу его техники. И эти слова оправдались: прошло тридцать лѣтъ, и выставка этого года, первая ретроспективная выставка Монтичелли, ознаменовала собой окончательную побѣду художника надъ косностью времени.

Видали ли вы когда-нибудь произведенія Монтичелли? Это почти всегда небольшія картинки, написанныя на брошенномъ картонѣ или деревѣ, на одной сторонѣ котораго еще остался слѣдъ торговаго ярлыка, а на другой — чарующая симфонія красокъ, радостная и сверкающая, какъ драгоценные камни. Эта двуликость картона — символъ жизни и творчества Монтичелли. Пролетарій въ жизни, онъ былъ богачемъ въ искусствѣ. Есть что-то глубоко-трогательное въ этомъ нищемъ художникѣ,

который, работая безъ моделей въ маленькой и полутемной комнатѣ, извлекалъ изъ своей груди феерическую и роскошную музыку красокъ. Художникъ-магъ, онъ изъ ничего создаетъ все; какъ Бодлэръ, онъ строитъ «искусственный рай», живетъ въ волшебныхъ снахъ. «Страна грезъ», это название одной изъ картинъ Моничелли могло бы служить эпиграфомъ ко всему его творчеству. Ему грезились чарующія воспоминанія былыхъ времявъ, столь далекия отъ окружающей обыденности — поѣздка на островъ Циптеру, средневѣковые суды любви, Декамероновскіе вечера, блестящій дворъ Генриха III, *Fêtes Galantes* XVIII вѣка. И словно боясь, что эти лучезарныя видѣнія ночи померкнутъ при соприкосновеніи съ прозою дня, онъ фиксировалъ ихъ самыми пламенными и золотыми красками, какія только имѣлъ, съ страстной торопливостью и расточительностью накладывая одинъ слой на другой. Вблизи его картины кажутся какимъ-то хаотическимъ наслоеніемъ красокъ, шероховатой мозаикой изъ драгоценныхъ камней; издали — превращаются въ цѣльную гармонию, то огненную и сверкающую, то подернутую золотистымъ туманомъ и нѣжную, какъ старинныя ковры. Въ волнахъ этой гармоніи движется цѣлый міръ, возсозданный искрящейся фантазіей художника: Далила и Калипсо, Елена и Юдифь, Психея и Беатриче. Его творчество — лирическая импровизація въ краскахъ. К. Моклэръ назвалъ Моничелли поэтомъ свѣта; такъ можно выразиться про эпическаго Монэ; Моничелли же вѣрнѣе было бы назвать поэтомъ *цвѣта*. Ибо ча-

сто во имя красочныхъ эффектовъ онъ идетъ наперекоръ законамъ свѣта. Онъ одинъ изъ первыхъ художниковъ XIX вѣка, явившихъ примѣръ чисто-живописнаго созерцанія, воспринимающихъ мѣръ — природу, людей и костюмы — какъ одно органическое красочное цѣлое, какъ сплошной экстазъ краски.

Въ исторіи французской живописи Монтичелли стоитъ уединенно. Марсельскій художникъ самъ дошелъ до многихъ открытій, сдѣланныхъ импрессионистами, работая въ одно и то же время съ ними, но будучи имъ незнакомъ. Его вліяніе можно прослѣдить только у Винцента ванъ-Гога, который былъ не только ученикомъ Монтичелли, но и братомъ его по духу, явившимъ примѣръ такого же высокаго подъема, такого же творческаго горѣнія и еще болѣе трагическаго конца...

Французское правительство сдѣлало все зависящее отъ него, чтобы Монтичелли остался неизвѣстнымъ широкой публикѣ и почти разошелся по частнымъ рукамъ: не только въ Луврѣ, но и въ Люксембургскомъ музеѣ нѣтъ ни одной его работы, и послѣ выставки въ Осеннемъ Салонѣ вся художественная критика Франціи единодушно требуетъ отъ правительства, чтобы оно исправило свое преступленіе передъ потомствомъ.

II.

Есть два рода художниковъ. Одни переживаютъ самихъ себя, приставъ къ тихой пристани и сжигая за собой корабли былыхъ исканій; другіе умираютъ преждевременно, не успѣвъ завершить цикла своего развитія и не явивъ всего того, что они могли бы явить. Клодъ Монэ — типическій представитель первой категоріи, Поль Гогэнъ — второй.

Клоду Монэ теперь 69 лѣтъ, но, несмотря на то, что онъ живъ, выставку его послѣднихъ работъ (1905—1908) можно было бы назвать по-смертной выставкой. Ибо прежняго великаго Монэ уже нѣтъ. Объ этомъ кричали, объ этомъ плакали всѣ 48 выставленныхъ здѣсь картинъ, такъ похожихъ одна на другую. Это — серія водяныхъ лилій («Les Nymphéas»), мирно дремлющихъ на золотомъ зеркалѣ стоячей воды, и эта неподвижная топъ казалась символомъ творческой неподвижности самого художника...

Монэ всегда любилъ писать водяные пейзажи, и недаромъ Эдуардъ Манэ назвалъ его въ шутку «Рафаэлемъ воды». Но раньше Монэ любилъ ихъ потому, что видѣлъ въ вѣчно-текущей водѣ наиболѣе яркое выраженіе вѣчно-перемѣнной природы.

Въ своей лодкѣ, этой походной мастерской, онъ выѣзжалъ на середину рѣки и здѣсь благоговѣнно изучалъ всѣ многоцвѣтные переливы ея отраженій, всѣ многозвучные шумы ея напѣвовъ. Въ этомъ калейдоскопѣ впечатлѣннй, въ микрокосмѣ рѣки ему чудился макрокосмъ вселенной, такой же неуловимый и разнообразный. Но прошли года, и Монэ полюбилъ въ водѣ не скрытый динамизмъ ея теченія, а кажущуюся статику ея поверхности. Отъ морскихъ волнъ, изступленно цѣлующихъ скалы Бель-Иля, онъ перешелъ къ тихому покою стоячаго пруда. «Игра волнъ» кончилась — вода зацвѣла плѣсенью и поросла бѣло-розовыми чашечками... Красота уступила мѣсто красотѣ, гармонія — слащавости, и даже въ самой техникѣ, прежде трепетно-нервной, теперь появилось что-то спокойное и «зализанное». И не хотѣлось вѣрить, что эти «Nymphéas» принадлежать кисти того же Монэ, который когда-то писалъ солнечнымъ лучемъ, который когда-то воплотилъ въ краскахъ многоактную драму свѣта, борющагося съ тьмой...

...Было бы слишкомъ просто, однако, объяснить этотъ переломъ старостью Монэ, его физическимъ увяданіемъ. Причины этого явленія болѣе сложны. Судьба Монэ тѣсно переплетена съ судьбами импрессионизма, и сумерки его таланта являются лишь однимъ изъ эпизодовъ того общаго заката, къ которому уже склонился импрессионизмъ. Это теченіе, какъ намъ уже приходилось писать, было послѣднимъ словомъ реализма. И совершенно напрасно Моклэръ и нѣкоторые другіе критики

называютъ Монэ лирикомъ: въ томъ то и отличіе пейзажей Монэ отъ *pausage intime* Коро, что первые являются *чистой* живописью, отвлеченной отъ всякаго внутренняго переживанія. Пейзажи Коро подернуты дымкой воспоминаній, пейзажи Монэ носятъ какой-то космическій, безличннй характеръ — въ нихъ нѣтъ человѣка. У Монэ и импрессионистовъ была огромная сила воспріятія, но не было почти никакой творческой силы. Импрессионизмъ обогатилъ живопись нетлѣнными завоеваніями въ области техническихъ достиженій, но фактически онъ свелся къ живописной стенографіи. Но этотъ душевный складъ, лежавшій въ основѣ импрессионизма, уже превзойденъ молодымъ поколѣніемъ французскихъ художниковъ и вызвалъ здоровую реакцію. Техницизмъ лишается своего первенствующаго значенія; погоня за мимолетными впечатлѣніями смѣняется устремленіемъ къ монументальности, заботой о композиціи. Мы присутствуемъ при несомнѣнной ликвидаціи импрессионизма, какъ настроенія; — вотъ почему почва ушла изъ-подъ ногъ Монэ. Зачинатель импрессионизма, одинъ изъ первыхъ бойцовъ за новое искусство, попалъ въ положеніе, полное трагизма: надо было идти впередъ вслѣдъ за молодежью или остаться одному...

Случилось второе: учитель остался позади учениковъ. И опять-таки, для объясненія этого явленія мы не можемъ удовольствоваться ссылкой на преклонныя лѣта художника. Не годы преобразуютъ подлиннаго художника, а онъ преодолеваетъ

ихъ; примѣры — Родѣнъ и Сара Бернаръ. Нѣтъ, здѣсь нѣчто другое: здѣсь виною являются тѣ проклятая объективныя условія, тѣ золотыя цѣпи, въ заколдованный кругъ которыхъ попадаетъ въ большей или меньшей степени всякій «извѣстный» художникъ. «Торговецъ картинъ, этотъ посредникъ между художниками и публикой, этотъ вчерашній любитель и сегодняшний спекулянтъ — таковъ подлинный вершитель судебъ современнаго искусства. Какъ хищная пщца подстерегаетъ онъ молодого талантливаго художника и предлагаетъ ему заключить контрактъ; художникъ съ радостью подписываетъ и будущее рисуется ему въ розовыхъ краскахъ. Но отнынѣ все творчество его принадлежитъ торговцу картинъ — его хозяину, который держитъ его при помощи подписей и авансовъ... Отнынѣ, какъ каторжанинъ, онъ обреченъ на вѣчную подневольность: онъ долженъ постоянно поставлять *intérieurs*'ы или «натюрморты», ангеловъ или танцовщицъ. Правда, теперь художникъ обрѣтаетъ покой и даже богатство, но у него нѣтъ больше свободы. Онъ не имѣетъ права слѣдовать влеченію момента, ибо онъ связанъ и не можетъ выйти за грани своего обычнаго поля дѣйствій... Такъ мало-по-малу онъ привыкаетъ работать посредственно, да и что ему за дѣло! Деньги онъ получилъ впередъ, публику презираетъ; сколько разъ я слыхалъ отъ такихъ художниковъ: «достаточно съ нихъ и этого за ихъ деньги!». И нужна огромная и могучая воля, чтобы преодолѣть власть этихъ условій, которыя душатъ въ художникѣ то лучшее,

что въ немъ есть». Такова судьба современнаго крупнаго художника по словамъ Э. Руара.

И въ томъ, что интересующая насъ «по-смертная» выставка Монэ помѣщалась въ галереѣ Дюранъ-Рюеля, было поистинѣ нѣчто символическое и трагическое. Дюранъ-Рюель — это добрый и вмѣстѣ съ тѣмъ злой гений Монэ. По собственному признанію Монэ, Дюранъ-Рюель явился «спасителемъ» импрессионистовъ въ критическій для нихъ моментъ, когда публика подвергала ихъ бойкоту, академія — остракизму и только онъ одинъ прозрѣлъ въ нихъ «властителей думъ» завтрашняго дня... Но это «спасеніе» обошлось не даромъ: лучшіе годы творчества Монэ прошли, можно сказать, на службѣ у Дюранъ-Рюеля. Краснорѣчивымъ и характернымъ памятникомъ этой службы является частная квартира Дюранъ-Рюеля, гдѣ стѣны гнутся отъ избытка картинъ, гдѣ чудесная живопись Монэ украшаетъ не только комнаты, но и корридоръ... Здѣсь лучшія произведенія Монэ, разъ въ недѣлю любезно показываемыя публикѣ, и разъ десять проданныя и перекупленные, ждуть съ нетерпѣніемъ его смерти: тогда, безмѣрно повысившись въ цѣнѣ, они разойдутся по всему свѣту...

Одинъ изъ біографовъ Коро говоритъ: «Коро часто ставили въ упрекъ однообразію его золотистыхъ тумановъ и сумеречныхъ настроеній, которыя требовали отъ него торговцы картинъ, думая, что въ этомъ заключается «марка» его оригинальности. И действительно, въ послѣдніе годы своей

жизни, Коро, обремененный заказами, работалъ наспѣхъ и небрежно...» (V. Cuillemin, «Corot et l'école moderne du Paysage»).

Къ сожалѣнію — намъ думается — то же самое можно сказать и о Монэ. Въмѣсто того, чтобы пуститься въ бурное и опасное море художественныхъ скитаній, онъ сталъ въ послѣдніе годы копировать самого себя. «Игра волнь» кончилась — онъ присталъ къ берегу... Но все же пусть не думаетъ читатель, что мы собираемся хоронить Монэ, — его заслуги въ прошломъ безсмертны; онъ переживуть его «успѣхъ» въ настоящемъ...

III.

У Druet была выставка первых произведений Поля Гогэна, написанных въ периодѣ отъ 1879 до 1889 годовъ, въ Парижѣ и Бретани, т. е. еще до поѣздки его на острова Таити.

Эта небольшая выставка представляла огромный интересъ, такъ какъ показала тотъ путь, которымъ шель Гогэнь, прежде чѣмъ сталь подлиннымъ Гогэномъ. Этотъ путь оказался извилистымъ и неровнымъ, полнымъ уклоновъ въ сторону и подводныхъ камней. Гогэнь пересталь быть для насъ тѣмъ царственно-спокойнымъ олимпійцемъ, какимъ мы привыкли его видѣть въ таитянскихъ картинахъ, какимъ мы привыкли себѣ его представлять по его дневнику «Ноа-Ноа». Да, и Гогэнь искаль, и Гогэнь метался, и Гогэнь вбираль въ себя чуждые элементы, въ постепенномъ преодолѣннн которыхъ раскрываль свое собственное «я». Но отъ этого онъ нисколько не сталь меньшимъ въ нашихъ глазахъ, — нѣтъ, онъ сталь только дороже и ближе намъ. Тотъ путь, которымъ Гогэнь шель къ своему идеалу примитивности, есть тернистый путь самисканнн. Вотъ чего совершенно не понимаютъ

его подражатели, которые съ гнѣемъ «громъ побѣды раздавайся» «опрощаются» въ 24 часа...

Итакъ, Гогэнь, этотъ «варваръ» и «невѣжда», какъ его называли, вобралъ и претворилъ въ себѣ всѣ вліянія, господствовавшія въ 80-хъ годахъ, отдалъ дань японизму и импрессионизму. Его первые парижскіе пейзажи могли бы быть написаны Писсарро и Монэ; самый проникновенный знатокъ картинъ едва ли бы угадалъ въ нихъ будущаго Гогэна. Но еще глубже и плодотворнѣе было увлечете Сезанномъ. Вліяніе послѣдняго означало уже отказъ отъ безразличной техники импрессионизма и переходъ къ арабескамъ красочныхъ пятенъ. Въ натюрмортѣ Гогэна, относящемся къ этому періоду, уже нѣтъ «точекъ» и «запятыхъ» — здѣсь большія красочныя пятна сіяютъ холодно-тусклымъ свѣтомъ, какъ крупные драгоценные каменья старинныхъ иконъ. Сезаннъ показалъ Гогэну всю прелесть сильной художественной индивидуальности, не скованной никакими правилами и рецептами. И вотъ почему вліяніе Сезанна привело Гогэна къ отрицанію и отказу отъ всякаго вліянія: отнынѣ онъ сталъ искать себя.

Здѣсь мы подходимъ къ работамъ Гогэна, написаннымъ изъ Бретани, и тутъ передъ нами встаетъ вопросъ принципiальной важности. Въ своей книгѣ объ импрессионизмѣ Камилль Моклеръ не только помѣщаетъ Гогэна въ разрядъ второстепенныхъ художниковъ, но и ставитъ ему въ примѣръ Ренуара. «Гогэнь, — говоритъ онъ, — происходящій отъ Ренуара болѣе, чѣмъ это думаютъ (?), оправился на

острова Таити, чтобы найти ощущение первобытности; Ренуаръ же нашелъ его въ самомъ себѣ». Выставка у Druet, на которой представлены были работы Гогэна, написанныя еще до побѣдки его на острова Таити, блестяще опровергла эти слова. Она показала, что еще въ Бретани стали распускаться «экзотическіе» цвѣты гогэновской живописи, расцвѣтшіе на Таити. Въ Бретани понялъ онъ величавую красоту широкихъ декоративныхъ пятенъ, заключенныхъ въ четкіе контуры, какъ стекла готическихъ соборовъ. Въ Бретани вспыхнула въ немъ любовь къ синему цвѣту, — отъ лазурно-голубого, какъ утреннее небо, и до черно-синяго, какъ южная ночь. Наконецъ — и это важнѣе всего — въ Бретани пробудилось въ немъ то «ощущеніе первобытности», которое стало паѳосомъ и трагедіей его жизни. И здѣсь мы видимъ глубокое различіе въ исходныхъ точкахъ гогэновскаго и ренуаровскаго «примитивизма» и всю натянутость ихъ сближенія, которое попытался сдѣлать Моклеръ.

Ренуара можно назвать «примитивомъ» лишь въ томъ смыслѣ, что среди рафинированнаго XIX вѣка онъ явился выходцемъ прошлаго XVIII столѣтія, — преемникомъ Буше и Фрагонара. Его обнаженныя женщины не «дикарки», какъ ихъ называетъ Моклеръ, а раздѣтыя маркизы, эти пухлыя и лѣниво-чувственные царицы будуара...

Гогенъ почерпнулъ свой примитивизмъ изъ совершенно другого источника — изъ первобытнаго искусства, изъ народнаго творчества. Здѣсь, въ

религіозной и наивной Бретани, среди окаменѣлыхъ и вѣковыхъ памятниковъ до-христіанскаго міоотворчества, въ немъ «ожилъ примитивъ». Въ этомъ сознательномъ возвратѣ Гогэна къ стихійному и коллективному и заключается великое значеніе его живописи. И любопытно, что въ бретонскихъ работахъ Гогэна каменныя бабы, эти тяжелые и огромные причудливой формы бульжники, занимаютъ очень большое мѣсто, какъ бы символизируя его любовь къ каменному вѣку. Въ этомъ смыслѣ весьма характерна картина «Le Calvaire» (1889), изображающая изумрудно-зеленый холмъ на берегу синяго моря, на которомъ высится тоже зеленое, поросшее мхомъ, каменное и грубое изображеніе «Распятія», а у подножія его — такая же неподвижная, словно окаменѣлая бретонка. Та же оцѣпенѣлость чувствуется и въ женскихъ фигурахъ, молитвенно застывшихъ передъ «Желтымъ Христомъ». Эта любовь Гогэна къ спокойнымъ позамъ, навѣянная спокойной Бретанью, весьма характерна, какъ попытка возвращенія къ статической и монументальной красотѣ египтянъ. Въ частности, «Желтый Христокъ», — осенняя гармонія желтаго съ синимъ; напоминаетъ раннихъ фламандскихъ и французскихъ примитивовъ по тонкой смѣси религіознаго съ сатирическимъ...

Третья большая работа, написанная въ Бретаніи, названа Гогэномъ «Les miseres Humaines». Но не вѣрьте названію — вся картина опровергаетъ его. Три женскія фигуры чего-то ищутъ въ кучѣ

осенней листвы, но въ бронзѣ этихъ листьевъ, въ золотѣ песка, въ синевѣ ихъ костюмовъ нѣтъ ни одного атома «бѣдности»: подобныя краски говорятъ скорѣе о богатствѣ! Эта картина могла бы служить любопытнымъ примѣромъ внутренняго несоотвѣтствія между сюжетомъ и исполненіемъ, названіемъ и содержаніемъ...

Но это несоотвѣтствіе — не случайный промахъ Гогэна. Нѣтъ, Гогэнь и не могъ бы сложить въ краскахъ пѣснь о человѣческой бѣдности, ибо вся его живопись съ ея «экзотическимъ колоритомъ» есть гимнъ богатству природы. Мы видали въ исторіи искусства пейзажъ историческій, пейзажъ реалистически, *pausage intime*, пейзажъ импрессионистскій; Гогэнь создалъ новый жанръ; — пейзажъ чувственно-пантеистическій. «Что можетъ быть слаще для художника, какъ отмѣчать въ букетѣ розъ оттѣнки каждой изъ нихъ, которые никогда не бываютъ рядомъ одинаковаго цвѣта», — говорилъ Гогэнь своимъ ученикамъ въ Бретани. И действительно, мы не знаемъ пейзажиста, который съ такой же «сладостью» и яркостью воспріятія подходилъ бы къ природѣ, этому «букету розъ», какъ Гогэнь.

Если у Джорджоне и Тиціана природа носитъ нѣкоторый чувственный оттѣнокъ, то это только потому, что въ центрѣ ихъ картинъ розовѣетъ роскошное и плодородное тѣло женщины. Если у Беклина или Штука природа овѣяна мистикой чувственности, то это только потому, что между деревьями ихъ пейзажа мелькають игривыя нимфы

и похотливые сатиры... Ничего подобнаго вы не встрѣтите въ бретонскихъ пейзажахъ Гогэна. Въ нихъ нѣтъ никакой идеологiи, но это не значитъ, что въ нихъ нѣтъ творчества. Это значитъ лишь, что они говорятъ сами за себя — языкомъ красокъ и линiй. И если въ нихъ нѣтъ наготы человека, то зато въ нихъ есть какая-то особенная первобытная, безстыдная и цѣломудренная *нагота природы*. Снимая съ нея все случайное и обнажая въ ней лишь космическое, творящая кисть Гогэна разливаетъ по природѣ вѣчно-женственное и плодородное начало.

Цвѣтутъ весеннiя тонкiя яблоньки, словно стройныя и стыдливыя дѣвушки въ бѣло-розовыхъ вуаляхъ; отцвѣтають золотыя осеннiя деревья, заывая своей полублеклой и зрѣлой красотой; сверкаетъ тѣлесно-розовый песокъ, омытый пѣнистой волною; съ кошачьей мягкостью сплетаются и изгибаются древесные стволы, и вся земля съ ея зелеными округлостями пышетъ зноемъ сладострастiя...

Это сладострастiе — творческiй и вѣчно бьющiй ключъ жизни. Это сладострастiе первобытное и стихiйное, которое трепещетъ въ «Пѣсни Пѣсней», которое ликовало на весеннихъ празднествахъ въ честь Дiониса и Афродиты. Оно такъ непохоже на наше карамазовское, городское и темное сладострастiе съ его обманными чарами! Но этотъ ключъ, такъ стремительно рвавшiйся къ солнцу, слишкомъ быстро ушелъ въ землю. Тѣ же самыя проклятыя условiя, которыя заставили великаго Монэ пережить свой талантъ, помѣшали

полному расцвѣту гогэновскаго генія. На островахъ Таити искалъ онъ спасенія отъ этихъ условій, отъ мертваго дыханія современнаго города. Но онѣ настигли его и тамъ. Европейская администрація, спаивавшая и развращавшая золотокожихъ туземцевъ, усмотрѣла въ немъ опаснаго «анархиста». И цвѣтеніе этой богатой жизни, подточенное еще раньше червями бѣдности и болѣзни, было прервано грубымъ прикосновеніемъ костляво-цѣпкихъ пальцевъ старой Европы...



П.

Гогэнь.

Бретонки.

При салаха.

Три салона.

Одинъ за другимъ открылись три парижскихъ Салона — «Société des Artistes Indépendants», «Société Nationale des Baux Arts» и «Société des Artistes Français». Эти выставки, насчитывающія 9712 номеровъ, являютъ собой весьма яркую картину французскаго художества въ его цѣломъ и наводятъ на нѣкоторыя обобщенія, которыя, быть можетъ, небезынтересны и для русскаго читателя, — особенно теперь, когда у насъ столько говорятъ о необходимости русскаго Салона.

Но прежде чѣмъ говорить о каждой изъ этихъ выставокъ, необходимо остановиться на ихъ историческомъ взаимоотношеніи, ибо, разойдясь въ настоящемъ, онѣ переплетаются корнями въ прошломъ, знаменуя собой различные этапы на пути отдѣленія искусства отъ государства. Но вопросъ о точкахъ касанія государственности и художества, чрезвычайно обострившійся въ послѣднее время во Франціи, настолько сложенъ самъ по себѣ, что здѣсь мы можетъ коснуться его лишь съ одной, интересующей насъ, стороны.

Исторія французскаго Салона неразрывно слита съ политическими судьбами Франціи: въ немъ,

какъ въ микрокосмѣ, отражались всѣ колебанія французскаго государственнаго строя.

Его истоки уходятъ въ глубь XVIII вѣка. «Король-Солнце», при которомъ, по инициативѣ Кольбера, и былъ организованъ первый Салонъ въ 1673 году, могъ бы, перефразируя свой собственный парадоксъ, сказать: «искусство это — «я». Ибо король былъ высшимъ судьей и первымъ покровителемъ искусства, и въ теченіе всего стараго режима Салонъ представлялъ замкнутую касту, состоявшую лишь изъ членовъ «королевской академіи», обязанныхъ ежегодно выставлять свои произведенія въ одномъ изъ салоновъ дворца (откуда и пошло слово «Салонъ»). Не-академики не имѣли права принимать въ немъ участія. Великая революція разрушила эту Бастилію искусства, упразднивъ академію и превративъ Салонъ изъ отрасли королевскаго управленія въ автономное и международное общество художниковъ — съ выборнымъ жюри. И въ Салонѣ 1793 года, несмотря на бурность этого года, было свыше 850 номеровъ! Съ наступленіемъ Имперіи государство вновь захватило въ свои цѣпки руки организацию Салона, назначая членовъ жюри изъ института, съ его величествомъ Луи Давидомъ во главѣ, и въ результатѣ при июльской монархіи двери Салона были не разъ закрыты передъ Делакруа, Діазомъ, Руссо, Коро и Курбэ. Лишь въ эпоху бури и натиска 48-го года самодержавіе института было свергнуто, и въ Салонѣ этого года не было никакого жюри, вслѣдствіе чего количество выставленныхъ работъ повысилось до

5180. Это небывалое тогда «перепроизводство» картинъ заставило художниковъ вернуться къ жюри, которое и избиралось съ 1849 года всѣми экспонентами. Вторая Имперія нашла эту систему слишкомъ красной и съ 1852 года вновь «национализировала» Салонъ, составляя жюри изъ администраціи *Beaux Arts*. Бюрократія стала вершителницей судьбъ искусства и превратила Салонъ въ твердыню рутины, въ непрístupную для всякаго подлиннаго таланта крѣпость. Раздавая медали и ордена, государственные заказы и богатую буржуазную кліентуру такимъ людямъ, какъ Бутро и Деларошъ, она въ то же время систематически травила величайшихъ художниковъ XIX вѣка, — Миллэ, Курбэ, Манэ, Монэ, Писсаро, Сезанна, Уистлера, обрекая ихъ на гражданскую смерть. Даже Наполеонъ III оказался «либеральнѣе» этой охранительницы, повелѣвъ въ 1863 году открыть «Салонъ отверженныхъ» для художниковъ, не принятыхъ въ официальный Салонъ, — *les grands refusés*, какъ ихъ тогда называли.

И все же Вторая Имперія кончила тѣмъ, что предоставила половину жюри самимъ художникамъ. Третья Республика, которой всюду чудились коммунары, начала съ того, что ограничила право избрания этихъ членовъ жюри лишь за привилегированными художниками, награжденными медалями. Наконецъ, конфликтъ между національнымъ искусствомъ и его официальными представителями достигъ такой остроты и престижъ Салона упалъ настолько, что правительство увидѣло себя вынуж-

жденнымъ отказаться отъ своихъ исконныхъ правъ на регламентацію Салоновъ. Эта «великая реформа» отдѣленія Салона отъ государства произошла въ 1881 году. Отнынѣ онъ пересталъ быть учрежденіемъ государственнымъ и перешелъ въ руки самоуправляющагося общества художниковъ съ избираемымъ на трехлѣтіе жюри. Такъ возникло «Société des Artistes Français».

«Вотъ, господа художники, и у васъ есть своя республика», — заявилъ въ своей привѣтственной рѣчи Жюль Ферри, бывший тогда министромъ изящныхъ искусствъ. Но вскорѣ выяснилось, что въ этихъ словахъ звучала злая иронія: республика оказалась безъ республиканцевъ. Измѣнилось лишь названіе Салона, а духъ его остался тотъ же. Два столѣтія бюрократическаго удобренія не прошли даромъ — ядъ академизма глубоко проникъ въ почву художества и далъ всходы. Свободно избранное жюри оказалось снова въ рукахъ академиковъ и проявило почти не меньшую консервативность, чѣмъ жюри государственное. Новый Салонъ сталъ новой академіей, ревниво оберегающей профессиональные интересы своихъ членовъ отъ всякой конкуренціи. Правда, жюри перваго призыва начало новую эру съ того, что демонстративно реабилитировало Манэ, давъ ему въ 1882 году медаль, но вскорѣ уже появились новые «отверженные», новый проскрипціонный списокъ, состоящій изъ нео-импрессионистовъ и символиств.

Молодые силы попрежнему должны были развиваться на сторонѣ, и въ 1884 году эта молодежь

основала, по инициативѣ Дюбуа-Пилле и Сѣра «Общество Независимыхъ» («Société des Artistes Independants»), написавшее на своемъ знамени: «ни жюри, ни награды». Этотъ второй Салонъ сыгралъ огромную революціонную роль, и заслуги его передъ французскимъ искусствомъ неоцѣнимы, но здѣсь не мѣсто перечислять ихъ. Здѣсь важно отмѣтить нѣчто совершенно другое. Салонъ «Независимыхъ», вызывавшій обвиненія въ анархизмѣ и подвергавшійся бойкоту со стороны государства, мало-по-малу проявилъ такую «широкость», что государство перемѣнило гнѣвъ на милость.

Въ 1890 году Салону «Artistes Français» былъ нанесенъ второй ударъ и на этотъ разъ изъ его же собственной среды. По инициативѣ Мейсонье и Пювись де Шеванна (кстати сказать, разъ 10 не принятаго въ Салонъ) отъ него отдѣлилась группа художниковъ, образовавшая «Société Nationale des Beaux Arts», — какъ ни старался Фальеръ, тогдашній министръ изящныхъ искусствъ, помѣшать этому расколу, общая уладить дѣло, то есть... назначить комиссію изъ чиновниковъ для третейскаго суда. Этотъ третій Салонъ, сохраняя жюри, возсталъ противъ раздачи медалей, которыя въ Салонѣ «Artistes Français» являются важнымъ стимуломъ къ творчеству, ибо за медалью отъ жюри обыкновенно слѣдуетъ орденъ Почетнаго Легіона отъ правительства... Но поистинѣ какой-то злой демонъ преслѣдуетъ французскіе салоны, лишая ихъ духа жива: революціонный пылъ «Société Na-

tionale» быстро потухъ, и оно пошло по проторенной дорожкѣ своего «антипода», все болѣе и болѣе уподобляясь ему. Когда подъ влияніемъ его односторонности въ 1904 году возникъ четвертый Салонъ, — «Salon d'Automne», оно окончательно сбросило съ себя «прогрессивную» личину и, боясь конкуренціи, угрожало исключить изъ своей среды всякаго, кто приметъ участіе въ новомъ Салонѣ. Эту перчатку поднялъ благородный Каррьеръ, мужественно перейдя на сторону молодого Салона и тѣмъ упрочивъ его развитіе. «Принципъ свободы, который художники должны защищать болѣе, чѣмъ кто-либо, стоитъ выше отдѣльныхъ интересовъ», — писалъ Каррьеръ, мотивируя свой шагъ.

Какова же эта сила, нивелирующая французскіе салоны и толкающая ихъ на стезю «умѣренности и аккуратности»?

Отдѣленіе искусства отъ государства, происшедшее въ 1881 году, оказалось отдѣленіемъ фиктивнымъ. Правда, съ этого времени государство перестало вмѣшиваться въ организацію Салоновъ и не имѣетъ прямого вліянія на составъ выставокъ, но оно сохранило косвенное и не менѣе сильное вліяніе. Государство не выступаетъ болѣе въ красной мантіи художественнаго судьи, но зато оно является на выставку съ туго набитымъ кошелькомъ перваго покупателя. Парламентъ предоставляет ежегодно въ руки этого высшаго мецената въ среднемъ свѣше 550,000 франковъ на покупку художественныхъ произведеній на выставкахъ и денежныя награды художникамъ и свѣше 750,000 фр. на за-

казы картинъ и статуй «для украшенія общественныхъ зданій и площадей». Какъ же осуществляется эта «воля народа», это покровительство націи искусству?

Государственныя покупки дѣлятся на двѣ категории, — покупки свободныя и покупки по прошеніямъ (*les achats sur demande*). До открытія выставки, въ Салонъ являются директоръ «*Beaux Arts*», въ сопровожденія многочисленной «субъ-комиссіи», состоящей изъ чиновниковъ администраціи *Beaux Arts*, консерваторовъ Лувра и Люксембурга, четырехъ художниковъ, *одного критика* и одного любителя. Вопросъ о приобрѣтеніи той или иной работы рѣшается при первомъ же посѣщеніи простымъ поднятіемъ тростей. Нечего и говорить, что покупки, совершаемыя всей этой субъ-комиссіей «консерваторовъ», отличаются крайнимъ консерватизмомъ. Въ теченіе полустолѣтія она систематически совершала и совершаетъ государственную измѣну, позволяя частнымъ лицамъ, иностраннымъ милліонерамъ скупать французскія національныя богатства, какъ, напр., творенія Миллэ, Манэ, Монтичелли, Гогэна, вслѣдствіе чего исторія французскаго искусства такъ плохо представлена во французскихъ музеяхъ. Вторая категория покупокъ еще характернѣе для художественной политики буржуазной демократіи. Художники, не имѣющіе надежды на частныхъ покупателей и поэтому жаждущіе, хотя и по болѣе низкой цѣнѣ, сбыть свои произведенія государству, подаютъ о томъ прошенія до открытія выставки. «И такъ какъ при пар-

ламентскомъ режимѣ каждый художникъ, парижскій или провинціальнѣй, имѣеть протекцію въ лицѣ своего депутата или сенатора, а иногда и обоихъ вмѣстѣ, то сенаторы и депутаты начинаютъ со свойственнымъ имъ профессиональнымъ усердіемъ осаду министерства или администраціи Beaux Arts. Въ то время, какъ они такимъ образомъ осуществляютъ свой избирательный мандатъ, друзья второй категоріи обрабатываютъ!» членовъ субъ-комиссіи, и каждый изъ послѣднихъ получаетъ массу ходатайствъ... Когда прошенія художниковъ и рекомендаціи разсортируются, директоръ Beaux Arts отправляется въ Салонъ въ сопровожденіи той же субъ-комиссіи. На этотъ разъ они не стараются найти достойныя произведенія, а останавливаются только передъ тѣми, которыя были объектами ходатайствъ... Теперь больше уже не слышно споровъ; эстетика и индивидуальныя вкусы перестали играть роль. Теперь дѣло идетъ не о томъ, чтобы рѣшить, хорошо ли данное произведеніе, а о томъ, достигаетъ ли оно той почетной посредственности, которая позволила бы пріобрѣсть его, не слишкомъ растрачивая народныя деньги, — словомъ, о томъ, чтобы выбрать наименѣе плохое изъ самаго плохого... На эти покупки (achats sur demande) государство тратитъ ежегодно двѣ трети кредита, отпускаемаго на художественныя покупки вообще». И это говорить не какой-нибудь антипарламентарный синдикалистъ, презирающій «электоральную политику», а одинъ изъ «безсмертныхъ», членъ института, извѣстный писатель Гюставъ Ларрумэ

(«L'arts et l'état en France»). Такъ покупаютъ произведенія искусства, такъ создается слава, такъ пишется исторія при буржуазной республикѣ! Такъ пресловутая «художественная децентрализация», которой республика столь гордится, приводитъ фактически къ полной художественной деморализаціи населенія, ибо купленный подобнымъ образомъ «бракъ» идетъ въ провинціальные музеи, школы, мэріи и префектуры, понижая на мѣстахъ и безъ того низкіе вкусы обывателей...

Но государство не только покупаетъ и заказываетъ — оно раздаетъ ежегодно въ двухъ Салонахъ («Artistes Français» и «Société Nationale» крупныя денежныя преміи, назначаемыя Conseil Superieur des Beaux Arts и торжественно вручаемыя министромъ.

Равнодействующая вѣсъ этихъ силъ и приводитъ къ расцвѣту художественнаго карьеризма, къ культивированію своего рода официальнаго искусства.

Правда, въ настоящее время буржуазное государство пало такъ низко, что у него уже нѣтъ своей официальной эстетики, своей академической доктрины, своего credo, какое еще существовало въ первой половинѣ XIX вѣка. Луи Давидъ, этотъ «первый художникъ республиканскаго правительства», былъ въ сущности послѣднимъ представителемъ государственной идеи въ искусствѣ. Подражаніе греко-римскимъ канонамъ, воспринятое его учениками и культивируемое Ecole

de Rome, послѣ побѣды импрессионизма перестало быть официальнымъ *conditio sine qua non*. Теперь уже государство не боится синихъ тѣней и «низкихъ» сюжетовъ, противъ которыхъ оно столько воевало. За неимѣніемъ своего собственного внутренняго содержанія, оно принуждено питаться соками всѣхъ послѣднихъ завоеваній художества, но впитывая, оно обезцвѣчиваетъ и претворяетъ ихъ въ шаблонъ. Оно боролось противъ Монэ, но прославило Бэнара, использовавшаго импрессионизмъ; оно боролось противъ Сёра, но прославило Анри Мартена, обокравшаго его, и теперь остается ждать какого-нибудь официального и салоннаго Гогэна... Итакъ, эстетика уступила мѣсто политикѣ, художественные вкусы — электоральнымъ соображеніямъ, классицизмъ — фаворитизму. «Никогда еще художники не были болѣе свободными отъ всякой дисциплины», — писалъ Морисъ Дени. — «Больше нѣтъ національнаго искусства, больше нѣтъ художественнаго воспитанія, есть лишь анархія... Среди огромнаго интеллектуальнаго броженія современности, школа, вмѣсто того чтобы поддерживать классическій вкусъ французскаго XVII вѣка, учитъ лишь тому, что имѣло «успѣхъ» въ послѣднемъ Салонѣ». (См. анкету въ журналѣ «Les arts de la Vie» 1904 г.) И дѣйствительно, ступайте на ежегодныя выставки пріобрѣтенныхъ государствомъ работъ — вы увидите тамъ полный хаосъ, объединенный развѣ лишь одной общей идеей: царствомъ посредственности. Чтобы расчитывать на честь націонализаціи, на счастье государственной

покупки, для художника необходимо лишь одно — уклонъ къ золотой серединѣ, совмѣщеніе кажущегося модернизма съ хорошимъ тономъ и умѣренностью. Таковы фактическіе результаты доктрины «свободнаго искусства въ покровительствующемъ государствѣ» (*l'art libre dans l'É tat protecteur*), съ такой гордостью провозглашенной Третьей Республикой. Такова свобода искусства въ буржуазной демократіи.

Но развѣ это помѣшало расцвѣту французскаго искусства въ XIX вѣкѣ, развѣ эта надежда на орденъ Почетнаго Легіона испортила Манэ или Гогэна, и развѣ не въ борьбѣ окрыляется духъ искателей новаго? — могутъ намъ возразить. Да, конечно, есть много художниковъ, преодолевшихъ эту линію наименьшаго сопротивленія, но мы говоримъ обо всемъ искусствѣ въ цѣломъ, — о всѣхъ его загубленныхъ возможностяхъ, о всѣхъ малыхъ сихъ, которые могли бы стать великими... Итакъ, современное государство принижаетъ уровень искусства не какъ таковое, не какъ догматическая школа, но поскольку оно является невѣжественнымъ и двуликимъ меценатомъ, который одной рукой даетъ, а другую — отнимаетъ.

Однако не надо забывать, что есть и другой меценатъ — многоликій и притягательный, но неизвѣстный, какъ сфинксъ. Это — буржуазная публика. Взятая *en masse*, она еще некультурнѣе, чѣмъ государство, ибо у нея нѣтъ не только идеаловъ, какъ у него, но даже и традицій. Дни верниссажа представляютъ собой ежегодное *revue*

всего буржуазнаго Парижа, который является въ салоны не столько для того, чтобы увидѣть картины, сколько для того, чтобы показать себя. Впрочемъ, чтобы не навлечь на себя обвиненія въ тенденциозности, позволимъ себѣ привести авторитетное мнѣнiе Г. Жеффруа: «Они смотрятъ на картину, читаютъ книгу, слушаютъ музыку такъ же, какъ ѣдутъ на скачки, на иллюминацію. Книга открывается тогда, когда день пусть и мраченъ, когда исчерпаны всѣ средства развлеченія, когда надо лишь убить время. Музыка это — удовольствiе вечера, полезное послѣ ужина такъ же, какъ часть ходьбы или рюмка шартреза... Что же касается картинъ, то это — вещи, повѣшенныя на стѣнахъ, которыя не могутъ не висѣть тамъ въ маѣ и июнѣ, это — декорация, мимо которой надо пройти». По словамъ репортера «Matin», еще болѣе, казалось бы, безпристрастнаго, «публика больше всего останавливается передъ большими полотнами и передъ совсѣмъ маленькими. Передъ большими публика говоритъ: *это прекрасно*, передъ маленькими — *это мило*, а иногда прибавляетъ: *это естественно*, картины же средняго размѣра внушаютъ ей мало интереса».

При такой полной эстетической растерянности публики понятно, что государство оказываетъ на нее моральное давленiе, проявляя свою благосклонность къ той или иной работѣ и тѣмъ, конечно, еще болѣе усугубляя эту растерянность. «Приобрѣтенiе государствомъ служить моральной поддержкой для художника и привлекаетъ къ нему внима-

не любителя», — довольно откровенно сказал статсъ-секретарь Дюжарденъ-Бомецъ въ своей рѣчи 30 іюля 1908 года. И действительно, разъ подъ картиной виситъ клеймо «*Acquis par l'État*» — быть можетъ, художественная карьера ея творца кончена, ибо отнынѣ онъ начнетъ катиться по наклонной плоскости, но коммерческая карьера его начата и обезпечена. Намъ самимъ пришлось слышать, какъ одна почтенная дама сказала своему не менѣ почтенному супругу: «Смотри, это должно быть хорошо — это куплено государствомъ!» Вотъ почему попасть въ одинъ изъ официальныхъ Салонъ является для художника вопросомъ «быть или не быть»; вотъ почему въ 1891 году произошелъ даже случай самоубійства на почвѣ непринятія въ Салонъ... И Курбѣ былъ совершенно правъ, когда, мотивируя свой отказъ принять орденъ Почетнаго Легіона, писалъ въ 1870 году: «Мое чувство художника запрещаетъ мнѣ принять награду изъ рукъ государства. Оно некомпетентно въ области искусства и, награждая, лишь узурпируетъ общественное мнѣніе».

Но несомнѣнно, что у богатой буржуазіи есть и свои художественные вкусы и, какъ это можно видѣть изъ приложенія къ каталогу Салона «*Artistes Français*», часто, оставляя академіи денежныя суммы на преміи художникамъ, она оговариваетъ тѣ условія, при которыхъ эти преміи могутъ быть выданы. Одни жертвователи любятъ маринь, другіе — военныя картины, третьи — классическія темы. И если принять во вниманіе, что художники

имѣють право сами ежегодно подавать прошенія въ академію о выдачѣ имъ той или иной преміи, то станетъ ясно, каковъ источникъ «вдохновенія» у многихъ художниковъ, и какова свобода «чистаго» искусства при современномъ укладѣ жизни...

Итакъ, посмотримъ, какъ отразились вкусы этихъ двухъ меценатовъ на Салонахъ этого года.

I.

«Это не Салонъ, это — передняя искусства».

О. Мирбо, „Салонъ 1885 года“.

„Буржуазія должна обратить вниманіе на эти картины : въ нихъ есть все, что нужно для того, чтобы понравиться — онѣ сдѣланы чисто и закончены“.

„Revue de Salon“ 1796 года.

«127-ая оффиціальная выставка» — эти слова, красующіяся на обложкѣ каталога Салона «*Artistes Français*», какъ нельзя лучше показываютъ, что, несмотря на происшедшее отдѣленіе искусства отъ государства, онъ считаетъ себя естественнымъ преемникомъ стараго королевскаго Салона и во что бы то ни стало хочетъ остаться *оффиціальнымъ*. Таковымъ онъ и является въ дѣйствительности. Это выставка одной тѣсной фамиліи — членовъ института, профессоровъ академіи, ихъ родныхъ и знакомыхъ, проходящихъ заранѣе predeterminedный путь отъ «почетнаго отзыва» до «почетной медали». Это выставка оффиціальныхъ представителей французскаго искусства, — *les dirigeants*, какъ ихъ называютъ французы. Бонна, Кормонъ, Детайль, Лефевръ, Эберъ, Рошгроссъ и другіе «безсмертные» члены института — вотъ кто задаетъ тонъ и почти всегда состоитъ въ правленіи и жюри этого

Салона. Другой Салонъ — «Société Nationale des Beaux Arts» — также полонъ художественныхъ карьеристовъ, но нѣсколько другого покроя: здѣсь гораздо меньше сановныхъ ветерановъ искусства, но зато гораздо больше свѣтскихъ и модныхъ живописцевъ, *reintres d'un renom*, въ родѣ Бэнара, Карлюса Дюрана, Гандара и др., имѣющихъ самую богатую буржуазную клиентуру. Правда, въ этомъ же Салонѣ принимаютъ участіе и такіе подлинныя художники, какъ Родэнъ и Морись Дени, но это — исключеніе, еще болѣе подтверждающее общее правило. Оба Салона — официальный и неофициальный — торжественно открываются президентомъ республики и, какъ было сказано, являются объектами государственныхъ премій и наградъ.

Когдаходишь въ салоны и видишь эти безконечныя залы и огромныя полотна, эти тяжелыя ковры и богатыя золотыя рамы, эти тысячи картинъ и бѣлый лѣсъ статуй и эти черныя потоки публики, заливающіе выставку, — чувствуешь себя подавленнымъ и ослѣпленнымъ... Но потомъ съ тоской вспоминаешь, что гдѣ-то уже видѣлъ всѣ эти работы, что все то же самое было уже въ прошломъ году и, навѣрное, двадцать пять лѣтъ тому назадъ — недаромъ же О. Мирбо еще въ 1885 году назвалъ Салонъ «огромнымъ базаромъ посредственностей». Въ «Société Nationale» еще можно усмотрѣть кое-какіе чахлыя побѣги жизни, въ Салонѣ «Artistes Français» — могильная неподвижность.

Огромныя размѣры картинъ, исполинскія пан-

но — вотъ первое, что бросается въ глаза, и можно вообразить, что находишься въ Венеціанской республикѣ XVII вѣка. Но французская республика, заказывая эти панно для музеевъ и университетовъ, стоитъ, очевидно, на — уже отмѣченной нами — точкѣ зрѣнія публики, заботясь не столько о качествѣ, сколько о величинѣ этихъ картинъ. Ибо, какъ ни растутъ онѣ ввысь и вширь, все же это не «высокое искусство», не Grand Art, а лишь *громадное искусство*. У большинства изъ нихъ нѣтъ стilia, нѣтъ широты размаха, полета чувства, декоративности концепціи; это — маленькія виньетки, видимыя черезъ гигантскую лупу. Въ лучшемъ случаѣ эти панно — какъ, напр., «Le Repos divin» Дюбуффъ-Верле или «L'Essor» Обюртена — являются перепѣвами Шаванновской живописи, но, конечно, съ большой дозой сахара. Весьма банальна «Пластика», панно Бэнара, котораго такъ расхвалилъ въ своей книгѣ объ импрессионизмѣ К. Моклеръ, заказанное для Petit-Palais; еще банальнѣе панно Ролля, этого вице-президента «Société Nationale». Но возмутительнѣе всего колоссальныя олеографіи Бертэ «Трудовая Бретань» для Нантскаго музея и «Городской праздникъ» Гро, заказанный муниципалитетомъ города Tourcoing'a. И странно было бы видѣть, что во Франціи, гдѣ имѣются деньги (750,000 фр.!), гдѣ имѣется такая потребность въ стѣнной живописи, эти жалкія работы будутъ «украшать» общественныя зданія, въ то время какъ такіе изумительные декораторы, какъ Манэ, Сѣра, Гогэнъ и Морисъ Дени, не нашли то-

чекъ приложенія для своего таланта! Такова эта Венеціанская республика современности!

Господство жанра, культъ «*peinture à sujets*» — вотъ вторая черта, поражающая въ весеннихъ Салонахъ. На выставкѣ «независимыхъ» и въ Осеннемъ Салонѣ публика прежде всего смотритъ на картины, а потомъ уже въ каталогъ, здѣсь же публика читаетъ сначала каталогъ, а затѣмъ уже переводитъ глаза на картину, ибо послѣдняя зачастую и непонятна безъ комментаріевъ. Эта страсть къ анекдоту, къ дидактической живописи характерна для буржуазныхъ художниковъ и буржуазной публики — не случайно то, что она вспыхнула въ Голландіи и во Франціи вмѣстѣ съ нарожденіемъ буржуазіи. Для утонченнаго феодала, сидѣвшаго въ своемъ замкѣ, картина была органической частью того монументальнаго стиля, которымъ была окружена вся его жизнь; при новомъ режимѣ, когда жизнь оторвалась отъ архитектурнаго стиля, картина стала *вещью въ себѣ*, интересующей буржуа лишь постольку, поскольку она является анекдотомъ, имѣющимъ самостоятелно-литературное значеніе. Отнынѣ картина должна быть *amusant*. Это новое художественное міровоспріятіе, воплощенное прежде всего Теньеромъ, Гогартомъ и Грѣзомъ, раскроется передъ вами, если вы прочитаете «Салоны» Дидро, который понималъ задачу художественной критики въ подробномъ описаніи сюжетовъ картинъ... Итакъ, въ обоихъ Салонахъ этого года было много картинъ, изображающихъ «поучительные факты»,

почерпнутые изъ кинематографа. Такова, напр., кровавая картина «Alcool» Захари, купленная Национальной лигой для борьбы съ пьянствомъ, или «Lettre anomine», изображающая цѣлую семейную драму, которая заставляетъ публику ломать себѣ голову, а насъ — вспомнить вѣрное замѣчаніе Гонкура, что «никто въ мірѣ не выслушиваетъ столько глупостей, какъ картина». Но все же современная буржуазія переросла уже эти сентиментальные, семейные жанры, которые до слезъ трогали ея бабушекъ — она стала солиднее. Теперь ее интересуютъ не только сюжеты «государственной» важности, какъ, напр., «Пріѣздъ президента», изображеніе «Республики» или «Вторженіе пруссаковъ», но и картины изъ области рабочей жизни. Обиліе этого «рабочелюбія» въ официальномъ салонѣ «Artistes Français» весьма характерно для переживаемаго политическаго момента, когда клемансизмъ проникъ даже въ искусство. Тутъ есть идиллическое изображеніе мирнаго счастья пролетарія, въ родѣ триптиха Фурниэ; есть скульптура: «Видѣніе рабочаго», которому грезится золотой дождь, или «Рабочій и Фортуна» съ рогомъ изобилія, откуда сыплются золотыя монеты. Есть «Республиканскіе законы, охраняющіе слабыхъ и несчастныхъ», или «Благотворительность», передъ которой съ благоговѣніемъ преклоняется бѣдная семья. Среди скульптуры есть мраморная группа работы Маргета, одного изъ «безсмертныхъ», предназначенная для памятника Вальдеку Руссо и изображающая «Законъ о синдикатахъ»: «Демократія

(конечно, женщина), покровительствующая рабочему классу», какъ сказано въ каталогѣ, подводить двухъ дюжихъ молодцовъ, долженствующихъ символизировать пролетаріевъ, къ бюсту Вальдека Руссо... Да, хорошо живется рабочему классу при Третьей Республикѣ вообще и при Клемансо въ частности — ему остается только спокойно сидѣть да ждать, пока не прольется золотой дождь...

Только вотъ странно: откуда берутся въ Салонѣ такія картины, какъ «Бунтъ» Хофбауэера, изображающей патруль конной гвардіи съ шашками наголо, или горельефъ Моро-Вотье, представляющій «Стѣну коммунаровъ», изъ которой выступаютъ тѣни разстрѣлянныхъ? Впрочемъ, это не смутило администрацію Салона — она нашла гениальный выходъ изъ этого *malentendue*: «Стѣна коммунаровъ», которую подъ этимъ названіемъ уже давно знаетъ весь свѣтъ, въ каталогѣ Салона названа «Стѣной въ память жертвъ революцій» и, чтобы все-таки не напугать ту публику, которая передъ ней останавливается, снабжена сентенціей изъ Виктора Гюго: «То, чего мы требуемъ отъ будущаго, это — Справедливость, а не Местъ»...

Второе мѣсто послѣ жанровъ занимаютъ въ Салонѣ — особенно въ «Société Nationale» — портреты: коллективные и индивидуальные, семейные и свѣтскіе, женскіе и мужскіе. Здѣсь мы вступаемъ въ область уже не столько оффиціального, сколько буржуазнаго искусства *par excellence*. Ибо г. Х... и г-жа Y..., эти безымянные короли нашего времени — вотъ кто питаетъ нынѣ портретную жи-

вопись во Франціи, бывшую нѣкогда роскошнымъ зеркаломъ аристократіи.

Исторически, портретъ выросъ въ оранжереѣ абсолютизма, который — отъ Антиоха и до Бонапарта — вдохновлялъ цѣлыя поколѣнія портретистовъ. Это королевскій дворъ покровительствовалъ Фукэ и Клуэ въ XV, Риго и Ларжильеру, Ванъ-Дейку и Веласкецу въ XVII, Латуру и Виже-Лебрѣнь, Гэнсборо и Рейнольдсу въ XVIII вѣкахъ. Но все же несомнѣнно и не случайно, что расцвѣтъ торговой буржуазіи всегда совпадалъ съ расцвѣтомъ портрета и именно — портрета *реалистическаго*. Такъ было въ Греціи послѣ Пелопонесской войны, такъ было въ Голландіи и Фландріи послѣ освободительнаго возстанія XVI вѣка. Портреты *grands seigneurs'овъ* и принцессъ, которые величественно «позировали» передъ Рубенсомъ и Веласкецомъ, представляютъ собой цѣлую декоративно-аллегорическую композицію. Скромные коммерсанты и бургомистры, сидѣвшіе передъ Рембрандтомъ и Хальсомъ, не умѣли, да и не хотѣли «позировать» — они изображены въ моментъ своихъ обычныхъ занятій, за столомъ засѣданій, среди мѣщанской обстановки. Во всѣхъ этихъ «Портретахъ неизвѣстныхъ» чувствуется то довольство настоящимъ, то обожествленіе своей обыденности, то *самообожествленіе*, какое было у буржуазіи послѣ побѣды. Она не хватала звѣздъ съ неба — ей было очень хорошо на землѣ; она не хотѣла походить на аристократовъ — она хотѣла видѣть свое собственное зеркало. И какъ только великій Рем-

брандтъ осмѣлился въ своемъ «Ночномъ обходѣ» подняться надъ этой каждодневностью, выйти за грани реализма, — онъ впалъ въ немилость...

Черезъ 150 лѣтъ, на второй день послѣ Великой революціи начинается такой же расцвѣтъ портрета и во Франціи, гдѣ «каждый разбогатѣвшій буржуа былъ счастливъ повѣсить въ гостиной свой портретъ» (Benoit, «L'Art français sous la Revolution»). Съ паденіемъ Имперіи реалистическая тенденція въ портрете окончательно восторжествовала. Послѣ полуклассическаго Давида появляется Энгръ, этотъ первый подлинный портретистъ французской буржуазіи, давшій въ своемъ «Portrait de Bertin» (редакторъ «Débats») синтетическій образъ хитраго дѣльца, l'homme d'affaire XIX вѣка, съ необычайно сильной экспрессіей во всей самодовольной фигурѣ. Энгръ презиралъ живопись, говоря, что краски «никчемное украшеніе» рисунка («agrément négligeable»), и эта безцвѣтность Энгровскихъ портретовъ чрезвычайно характерна — она являлась выраженіемъ безцвѣтности той новой жизни, которая наступила послѣ паденія Имперіи. Дѣловымъ людямъ было не до прикрасъ...

Но зато какой крикъ негодованія поднялся, когда въ концѣ 50-хъ годовъ Курбэ изобразилъ провинциальную буржуазію во всемъ реализмѣ ея мѣщанскаго уродства! Французская буржуазія, раньше требовавшая «только правды», перестала любить эту правду, ставшую для нея теперь менѣе приятной, чѣмъ она была раньше. Ея кусы повы-

сились, и отнынѣ ей нужно было не вѣрное зеркало, а «возвышающій обманъ», И отнынѣ французскіе свѣтскіе портретисты, въ родѣ Бонна, какъ бы идя по слѣдамъ гоголевскаго моднаго живописца Черткова, нарисовавшаго Психею вмѣсто петербургской дѣвицы, «безстыдно пользуются слабостью людей, которые за лишнюю черту красоты, прибавленную художникомъ... готовы простить ему всѣ недостатки, хотя бы эта красота была во вредъ самому сходству».

Въ самомъ дѣлѣ, посмотрите на выставленные въ Салонахъ портреты всѣхъ этихъ «дамъ въ черномъ» и «дамъ въ красномъ», и господь въ цилиндрѣ и безъ цилиндра, въ красной мантии и черномъ фракѣ — какія у нихъ у всѣхъ благородныя лица! Какъ далеки они отъ правды Рѣпинскаго «Государственного Совѣта»! Въ этихъ портретахъ нѣтъ характера и жизни, — это не «драматизированная біографія» модели, какъ опредѣлили портретъ Бодлэръ, а прикрашенная фотографія, въ которой экспрессія лица замѣнена точностью платья. Отъ свѣтскаго портретиста требуется не столько даръ психолога, сколько умѣніе портного; недаромъ Бонна, увѣковѣчившаго всѣхъ героевъ отечества отъ Тьера и до Лубэ, называютъ «историкомъ редингота». И действительно, если лица на портретахъ въ Салонѣ этого года точно сдѣланы изъ воска, то зато шелка и бархаты ихъ костюмовъ — «совсѣмъ какъ настоящіе» и достигаютъ полнаго обмана зрѣнія. Этой обманной и «шикарной» техникой ловче всего владѣеть Ла Гандара, — художникъ, несомнѣнно,

талантливый, но, подобно Черткову, продавший свой талант золотому тельцу. Карольюс Дюрань, Жакъ Бланшъ, Больдини, Куртуа, Каро-Дельвайль — таковы всѣ эти придворные портретисты современной буржуазной Франціи, составляющіе ядро Салона «Société Nationale», — эти «баловни могущественнаго случая», по выраженію Гоголя. И дѣйствительно, Гоголь не ошибся: «выставить въ Салонѣ портретъ извѣстнаго человѣка часто бывало достаточнымъ для того, чтобы создать моду на даннаго художника», — говоритъ Моро Вотье.

Голландскія гильдіи и муниципалитеты XVII вѣка давали не разъ случай Рембрандту и Франсу Хальсу выявить свой талантъ; современные французскія корпораціи ушли далеко... назадъ. Правда, и въ Салонѣ мы видали групповые портреты, но всѣ эти почтенные судьи и фабриканты, давшіе себя увѣковѣчить какому-то Мейеру, никогда не сидѣли передъ Фантенъ-Латуромъ, этимъ проникновеннымъ портретистомъ, какъ ни одна свѣтская дама никогда не позировала передъ Ренуаромъ, этимъ продолжателемъ Фрагонара. Но исторія отмститъ за это. Портреты XVII и XVIII вѣковъ навсегда останутся «человѣческими документами» эпохи и вмѣстѣ съ тѣмъ неотлѣнными памятниками общечеловѣческаго и вѣчно-женственнаго. Портреты, выставленные въ Салонахъ, это фамиліино-буржуазное искусство можетъ остаться въ гостиныхъ г-жи Х... или г-на Y..., — оно не представляетъ никакой культурной цѣнности для потомства.

То же приходится сказать и о тѣхъ тысячахъ женскихъ тѣлъ, которыя розовѣютъ въ Салонахъ на каждомъ шагу. Для художниковъ они представляютъ, несомнѣнно, наилучшую статью дохода, такъ какъ «Nus» всегда фотографируется для каталоговъ, альбомовъ и открытыхъ писемъ и поглощается вѣчно алчущимъ женскаго тѣла Парижемъ. Въ этомъ смыслѣ «Nu», рассчитанное на массоваго и неопредѣленнаго потребителя, является какъ бы антиподомъ портрета, запираемаго послѣ выставки въ четырехъ стѣнахъ гостиной... Но подождемъ еще радоваться подобной «демократизаціи» искусства, ибо если рыночная цѣна этихъ картинъ высока, то художественная цѣнность ихъ крайне низка. Всѣ эти неисчислимыя «лежащія» и «купающіяся» женщины представляютъ собой избытые, академическіе шаблоны — словно портреты съ гипсовыхъ статуй, окрашенныхъ въ розовый цвѣтъ. Здѣсь сказывается весь вредъ того трехлѣтняго пребыванія въ Римѣ, которымъ нѣкогда были удостоены эти художники и откуда они вывели этотъ абстрактно-космополитическій типъ женщины...

Но особенное обиліе женскихъ фигуръ въ отдѣлѣ скульптуры, и когда смотришь на всѣ эти женскія тѣла, символизирующія «Новую Эру», и «Республику», и «Живопись», и «Осень», и «Безконечность» — невольно вспоминаешь мѣткое замѣчаніе нашего сельскаго учителя Тяпушкина. «Прочтешь въ каталогъ *Истина*, а глаза-то смотришь совсѣмъ не туда... *Отчаяніе*... подойдешь,

поглядишь и думаешь вовсе не объ «отчаяніи», а о томъ, что: эка, моль, баба-то... растянулась — словно бѣлуга». Глѣбъ Успенскій былъ въ Салонѣ въ 1872 году, и съ тѣхъ поръ, какъ видитъ читатель, мало что измѣнилось!

Впрочемъ, въ области скульптуры между обоими Салонами, «Société Nationale» и «Artistes Français», необходимо сдѣлать различіе.

Въ первомъ изъ нихъ президентомъ по отдѣлу скульптуры является Родэнъ и благодаря этому тамъ можно встрѣтить хорошія работы — вокруг Родэна группируется молодежь. Впрочемъ, не только группируется, но и подражаетъ ему. Въ прошломъ году Родэнъ выставилъ «L'Homme qui marche» — идущаго человѣка безъ головы и безъ ногъ. Съ тѣхъ поръ всѣ стали отрубать у своихъ статуй — кто руки, кто — голову, не понимая того, что у Родэна была извѣстная идея. Его безголовый и безрукій челозѣкъ былъ символомъ безсознательно и безвольно шествующаго человѣчества... Въ этомъ году Родэнъ выставилъ бюстъ г-жи Елисеевой, восторженно встрѣченный французской критикой, но на насъ произведшій другое впечатлѣніе: это — не тотъ Родэнъ, что создалъ Бальзака, — это Родэнъ банализированный, Родэнъ частныхъ заказовъ, Родэнъ, которому нѣтъ времени, Родэнъ, который даетъ свои работы заканчивать ученикамъ...

Другую картину являетъ собой скульптура въ Салонѣ «Artistes Français». Здѣсь ютится большинство французскихъ скульпторовъ, вскормленное на

государственномъ столѣ. Вы видите здѣсь огромныя аллегорическія группы, статуи генераловъ и солдатъ, умирающихъ за «дорогое отечество», и свободу, какъ, напр., банальная группа «Le Vengeur» Дюбуа, которая должна испортить Пантеонъ, уже, впрочемъ, испорченный военной мазней Детайля. Страсть буржуазныхъ демократовъ воздвигать другъ другу памятники и бюсты доходить до настоящей мани, и когда видишь всѣ эти бездарныя и безобразныя произведенія, купленныя и заказанныя государствомъ и муниципалитетами, — хочется взмолиль о пощаду общественныхъ площадей и скверовъ! Затѣмъ бросалось въ глаза обиліе жанровыхъ группъ съ массой фигуръ; таковы, напр., «L'Accident» («Случай на улицѣ»), гдѣ около 30 фигуръ, или «Три весны», гдѣ гуськомъ выступаютъ три пары. Изображеніе множества — не новость въ скульптурѣ, но когда греки изображали циклъ Нюбеи съ дѣтьми или военныя сцены, — они подчиняли отдѣльныя фигуры ритму общаго движенія. Въ салонныхъ же группахъ въ расположеніи фигуръ не ритмичность, а скорѣе анекдотичность и действительно «Случай». Они созданы не любовью къ формѣ, а любовью къ жанру... Имѣется здѣсь и русская работа — большая бронзовая статуя Петра Великаго, сдѣланная Л. Беренштамомъ, но она не дѣлаетъ чести русскому искусству и не можетъ идти въ сравненіе съ тѣмъ маленькимъ, но подлиннымъ Петромъ Великимъ, котораго написалъ М. Добужинский... Столь же медвѣжьёю услугою русской живописи оказалъ, кстати

сказать, Янь Стыка со своей картиной: «Левъ Толстой, пишущій свой манифестъ (?) и окруженный страданіями своей страны». Эта картина — поистинѣ символъ полного непротивленія... безвкусію.

II.

Мы не хотимъ больше быть запертыми въ пансионъ... мы не хотимъ больше этой жизни чиновника, этого монашескаго однообразія, этой буржуазной кухни.

Гонкуры, „Манетъ Саломонъ“.

Слова, взятыя нами въ эпиграфъ, рисуютъ то боевое настроеніе, съ которымъ было основано общество «Независимыхъ». Но съ тѣхъ поръ много воды утекло, и публика, раньше ходившая туда смѣяться, теперь ходитъ для того, чтобы покупать. Революціонная миссія Салона «Независимыхъ» завершилась, — отчасти потому, что многіе изъ тѣхъ предразсудковъ, противъ которыхъ онъ возсталъ, уже превзойдены, но главнымъ образомъ потому, что онъ утратилъ свою первоначальную идейную чистоту подъ напоромъ той массы постороннихъ элементовъ, которые хлынули въ настѣжь раскрытая двери выставки, — благо, не было жюри. Количество погубило качество. Въ 1884 году было всего 300 работъ, въ 1888 году — 692, въ 1891 году — 1,253, въ 1908 году — около 8,000... Эта обратная зависимость между качествомъ и количествомъ замѣтно сказалась въ текущемъ году, когда вслѣдствіе перемѣны помѣщенія число участниковъ вы-

ставки сократилось, и каждый из них могъ представить вмѣсто обычныхъ 6 — лишь 2 работы, отъ чего общій уровень только повысился. Въ самомъ дѣлѣ: въ Парижѣ ежегодно появляется на выставкахъ около 30,000 работъ, при чемъ каждый художникъ имѣетъ право выставлять въ однихъ только Салонахъ 20 произведеній, и многимъ дѣйствительно удается участвовать сразу въ нѣсколькихъ Салонахъ, посылая болѣе «законченныя» вещи въ «Société Nationale», а менѣе законченныя — въ Салонъ «Независимыхъ»... Понятно, что при такомъ лихорадочномъ производствѣ некогда думать о глубинѣ и вынашивать свое дѣтище — выставки не ждутъ...

Минуло то доброе старое время, когда отъ художника требовалась прежде всего выучка. Искусство перестало быть умѣниемъ и стало интуиціей, перестало быть прозой и стало поэзіей. Оно требуетъ отъ художника сокровищъ души, богатства переживаній, яркаго личнаго самоощущенія, его индивидуальнаго стиля. Въ этомъ его огромное культурное значеніе и въ этомъ его трагедія, его разладъ съ современной жизнью. Ступайте на ежегодную выставку «Независимыхъ» и вы почувствуете весь страшный надрывъ современнаго художества. Надъ нимъ тяготѣютъ слова Гогэна — «въ искусствѣ бывають только революціонеры или плагиаторы». И сознавая эту истину, современные художники искренно надрываются, выжимая изъ себя каплю индивидуальности. Но увы! Откуда взять индивидуальность въ искусствѣ, когда

ея нѣтъ въ жизни. Современное общество съ его школой и модой стрижетъ людей подъ одну гребенку такъ же, какъ садовникъ подстригаетъ деревья. И вмѣсто стила вы видите стилизацію, вмѣсто манеры — манерность... Большинство же художниковъ идетъ по линіи наименьшаго сопротивленія: производить то, чего требуетъ спросъ. «Двѣ дороги, — говорить пейзажистъ Констебль, — открыты передъ современнымъ художникомъ; первая — это подражаніе, вторая — самобытность. Преимущества первой несомнѣнны, ибо, повторяя старое, къ чему уже привыкъ глазъ публики, художникъ быстро пожинаетъ лавры. Но лишь медленно побѣждаетъ публику тотъ, кто желаетъ быть самимъ собой... Такъ невѣжество публики рождаетъ творческую лѣнь художниковъ и толкаетъ ихъ къ подражанію».

Если въ Салонѣ «Artistes Français» царить однообразіе хорошаго тона, то на дверяхъ Салона «Независимыхъ» должно было бы быть написано: «Чего изволите», такъ какъ это поистинѣ универсальный магазинъ, въ которомъ можно найти все, что угодно. Большинство участниковъ — сѣрая масса скромныхъ ремесленниковъ, аккуратно выписывающихъ маленькія картинки, цвѣты или «Nu», которыя болѣе всего и привлекаютъ своей дешевой государственной и въ особенности мелкую буржуазію, не могущую даже и помышлять о покупкахъ въ официальныхъ Салонахъ. Вторую категорию представляютъ сотни «подражателей». Одни подражаютъ изъ-за моды на даннаго художника,

другіе — изъ искренней любви къ своему «предмету». Въ официальныхъ Салонахъ поддѣльваются подъ Бутро и Бонна, здѣсь вы встрѣчаете на каждомъ шагѣ маленькихъ Сезанновъ и маленькихъ Маттисовъ; академизмъ царитъ и тамъ, и здѣсь — различіе лишь въ его содержаніи. Раньше существовали учителя и ученики, теперь существуютъ подражаемые и подражатели, ибо никто уже не удовлетворяется ролью ученика, а хочетъ быть непременно учителемъ. Такъ воля къ индивидуализму, опережающая возможность индивидуализма, приводитъ діалектически къ небывалому расцвѣту подражательности. Это доказываетъ, что мечта Ницше о томъ, чтобы «имѣть радость отъ чужой индивидуальности, не дѣлаясь подражателемъ ея», въ общемъ и цѣломъ, невоплотима въ рамкахъ современности... Попадаются здѣсь и подлинныя примитивы нашего времени — тѣ французскіе обыватели, которые пріобщаются къ искусству только потому, что на выставкѣ нѣтъ жюри, а у нихъ есть лишніе 20 франковъ, и «картины» которыхъ являютя такой пыткой для глазъ, какую едва ли придумалъ самъ О. Мирбо...

Постараемся же найти теперь среди всей этой густой и негодной поросли подлинныя, но рѣдкіе цвѣты искусства.

Нео-импрессионисты въ Салонѣ «Независимыхъ» — у себя дома. Здѣсь они выросли, здѣсь же влачатъ свои, повидимому, послѣдніе дни въ замкнутомъ кругѣ нѣсколькихъ друзей — Синьяка, Кросса, Анграна, Ванъ-Риссельберга. Бесплодность

этого течения какъ нельзя ярче демонстрировалась пейзажами Синьяка, теоретика пуэнтелизма. Его пейзажи должны были изображать Венецію и Верону, лучезарные и смѣющіеся города, но отъ его полотень, испещренныхъ разнообразными точками, вѣяло лютымъ холодомъ математики. Они были залиты не пылкимъ солнцемъ Италіи, а мертвымъ свѣтомъ электричества... Пуэнтелизмъ изжилъ самого себя; это осколокъ того періода, теперь уже превзойденнаго, когда техника была единственной задачей французской живописи. Техницизмъ, самодовлѣющій и отъединенный отъ внутреннихъ переживаній, больше не плѣняетъ молодыхъ художниковъ.

Намъ уже приходилось указывать на то, что во французской живописи сейчасъ завершается ликвидация импрессионизма, преодоленіе эскизности. На выставкѣ текущаго года также чувствовалась растущая забота о композиціи, о вымыслѣ, тяготѣніе отъ этюда къ картинѣ. И какъ ни великъ современный разбродъ, все же можно найти нѣчто общее въ живописи молодого поколѣнія. Это — устремленіе къ художественному *антропоцентризму*. Царство *nature-morte*'а и пейзажа подходитъ къ концу и уступаетъ дорогу царству человѣка. Правда, здѣсь же на выставкѣ мы видѣли какъ бы послѣднюю дань фетишизму вещей. Мы говоримъ о *Nature-morte*'ѣ и пейзажѣ Брака. Это — вещи, утратившія форму, безконечныя наслоенія сталактитовъ, какой-то глухой лабиринтъ, въ которомъ человѣкъ заблудился и пе-

ресталь узнавать самого себя. Это — вбющее какимъ-то мистическимъ ужасомъ послѣднее проклятіе вещамъ.

Но французская живопись уже выбирается изъ мертваго тупика вещей. Маттиссъ, вокругъ котораго группируется эта молодежь, писалъ: «То, что меня интересуесть больше всего, — не натюр-морта и не пейзажъ, а *человѣческая фигура*. Она лучше всего позволяесть мнѣ выразить то религіозное жизнеощущеніе, которое у меня есть». Прекрасныя и весьма знаменательныя слова, обрисовывающія ту новую роль, которую изображеніе человѣка начинаесть играть въ живописи молодыхъ французскихъ художниковъ. Человѣкъ перестаесть быть лишь интереснымъ красочнымъ пятномъ, какимъ онъ былъ для импрессионистовъ — отнынѣ онъ становитесть *центромъ картины*, центромъ, дающимъ смыслъ всему окружающему, фону и вещамъ. Пластическая экспрессія, воплощеніе человѣческаго характера — вотъ основная проблема, занимающая Маттиса и заставляющая его утрировать, стилизовать пропорціи и линіи. Подобно мексиканцамъ и раннимъ грекамъ, онъ любитъ увеличивать голову на счетъ тѣла, но несмотря на это, фигуры не падають — въ нихъ есть внутреннее равновѣсіе, равновѣсіе линій и объемовъ. Въ человѣческомъ тѣлѣ онъ видитъ нѣкое архитектурное цѣлое, геометрическую фигуру, построенную на строгомъ чередованіи линій — изгибистыхъ и спокойныхъ, округлыхъ и угловатыхъ. Еще Сезаннъ доказывалъ, что все богатство внѣшняго міра можетъ быть све-

дено къ тремъ формамъ — кругу, цилиндру и конусу. Эта геометрическая концепция, разсудочное заданіе чувствуются во всѣхъ тѣлахъ и портретахъ Маттисса, несмотря на всю ихъ кажущуюся наивность и примитивность. Иногда хочется даже, чтобы Маттисъ былъ менѣе уменъ и сознателенъ — хочется большаго вдохновенія, большей непосредственности, большей случайности...

Но какъ ни уменъ Маттисъ, ему все же не хватаетъ того психологическаго чутья, которое было у безумнаго ванъ-Гога, — что особенно скажется въ Маттиссовскихъ портретахъ, гдѣ красивыя красочныя арабески не связываются внутренно съ душою изображаемыхъ лицъ. Таковъ именно выставленный въ этомъ году портретъ «Дамы съ зелеными глазами», — скорѣе декоративный коверъ, чѣмъ портретъ. Маттисъ — превосходный декораторъ; въ этомъ его сила и въ этомъ его слабость...

Болѣе непосредственный художникъ — Мангень, который далеко не оправдываетъ чаяній, пробужденныхъ имъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ: онъ слишкомъ рано сталъ знаменитъ и поэтому слишкомъ часто повторяется. Характерная черта Мангена — какая-то особенная чувственность созерцанія, страннымъ образомъ сближающая его съ чувственниками XVIII вѣка, Буше и Фрагонаромъ. Въ этомъ году онъ также далъ этуодъ женщины, тѣло которой лучится сладострастнымъ свѣтомъ, окрашивающимъ окружающіе ковры и драпри въ тѣлесно-алые тона...

Гораздо глубже его — талантливый Лефоконье, который выставил «Tête d'enfant», — огромную, втрое больше натуральной величины голову рахитического ребенка, с неестественно-большими, безмолвно-вопрошающими глазами, — дитя труда и голода, рожденное большим промышленным центром. Лефоконье — уроженец Па-де-Калэ, этой черной страны, и вот почему в его «Пейзажъ» темные от копоти, почти черные силуэты деревьев так похожи на гигантскія и причудливыя глыбы каменнаго угля. Впрочемъ, подобно Сезанну, вся природа представляется ему какимъ-то монументальнымъ нагроможденіемъ землистыхъ и каменныхъ массъ, которыя онъ «строить» скорѣе какъ скульпторъ, чѣмъ какъ живописецъ. Въ этомъ смыслѣ Лефоконье, знаменуя собой реакцію противъ «дематериализаторской тенденціи» нео-импрессионистовъ, нѣсколько перегибаетъ палку въ противоположную сторону...

Многообъщающимъ художникомъ кажется намъ и Кеесъ ванъ-Донгенъ, молодой голландецъ, живущій въ Парижѣ. Также какъ и Маттиссъ, онъ пользуется и восточными коврами и египетскими вышивками, но онъ далеко не чистый орнаменталистъ. Правда, его картины по широкой плакатности пятенъ напоминаютъ афиши, но все же онъ не чистый декораторъ, а художникъ интимный и проникновенный. Онъ ищетъ человѣчскій ликъ подъ вульгарнымъ картузомъ апаша, подъ личиною румянь и бѣлил prostitutes. Онъ ищетъ человѣка тамъ, гдѣ есть лишь типъ; онъ

дает схему сладострастия, подчеркивая кровавые губы и темные провалы глаз. Он понимает роль современной косметики именно так, как понимал ее Бодлэр, когда писал: «черная рамка, окружающая глаза, дѣлаетъ взоръ болѣе глубокимъ и многозначительнымъ, — какъ бы окномъ, открытымъ на безконечность; красная помада, пламяющая на щекахъ, сообщаетъ женскому лицу таинственную страстность жрицы». Он ищет не индивидуальной экспрессии женских лиц, как Маттис, а лишь то, что обще и типично для современной парижанки и его женщины — какія-то безликія маски, живыя куклы, страшныя въ своей мертвенной красотѣ. Это — символъ современной проститутки, бульварной Фрины, одной изъ ста тысячъ, одной изъ тѣхъ, имя которымъ — легионъ. Вотъ эта синтетичность ванъ-донгеновскаго рисунка и сближаетъ его съ первобытнымъ искусствомъ, съ рисункомъ ребенка — ибо архаическіе художники, какъ и дѣти, не копируютъ предметъ, а возсоздаютъ свою идею предмета.

Столь же своеобразное слияніе современности съ прошлымъ и въ колоритѣ ванъ-Донгена. Цвѣтистыя, плакатныя пятна африканскихъ тканей и статуи онъ сплетаетъ съ пестрой яркостью современнаго наряда, съ мишурными свѣтами электрическихъ лампочекъ. Благородныя, черно-сѣрыя гаммы испанцевъ онъ сочетаетъ съ черно-бурой пошлостью дешевыхъ костюмовъ современности, и часто его картины чаруютъ какимъ-то страннымъ синтезомъ Веласкеца съ Монмартромъ...

Такова его картина «La Valse chالourée», этот страшный по своему цинизму и страсти танец апашей на жуткомъ фонѣ заката, — картина, заставляющая вспомнить столь же сильный и мрачный аккордъ: «Женщину въ черномъ» Верхарна:

Ко мнѣ подходить каждый смѣло,
Желанья насыщаетъ онъ
На пышномъ катафалкѣ тѣла
При яркомъ свѣтѣ похоронь...

Всѣ эти художники ищутъ человѣка въ глубинахъ и на днѣ современности, но въ сущности то же самое устремленіе двигаетъ и тѣми художниками, которые, подобно Фріезу и Дерену, уходя къ далямъ прошлаго, къ «первобытности». Ибо во всемъ этомъ опрощеніи и нисхожденіи въ тьму доисторичности, во всѣхъ этихъ мощныхъ и тяжелыхъ тѣлахъ, помимо простого подражанія Сезанну, несомнѣнно бьется тоска о свободномъ и цѣлостномъ человѣкѣ, который не былъ запертъ въ рединготъ и которому ничто не мѣшало слиться съ космосомъ. Да и не та ли самая мечта о реабилитации человѣческой наготы привела нео-классиковъ къ реставраціи античности съ ея культомъ двуединой, тѣлесно-духовной красоты? Здѣсь же на выставкѣ, рядомъ съ «Галатеей» Мориса Дени и «Купальщицей» Валлотона, висѣла одна изъ прежнихъ работъ послѣдняго, написанная еще до его увлеченія классичностью и какъ бы символизирующая оправданную точку этого увлеченія. Это — сатира на «морское купанье» современности, на мужчинъ и женщинъ въ уродливо-черныхъ купальныхъ

костюмахъ. Нео-классики потому-то и отвернулись отъ действительности, что не прозрѣли въ ней ничего, кромѣ этихъ мѣщанскихъ уродливо-черныхъ костюмовъ. Но вернувшись къ сіяющей наготѣ античности, они невольно отъединились отъ современнаго міроощущенія, стали олимпійцами. Вотъ почему отъ «Галатеи» Мориса Дени съ ея почти академическимъ рисункомъ и безстрастно-лазурными красками вѣяло такимъ внутреннимъ холодомъ. Разрывъ съ современностью приводитъ нео-классиковъ къ опасности внѣшняго эстетизма...

Итакъ, въ то время какъ въ официальныхъ Салонахъ мы видѣли тысячи портретовъ, въ которыхъ было все, что угодно, но не было человѣка, здѣсь, въ этомъ маленькомъ оазисѣ Салона «Независимыхъ» идетъ часто наивное и однобокое, но искреннее и напряженное исканіе человѣческой красоты. У эмпириковъ изъ официальныхъ Салонъ нѣтъ того *религіознаго чувства жизни*, о которомъ говорилъ Маттисъ; вотъ почему они способны творить цѣнности, имѣющія лишь мѣновое значеніе, здѣсь же зачинается попытка созданія действительно жизненныхъ и великихъ цѣнностей. И еще одна черта: въ официальныхъ Салонахъ рѣшительно преобладаютъ нѣжно-сладкіе и усыпляющіе тона (какъ, напр., у сладчайшаго Аманъ Жана, этого художника гостиной), тона, поющіе о вырощеніи и смерти, — здѣсь звучитъ хотя и менѣе стройный, но буйно-громкій хоръ сверкающихъ и жгучихъ красокъ, которыя говорятъ жизни свое радостное *да!*

Таковъ маленькій островокъ истиннаго искусства, едва уцѣлѣвшій и едва замѣтный среди моря банальности и пошлости, заливающего Салонъ «Независимыхъ».

* * *

Какіе же выводы можемъ мы сдѣлать изъ этого обзора трехъ Салоновъ?

Какъ показала опытъ Франціи, большіе Салоны обречены вѣчно лавировать между Сциллой узкой партійности («Société des Artistes Français») и Харибдой безпринципнаго эклектизма (Салонъ «Независимыхъ»). Подавляя зрителя количествомъ и пестротой, не позволяя ни на чемъ сосредоточиться и смѣшивая пшеницу съ плевелами, Салоны дѣлаютъ его еще болѣе равнодушнымъ къ искусству. Вотъ почему во Франціи давно уже раздаются голоса, требующіе упраздненія Салоновъ. «Упраздните Салоны, эту опасность заражения ложнымъ искусствомъ, этотъ соблазнъ славы, этотъ стимуль къ скорому производству; упраздните Салоны, эти ежегодные рынки — и вы увидите, что черезъ десять лѣтъ свободнаго труда уровень искусства повысится; упраздните Салоны — и вы уничтожите почти все зло», — писалъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ Габріэль Муррей. Несомнѣнно: упраздненіе Салоновъ оздоровило бы атмосферу художества, но все же этой мѣрой не уничтожить *всего* зла. Салоны — слѣдствіе, а не причина. Причина же заключается въ томъ, что искусство полу-«отдѣленное» отъ современнаго государства, совсѣмъ не «отдѣлено» отъ современнаго буржуазнаго общества. Искус-

ство, распутившееся въ большихъ французскихъ Салонахъ въ такой гигантскій пустоцвѣтъ, за немногими исключеніями, есть поистинѣ искусство салонное, существующее для и при помощи буржуазіи.

Это — искусство, которое намъ, русскимъ, еще только предстоитъ пережить. Въ сущности до послѣдняго времени русское художество въ общемъ и цѣломъ продолжало быть подвижничествомъ, живя своей особой, наивной и чистой жизнью; русскія картины продолжали еще «вынашиваться» въ глуши окраинъ, въ тиши послѣднихъ дворянскихъ гнѣздъ... Но уже появляются признаки, знаменія времени, указывающія на то, что эта «розовая пора» нашего искусства проходить и что оно втягивается въ капиталистическій водоворотъ купли и продажи. Объ этой «европеизаціи» русскаго искусства свидѣтельствуетъ нарожденіе у насъ того ежегоднаго художественнаго производства и перепроизводства, отъ которыхъ такъ страдаетъ Западъ.

Но да минетъ насъ чаша сія!



А. Маммусъ.

**Э. Верхаркѣ какѣ художествен-
ный критикѣ.**

Э. Верхарнъ какъ художественный критикъ.

Въ лицѣ Верхарна мы видимъ примѣръ чудеснаго слянія поэтического чувства съ критическимъ чутьемъ, дара воплощенія съ даромъ воспріятія, этихъ двухъ граней творчества.

Поэтъ Бодлѣръ и поэтъ Верхарнъ — вотъ два момента въ исторіи поэзіи, двѣ межи въ развитіи художественной критики, два символа различныхъ эпохъ.

Первый заложилъ *формальныя* основы новаго искусства, второй — влилъ въ него *современное* содержаніе. Въ своихъ критическихъ статьяхъ Бодлѣръ поднималъ знамя протеста противъ того эстетическаго утилитаризма, который принесла съ собою буржуазія. Онъ реабилитировалъ эмоциональное значеніе искусства, возстановилъ права художественной формы. Но развитіе искусства совершается въ кругѣ діалектики. Если раньше сюжеть господствовалъ надъ формой, то отнынѣ форма и техника стали самоцѣлью. Въ импрессионизмѣ обнаружилась эта внутренняя пустота современнаго искусства; подъ символизмомъ скрывался уходъ отъ жизни въ царство воображенія. Непрїятіе дѣйствительности стало художественнымъ *credo* 80-хъ годовъ.

Но при набатныхъ звонахъ Верхарновской поэзіи занялись зори новаго искусства и новой критики.

Искусство снова вернулось съ неба на землю, отъ прошлаго къ настоящему, но вернулось уже не для оправданія, а для преодоленія его — для того, чтобы въ глубинахъ современности прозрѣть дали будущаго. Цѣлое поколѣніе поэтовъ и художниковъ 80-хъ годовъ жаждало синтеза, но не сумѣло пойти дальше внѣшней музыкальности, дальше синтеза въ четырехъ стѣнахъ кабинета. Только Верхарну удалось осуществить органической синтезъ формы и содержанія, настроенія и раздумья, произвола и ритма. Своей поэзіей, своими критическими статьями Верхарнъ утвердилъ право художника трактовать соціальныя темы и показалъ, какъ можно совмѣстить то, что раньше казалось несомвѣстимымъ — глубокую идейность содержанія съ яркой художественностью формы. Этотъ варваръ рукою генія смѣшалъ всѣ перегородки между дозволеннымъ и недозволеннымъ, личнымъ и коллективнымъ, низкимъ и высокимъ, чистымъ и тенденціознымъ. Онъ освободилъ искусство отъ послѣднихъ жупеловъ и предрасудковъ. Послѣ него стало ясно для всякаго, что всякій сюжетъ священенъ въ рукахъ художника, если только онъ не доказываетъ, а показываетъ, не убѣждаетъ, а внушаетъ, говоритъ живыми символами, а не мертвыми аллегоріями. Уже Бодлѣръ расширилъ формулу красоты, пріюбщивъ къ ней область повседневнаго и уродливаго. Верхарнъ пошелъ еще дальше, расширивъ понятіе прекраснаго за грани индивидуальнаго, и

если поэзія Бодлера — лирика одинокой личности, то поэзія Верхарна — эпическая поэзія массы. Подъ рукою Верхарна лира поэта стала многострунной и полнозвучной, какъ сама жизнь.

Вотъ почему изъ всѣхъ старыхъ мастеровъ фламандской натурѣ Верхарна ближе всего титаническая и оргіиная живопись Рубенса, и слова-краски, которыми онъ характеризуетъ послѣдняго, могли бы быть приложены къ нему самому. «Катастрофы и пиршества, страхи и радости, отчаяніе и гнѣвъ, улыбки и сладострастіе — весь этотъ хаосъ впитываетъ въ себя душа Рубенса и претворяетъ его въ ревъ бурь и антитезъ... Онъ любитъ жизнь плодородную и широкую, алую и пышную, онъ любитъ ея мягкость и эпидерму, ея движенія и судороги — онъ любитъ ее такъ, какъ обжора любитъ кровавое и здоровое мясо».

Но влюбленность Верхарна въ сладострастную роскошь старой живописи не помѣшала ему понять новую, скромную красоту XIX вѣка — «красоту, основанную на жестахъ и движеніяхъ, поступи и равновѣсіи человѣка изъ народа», какъ выразился Верхарнъ по поводу скульптуры Менье. Онъ одинъ изъ первыхъ привѣтствовалъ появленіе бронзовыхъ пролетаріевъ бельгійскаго скульптора. И въ слѣдующихъ прекрасныхъ словахъ Верхарнъ разрубаетъ гордіевъ узелъ извѣчнаго спора о реализмѣ и идеализмѣ.

«Константинъ Менье, — пишетъ Верхарнъ, — осмѣлился изобразить современную жизнь такую, какою ее сдѣлалъ страшный и лихорадочный трудъ, осмѣлился взять реальное существо каждаго дня и

выдвинуть его на первый план искусства. Это кажется простымъ, и однако многіе тщетно старались это сдѣлать, и одному лишь Менье это удалось. Ибо реальность служить ему лишь предлогомъ для выявленія характера. Какъ бы вульгаренъ ни былъ объектъ изображенія, взоръ художника всегда сумѣетъ открыть въ немъ мотивъ для экзальтаціи и энтузіазма. А разъ есть экзальтація, передъ нами уже не *видъ*, а *видѣніе*, а гдѣ есть видѣніе — тамъ есть и красота... Каждый крупный художникъ визионеръ; таковъ и Менье. Но его воображеніе не измѣняетъ, не ломаетъ, не насилуетъ реальности, не преображаетъ ее *извне*. Наоборотъ онъ изучаетъ ее для того, чтобы *углубить*. И Менье даетъ намъ реальность болѣе обостренной, болѣе характерной, болѣе героической, чѣмъ она есть, — реальность просвѣтленную и преображенную *изнутри*... Вотъ почему Менье не за чѣмъ было лѣпить божества и аллегоріи, но достаточно было изучить углекопа и рабочаго, чтобы вознести ихъ на высоту прекрасныхъ и нетлѣнныхъ образовъ искусства».

Здѣсь мы подходимъ къ вопросу о тенденциозности въ искусствѣ. Въ русской литературѣ высказывался взглядъ, что въ пролетаріяхъ Менье не чувствуется протеста противъ родившаго ихъ строя жизни. Но это взглядъ ошибочный, основанный на смѣшеніи протеста съ тенденціей. Последней дѣйствительно нѣтъ въ пролетаріяхъ Менье — въ нихъ великое чувство мѣры, величавая простота рабочаго человѣка. Тенденція нужна была лишь кающемуся барину, со стороны подходящему къ мужику. Про-

летарій же не нуждается въ тенденціи, его сила не нуждается въ крикахъ и атрибутахъ: героическая поэзія его жизни говоритъ сама за себя. И сквозь великую внѣшнюю скромность этихъ черныхъ героевъ труда Верхарнъ сумѣлъ прочесть скрытую въ нихъ великую волю къ будущему.

«Хотя эти бронзы нельзя назвать революціонными и разрушительными, — писалъ Верхарнъ, — ибо вообще говоря нѣтъ искусства ни аристократическаго, ни демократическаго, — есть лишь *одно* искусство, но все же въ нихъ таится особенный смыслъ. Изображая этихъ угрюмыхъ и сильныхъ рабочихъ, вооруженныхъ молотами, которыми они куютъ будущее, — однихъ съ еще животными лицами, другихъ съ выраженіемъ мечтателей и страдальцевъ, — Менъе сѣтъ волнующее стремленіе къ завтрашнему дню не съ помощью фразъ, а гораздо болѣе непосредственно, болѣе явно и ярко. Благодаря ему рабочій пересталъ бытъ тѣмъ отдаленнымъ и пустымъ призракомъ, о которомъ говорятъ лишь по поводу катастрофъ. Онъ пришелъ изъ прекраснаго далека, онъ занялъ первое мѣсто въ салонахъ и музеяхъ, онъ сталъ существомъ реальнымъ, живымъ и трагическимъ, и всмотритесь въ него — это нѣкто, съ кѣмъ придется скоро свести вѣковые счеты... *Таково искусство Менъе, — искусство не только жалнія, но и силы, дерзанія и побѣды.*»

Мы извиняемся за эту длинную выписку, но она прекрасно характеризуетъ то новое отношеніе къ идейному сюжету, которое намѣчается въ западно-европейскомъ художествѣ. Народъ снова вошелъ

въ искусство, но уже не какъ объектъ жалбнїя, а какъ носитель новой творческой красоты.

Народъ входитъ въ искусство, но и искусство идетъ къ народу.

Въ 1903 году парижскимъ журналомъ «La Plume» была предпринята весьма интересная анкета по вопросу о томъ, необходимо ли художественное воспитаніе публики. Отвѣты прислали почти всѣ выдающіеся художники, писатели и музыканты Франціи и Бельгіи, — Э. Каррьеръ, Родэнь, Рафаэлли, К. Менье, Морись Дени, О. Мирбо, Реми де Гурмонъ, Метерлинкъ, Жеффруа, Верхарнь, Клодь Дебюсси и др. Всѣ они единогласно констатируютъ крайне низкій уровень эстетическаго сознанія публики, — «красоту больше не любятъ и не понимаютъ», жалуется Родэнь. Но вопросъ о томъ, необходимо и возможно ли художественное воспитаніе публики, вызываетъ расхожденіе. Большинство приславшихъ отвѣты смотритъ весьма пессимистически на возможность художественнаго обученія народа, а нѣкоторые высказываются даже противъ желательности этого. Таковы М. Дени и Клодь Дебюсси, боящіеся того, что черезчуръ широкій разливъ искусства приведетъ къ еще большей вульгаризаціи и опошленію его, къ еще большему господству посредственностей... Но къ совершенно иному выводу — продуманному и принципиальному — пришли три лучшихъ художника современности: Родэнь, Метерлинкъ и Верхарнь.

«Красоту больше не любятъ и не понимаютъ, — пишетъ Родэнь. — Для того, чтобы исправить это

положеніе дѣлъ, необходимо было бы поднять въ каждомъ смыслѣ труда и любовь къ труду и въ этомъ отношеніи прежде всего слѣдовало бы обратиться къ простымъ рабочимъ и ремесленникамъ... Будемъ же работать вмѣстѣ съ тѣми, которые ниже всего и ближе всего къ землѣ — ибо это они являются источникомъ и корнемъ художественной силы». А вотъ что пишетъ Метерлинкъ: «Художественное воспитаніе публики необходимо, иначе искусство еще въ большей степени станетъ тѣмъ, чѣмъ оно уже стало теперь — изолированнымъ, исключительнымъ и случайнымъ явленіемъ, не имѣющимъ связи съ общей эволюціей массъ».

Но особенно характерны слова Верхарна. «Уже сорокъ лѣтъ, — пишетъ онъ, — какъ искусство удалилось на гору, устроило блестящую забастовку, порвало нити съ народомъ, изъ нѣдръ котораго оно вышло. Но пора уже понять, что эта башня изъ слоновой кости должна пасть, *ибо сами же великіе поэты и великіе художники оказались первыми жертвами этого добровольнаго изгнанія*».

Верхарнъ ошибся только въ одномъ отношеніи — этотъ разрывъ между искусствомъ и публикой, это изгнаніе искусства начались не сорокъ лѣтъ тому назадъ, а съ перваго же появленія буржуазіи на сценѣ исторіи. И не кто другой какъ Верхарнъ изобразилъ гнѣвными словами первый актъ этой исторической драмы, первую тяжбу между искусствомъ и публикой, — тяжбу между Рембрандтомъ и голландскими бюргерами XVII столѣтія!

Но это первое столкновеніе скоро забылось,

когда буржуазія окончательно утвердилась на престолѣ, когда казалось, что она явится такой покровительницей искусства, какимъ раньше были просвѣщенный абсолютизмъ и церковь. «Вы естественные друзья искусства, ибо вы богаты и умны», — писалъ въ 1846 году Бодлэръ по адресу французской буржуазіи. Но дѣйствительность скоро развѣяла эту иллюзію, и разочарованный поэтъ отдался гордому одиночеству, сталъ презрительнымъ дэнди...

Верхарнъ совершилъ обратный кругъ развитая, — отъ интеллигентскаго одиночества онъ пришелъ къ массѣ. Но не къ буржуазіи, которая насмѣялась надъ великимъ бельгійскимъ поэтомъ Ванъ-Костеромъ и предки которой отвергли великаго Рембрандта, а къ народу.

Онъ пошелъ къ нему для того, чтобы поднять народъ до искусства, и для того, чтобы искусство поднять до народа. Ибо безымянный народъ — вотъ изначальный источникъ всякаго искусства; ремесленныя корпораціи анонимныхъ художниковъ — вотъ подлинныя творцы художественныхъ цѣнностей въ эпоху, предшествовавшую Ренессансу. Это они выдѣлили изъ своей среды иконописцевъ и миниатюристовъ, это они воздвигли готическіе храмы, это они соткали старинныя гобелены, это они сдѣлали мебель Людовика XV, это они создали то, что называется *стилемъ*. И поскольку современное искусство тоскуетъ о стилѣ, питается примипивами и коллективнымъ творчествомъ — оно несомнѣнно демократично по своей внутренней тенденціи, по

своимъ конечнымъ устремленіямъ, несмотря на свое кажущееся отщепенство.

Поставить народъ въ такія условія, при которыхъ въ немъ вновь возгорится потухшій огонь творчества — такова мечта, окрыляющая лучшие умы современнаго социализма.

Возвращеніе поэта къ массѣ, происшедшее въ лицѣ Верхарна — фактъ историческій, симптомъ великій. Поэтъ возвращается туда, откуда онъ вышелъ. Правда, въ своей статьѣ о Рембрандтѣ Верхарнъ говоритъ о вѣчной антиноміи гения со средой. Но гений самого Верхарна вноситъ поправку въ эту теорію, ибо въ его лицѣ художникъ перестаетъ быть отщепенцемъ, какимъ былъ ванъ-Гогъ, и становится тѣмъ, чѣмъ былъ когда-то Фидій и Леонардо да Винчи — глубочайшимъ воплощеніемъ коллективныхъ чаяній своего вѣка...

Но надо отдать должное и бельгійскому социализму, который первый пошелъ навстрѣчу искусству. Здѣсь сказался жизнерадостный и интегральный характеръ бельгійскаго рабочаго движенія. Бельгійская партія, раньше чѣмъ какая-либо другая, осознала, что борьба за социализмъ есть не только борьба за пятакъ на рубль, но и творческое преображеніе личности пролетарія. Она написала на своемъ знамени удовлетвореніе не только экономическихъ и политическихъ требованій, но и интеллектуально-эстетическихъ потребностей рабочей массы.

Правда, результаты, достигнутые до сихъ поръ «художественной секціей» рабочей партіи, крайне

неутѣшительны. Но уже одинъ починъ, сдѣланный Вандервельде и Верхарномъ, заслуживаете глубокаго уваженія и подражанія.

Перестанемъ же и мы считать искусство отъ лукаваго и подозрѣвать его въ политической неблагонадежности; перестанемъ уподоблять художественное творчество фабричному производству, какъ это иногда дѣлалось у насъ. Вспомнимъ прекрасныя слова, съ которыми Достоевскій обращался къ народникамъ:

«Въ сущности вы презираете поэзію и художественность, — вамъ нужно прежде всего дѣло, вы люди дѣловые. Но то-то и есть, что художественность есть самый лучший, самый убѣдительный, самый безспорный для массы способъ представленія въ образахъ того дѣла, о которомъ вы хлопчете, — самый дѣловой, если хотите вы, дѣловой чело-вѣкъ... Что же вы ее презираете и преслѣдуете, когда ее нужно поставить на первый планъ, прежде всякихъ требованій!...».



Э. Верхарнъ.

Портретъ работы Валлотона.

**Городъ во французскомъ искусствѣ
XIX вѣка.**

Очеркъ первый.

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Съями проволокъ обвить,
Ты — чарователь неустанный,
Ты — неслабѣющій магнить!

В. Брюсовъ.

Je t'aime ô capitale infame!

Ш. Бодлэръ.

Tous les chemins vont vers la ville.

Э. Верхарнъ.

Городъ, плѣняющій русскую музу отъ «Мѣднаго Всадника» до «Коня Блѣда», отъ «Невскаго проспекта» до «Незнакомки», въ послѣдніе годы сталъ доминирующимъ мотивомъ нашего искусства, создалъ своихъ поэтовъ и художниковъ, исторгъ гимны и проклятія. Преодоленіе города — одна изъ важнѣйшихъ проблемъ, застигающихъ дали русскаго искусства, рѣшеніе которой должно быть найдено. Вотъ почему, намъ думается, нелишне было бы познакомиться съ постановкой этой же проблемы въ искусствѣ другой страны, гораздо раньше насъ, русскихъ, ощутившей власть и осознавшей красоту города.

Правда, въ извѣстномъ смыслѣ все міровое искусство есть продуктъ городской культуры. Развѣ не въ Афинахъ и Александріи выросла греческая скульптура, развѣ не въ цвѣтущихъ городахъ Ита-

ли засіяла поэзія и живопись Ренессанса, развѣ не въ тѣснинахъ Нюренберга родилась «Меланхолія» Дюрера и не въ туманномъ сумракѣ Амстердама вспыхнулъ свѣтъ великаго Рембрандта? *Но городское искусство еще не есть искусство города.*

Въ XIX вѣкѣ эти города стараго искусства превратились въ города-музеи, какъ Венеція, или въ мертвые города, какъ Брюггэ. На смѣну имъ, въ дымѣ и грохотѣ, пришелъ городъ современный, городъ фабрики и вокзала, промышленности и науки, — городъ капиталистическій и космополитическій. И если въ искусствѣ прошлыхъ вѣковъ отлагались тѣ или инья *историческія черты городовъ*, то искусство XIX вѣка отразило въ своемъ зеркальномъ водоемѣ *городъ вообще*, — городъ въ его соціологической сущности.

Конечно, нельзя говорить о вліяніи города на искусство съ такой же схематичностью, съ какой можно говорить объ урбанизациіи производства. Искусство образуетъ послѣднюю и высшую надстройку общественной башни, наиболѣе удаленную отъ ея фундамента и наиболѣе близкую къ чистому воздуху горъ. Но, однако, гуль и дыханіе улицы достигли и этой вершины. Новыя матеріальныя условія городской жизни создали новое художественное міроощущеніе, наложили свою печать на эволюцію художественнаго жанра и стіля. Вскрыть эту сферу вліянія города на частномъ примѣрѣ французскаго искусства — такова задача нашей статьи. Мы принимаемъ Парижъ за символъ современнаго гигантскаго города вообще. Правда, здѣсь мелкобуржуаз-

ный укладъ до сихъ поръ еще борется съ капитализмомъ, лавочка — съ универсальнымъ магазиномъ, омнибусъ — съ метрополитэномъ, сонный газовый рожокъ — съ электрическими звѣздами, но все же едва ли гдѣ-нибудь воплощается съ такой обнаженностью какъ въ Парижѣ суетная и многогранная душа большого города съ его уличнымъ хаосомъ и ночной жизнью, съ его чудовищными контрастами и всеобщей схожестью...

Итакъ, для того, чтобы выяснить роль Парижа во французскомъ искусствѣ, намъ необходимо разсмотрѣть послѣднее подъ угломъ зрѣнія городскихъ переживаній, — тема, которую мы можемъ охватить лишь въ самыхъ общихъ чертахъ. Конечно, въ объясненіи творчества того или иного поэта или художника его городскимъ происхожденіемъ мы видимъ лишь методъ выявленія городской психики, но отнюдь не думаемъ сводить все богатство французскаго искусства XIX вѣка къ одному лишь фактору — городу.

Заговоривъ о методѣ, мы должны замѣтить слѣдующее. Въ теченіе XIX вѣка лики города не разъ мѣнялись въ зависимости отъ скрытаго за ними историческаго содержанія, а вмѣстѣ съ тѣмъ — какъ мы постараемся показать — мѣнялись и настроенія, рождаемая городомъ. Вотъ почему говорить объ отраженіяхъ города въ искусствѣ можно, лишь оставаясь въ плоскости конкретно-исторической.



I.

Стэндалъ, путешествуя изъ Лангра въ Дижонъ, воскликнулъ однажды при видѣ зеленыхъ холмовъ: «Какъ жалко, что подъ Парижемъ нѣтъ высокихъ горъ. Если бы небо послало Парижу хотя бы кое-какую гору или озеро — насколько живописнѣе была бы вся французская литература!» Такимъ образомъ, отсутствіе чувства природы во *всей* французской литературѣ Стэндалъ объяснялъ отсутствіемъ живописныхъ мѣстъ *около Парижа*, и въ этомъ парадоксѣ было крупное зерно истины. Дѣйствительно, французское искусство есть искусство парижское *par excellence*. Едва ли въ какомъ-либо другомъ искусствѣ можно наблюдать такую тиранію столицы, такое устремленіе къ городу, какъ во французскомъ. Въмѣстѣ съ централизаціей политической власти, Парижъ впиталъ въ себя всѣ художественные соки страны и мало-по-малу заставилъ зачахнуть ростки провинціального творчества. *Ville-lumière*, какъ назвалъ его В. Гюго, затмилъ своимъ свѣтомъ всѣ остальные города Франціи и, начиная съ XVII вѣка, навязалъ свои вкусы и манеры, свой стиль и языкъ всей странѣ. Это презрѣніе ко всему, что внѣ Парижа, и въ частности къ

деревнѣ, ярко сквозитъ въ произведеніяхъ Буало и Мольера, Лабрюйера и Вольтера. По мнѣнію *m-me de Sévigné*, природа — лишь мѣсто для отдохновенія; по словамъ маркизы *Rambouillet*, «чуткіе умы и любители словесности никогда не извлекутъ пользы изъ деревни»... Но если во французской литературѣ до XVIII вѣка чрезвычайно рѣдки описанія природы, то зато она полна картинъ городской жизни. Средневѣковый городъ встаетъ передъ нами въ «Завѣщаніяхъ» Франсуа Виллона, въ политическихъ памфлетахъ Пьера Грингуара — этихъ двухъ величайшихъ представителей французской богемы. Городъ XVII вѣка мы можемъ возсоздать по твореніямъ Корнеля и Буало, но прежде всего по «Характерамъ» Лабрюйера. Послѣдній рисуетъ не только бытъ, но и психологію горожанина, его оторванность отъ природы. «Въ городѣ, — пишетъ Лабрюйеръ, — воспитываются въ грубомъ равнодушіи къ лѣсамъ и полямъ, съ трудомъ отличая коноплю отъ сѣна, рожь — отъ пшеницы; тамъ довольствуются тѣмъ, что одѣваются и ѣдятъ» (*La Bruyère, «Les Caractères»*).

Но презирая природу, *honnêtes gens* XVII вѣка въ сущности противопоставляли ей не столько городскую улицу, сколько свѣтскій салонъ. Ибо урбанизация жизни и народженіе городской культуры въ подлинномъ смыслѣ этого слова начались лишь съ XIX вѣка вмѣстѣ со вторженіемъ машины. И тутъ произошло любопытное явленіе. Какъ разъ наканунѣ этого новаго и городского цикла развитія возрождаются тѣ же самые протесты противъ города,

которыми завершился цикл развитія античнаго міра — жалобы на обнищаніе деревень и гипертрофію городовъ, выраженныя Цицерономъ и Плиніемъ, вновь подхватываются маркизомъ де-Мирабо и Руссо. Послѣдній — добровольный изгнанникъ и вѣчный странникъ — пишетъ книгу о воспитаніи, проникнутую ненавистью къ Парижу, этой «ямѣ чловѣческаго рода», и зовомъ къ деревнѣ. «Прощай, Парижъ, — говоритъ онъ. — Прощай, городъ грязи, грохота и дыма, гдѣ женщины не вѣрятъ больше въ добродѣтель, а мужчины — въ честь... Мы ищемъ счастья и невинности и никогда не будемъ достаточно далеки отъ тебя!» («Emile»). Возвращеніе къ природѣ, бѣгство на острова становится любимой темой французской литературы конца XVIII вѣка, а Робинзонъ Крузо — ея властителемъ думъ. Но amis de la nature слишкомъ поздно спохватились о существованіи природы — ни эта пасторальная литература, ни ученіе физиократовъ, ни виллы и замки, строившіеся внѣ Парижа, ни новые сады на англійскій манеръ, ничто не могло остановить побѣдоноснаго шествія города. И на ряду съ «Новой Элоизой» Руссо и «Павломъ и Виргиніей» Бернардина де-Сентъ-Пьера уже появляется «Картина Парижа» («Le Tableau de Paris») Мерсье. Это замѣчательное произведеніе, по мѣткому выраженію Ривароля, «задуманное на улицѣ — написанное на тумбѣ», является первой книгой о новомъ городѣ. Мы не видимъ здѣсь ни слѣпой любви къ городу маркизы Rambouillet, ни слѣпого отрицанія города Руссо, — отношеніе Мерсье къ городу сложно и

двойственно. Съ одной стороны, онъ сурово осуждаетъ Парижъ съ его социальными противорѣчiami, гдѣ «невозможно быть счастливымъ, такъ какъ высочайшія наслажденія богатыхъ развертываются здѣсь слишкомъ близко отъ взоровъ бѣдняковъ». Но, съ другой стороны — тотъ же Мерсье даетъ подлинную апологію города, «гдѣ все будить мысль прохожаго..., гдѣ глаза его постоянно поражены безконечнымъ числомъ искусствъ и работъ, гдѣ на каждомъ шагу звучатъ вѣсь чувства» (Курс. мой. Я. Т.) И онъ спрашиваетъ: «Можетъ ли разумъ оставаться холоднымъ и неподвижнымъ въ то время, когда каждая лавочка заставляеть его волноваться, будить его отъ летаргіи криками искусства, преобразующаго природу... Здѣсь повсюду слышится голосъ науки, словно говорящей: *смотри*, и вся эта окружающая быстрая дѣятельность человѣческаго генія заставляеть думать даже самыя тупыя головы. Сколько здѣсь краснорѣчивыхъ картинъ, поражающихъ глазъ на каждомъ перекресткѣ, какая галерея типовъ, полная контрастовъ и изумляющая всякаго, кто умѣеть видѣть и слышать!» (Merde, «Le Tableau de Paris», стр. 11—12. Amsterdam, 1782). Такимъ образомъ, Мерсье первый отмѣтилъ двуликую фізіономію современнаго города, — отрицательную черту его *быта* и положительную черту его *бытія*, ужасъ нищеты и богатство жизни, вѣчно больную совѣсть горожанина и вѣчно неизсякаемую полноту его переживаній. Въ этомъ смыслѣ въ книгѣ Мерсье, какъ въ увертюрѣ, пророчески намѣтились тѣ два основныхъ настроенія, ро-

жденныя городомъ, которыя отнынѣ, споря другъ съ другомъ, пустили глубокіе ростки во французскомъ искусствѣ XIX вѣка.

Итакъ, въ громахъ и молніяхъ Великой революціи зачался новый городъ, а вмѣстѣ съ нимъ и публичная жизнь въ современномъ смыслѣ этого слова. Началась эра толпы. Но это была уже не та галантная толпа, что отправлялась на островъ Цитеру, — это была городская толпа, шумно высыпавшая на улицу изъ подполья стараго режима. Это была толпа не Ватто, а Дебюкура (1755—1832). Въ одной изъ лучшихъ гравюръ послѣдняго, «Promenade Publique», мы видимъ эту многоликую и многовольную толпу, на одинъ историческій мигъ почувствовавшую себя обществомъ съ единой волей; мы видимъ здѣсь и новый специфически-городской источникъ этой единой воли, — газету, которой зачитываются прохожіе стоя и сидя. У Дебюкура еще нѣтъ современнаго городского пейзажа, но уже есть современные городскіе люди...

Новый режимъ не только вдохнулъ жизнь въ городскую толпу, но и проложилъ то русло, по которому отнынѣ долженъ быть течь людской потокъ — бульваръ. Если въ 1789 году центромъ Парижа былъ Palais-Royal, то съ начала XIX вѣка имъ становится Boulevard du Temple. Раньше бульваръ былъ аллеей отъ королевскаго дворца къ театру, отнынѣ онъ становится аллеей націи и, какъ мы увидимъ, рождаетъ своихъ поэтовъ и художниковъ.

Дезожье (1772—1827) первый воспѣлъ бульваръ на зарѣ XIX вѣка; вслушайтесь въ его купле-

ты — вы услышите въ нихъ бѣненіе новаго, лихорадочнаго пульса уличной жизни. Онъ описываетъ бульваръ съ его театрами и *cafés*; онъ изображаетъ постепенное пробужденіе, утренній прибой большого города или шумную агонію городского вечера (см. его «*Paris à cinq heures du matin*» и «*Paris à cinq heures du soir*»). Въ своемъ «*Paris-miniature*» онъ даетъ общую синтетическую картину города:

Hotels brillants, places immenses,
 Quartiers obscurs et mal pavés,
 Misère, excessives dépenses,
 Effets perdus, enfants trouvés,
 Force hôpitaux, force spectacles,
 Belles promesses sans effets,
 Grands projets,
 Grands échecs,
 Des platitudes, des miracles
 Des bals, des jeux, des pleurs, des cris
 — Voilà Paris¹.

Въ пѣсняхъ Дезоже, какъ и въ гравюрахъ Дебюкура, воплотился тотъ новый коллективный характеръ жизни, та «*urbanité des mœurs*», которую г-жа Сталь противопоставляла холодной разобщенности стараго порядка. «Городская вѣжливость нравовъ, — пишетъ она, — фактъ огромной важности для литературы и политики... Благодаря разговорамъ и взаимному вниманію исчезаетъ то глубокое недовѣріе, которое питаешь къ незнакомому

¹ Блестящіе особняки, огромныя площади, темныя и плохо вымытые кварталы, нищета, чрезмѣрные расходы, потерянные вещи, найденныя дѣти, прекрасныя обѣщанія безъ результатовъ, великіе проекты и великія неудачи, пошлости и чудеса, балы и игры, слезы и крики — вотъ Парижъ.

человѣку, уступая мѣсто симпатіи и заставляя видѣть себѣ подобнаго въ томъ, на кого раньше смотрѣлъ, какъ на врага» («De la littérature»).

Но вотъ началась Реставрація. Общество вновь превратилось въ толпу. Толпа вновь распалась на отдѣльныхъ прохожихъ. *Urbanité des mœurs* смѣнилась прежнимъ индивидуализмомъ. И для поколѣнія, рожденнаго 1815 годомъ, чрезвычайно характеренъ тотъ страхъ города, та боязнь толпы, та жажда одиночества, которыми проникнуты творенія романтиковъ. «О, убѣжать, убѣжать отъ людей и скрыться среди нѣсколькихъ избранныхъ», — мечтаетъ А. де-Виньи и возводитъ свою «башню изъ слоновой кости». *Promeneur solitaire*, одинокій странникъ, бѣгущій отъ города съ его вульгарнымъ утилитаризмомъ — таковъ идеалъ романческаго поэта. *Joseph Delorme* Сентъ-Бефа любитъ бульвары только въ сумерки и на окраинѣ города. Мюссэ восклицаетъ:

.. Je hais les cités, les pavés et les bornes,
 Tout ce qui porte l'homme à se mettre en troupeau,
 Pour vivre entre deux murs et quatre faces mornes,
 Le front sous un moëllon, les pieds sur un tombeau ¹.

Изъ города современнаго они уносятся въ города средневѣковыя, какъ В. Гюго, воздвигшій памятникъ старому городу въ своей «*Nôtre Dame de Paris*», или въ города Востока, какъ Ламартинъ и

¹ "Я ненавижу города, мостовыя и тумбы, — все то, что заставляетъ людей превращаться въ стадо, жить среди двухъ стѣнъ и сумрачныхъ лицъ, имѣя подъ ногами надгробныя плиты, надъ головою — потолокъ". Изъ „*La Coupe et les Lèvres*“.

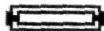
Готье; сѣрости города они противопоставляютъ зеленую свѣжесть природы. Конечно, было бы слишкомъ схематично объяснять однимъ этимъ бездорожьемъ города 20-хъ годовъ пессимизмъ романтической лирики, но несомнѣнно, что страхъ передъ городомъ игралъ далеко не послѣднюю роль въ томъ, что на языкѣ романтиковъ называлось «зломъ вѣка». Съ тоской взирали они на вторженіе машины и ростъ позитивизма, видя въ нихъ лишь растущую опасность для «святой поэзіи». «Пока вы мечтаете — желѣзо и паръ сглаживаютъ землю!» — говоритъ В. Гюго, обращаясь къ поэтамъ. Мюссэ обвиняетъ свое время въ принесеніи искусства въ жертву промышленности, Готье шлетъ анаэму «вѣку, наводненному прессой», а тѣ немногія стихотворенія, которыя посвящены имъ городу, дышать безпросвѣтнымъ отчаяніемъ. Такова его поэма «Paris», гдѣ передъ нами встаетъ образъ города, полного чудовищныхъ контрастовъ:

* * * * * la ville aux cent bruits,
 Où, de brouillard noyès les jours semblent des nuits,
 Où parmi les toits bleus s'enchevêtre et se cogne
 Un soleil terne et mort comme l'oeil d'un ivrogne.

* * * * *
 — De l'or et de la fange... Incroyable Chaos,
 Babel des nations, — mer qui bout sans repos,
 Chaudière des damnés, cuve immense où fermente,
 Vendange de la mort, une foule écumante,
 Haillons troués à jour comme un crible, où le vent
 Glisse apportant la fièvre et la trépas souvent,
 Brocarts d'or et d'argent roides de pierreries,
 Des yeux cernés et bleus, des figures flétries,
 Du pain dur que l'on mange à la sueur du front,

Oisifs, de leurs deux mains frappant leur ventre rond;
 Perpétuel contraste, éternelle antithèse,
 (Paris la bonne ville ou plutôt la mauvaise)
 Longs grincements de dents et beaux concerts ...

Итакъ, Готье видитъ въ ликѣ города однѣ лишь темныя черты. Вотъ почему онъ любитъ Парижъ только съ вершины Nô tre-Dame, — внизу, въ городе онъ всегда остается лишь знатнымъ иностранцемъ. «Человѣкъ безобразенъ повсюду, — говоритъ Готье. — Онъ портитъ мѣръ. И городъ интересуется меня лишь своими памятниками. Пусть его населеніе будетъ чудовищнымъ, а этотъ городъ — обиталищемъ преступленій; не все ли мнѣ равно, если только меня не убьютъ, пока я осматриваю его»...



¹ Стозвучный городъ, гдѣ дни, утопающіе въ туманахъ, похожи на ночи; гдѣ среди синихъ крышъ застреваетъ и ударяется солнце тусклое и мертвое, какъ глазъ пьяницы... Золото и грязь; невѣроятный хаосъ; Вавилонъ народовъ; безустанно кипящее море; котель осужденныхъ: чанъ необъятный, гдѣ бродитъ — сборъ смерти — пѣнная толпа; дырявые лохмотья, прозрачные, какъ рѣшето, черезъ которые вѣетъ вѣтеръ, принося лихорадку, а часто и гибель; золотая и серебряная парча, твердая отъ драгоценныхъ камней; глаза, подведенные синевою, и помятая лица; черствый хлѣбъ, который ѣдятъ въ потъ лица своего; бездѣльники, хлопающіе себя обими руками по круглому животу; постоянный контрастъ, вѣчная антигега, долгія скрежетъ зубовъ и прекрасные концерты - таковъ Парижъ, этотъ хорошій или, скорѣе, дурной городъ...

II.

Итакъ, въ лицѣ романтиковъ поэзія объявила войну городской культурѣ. Но это холодное равнодушіе къ городу растаяло въ жаркихъ лучахъ июльской революціи. Она выявила всю буйную стихію и бурную красоту города, скрытую въ годы безвременья, и въ поэзіи, окрыленной тридцатымъ годомъ, звенятъ уже иныя бодрыя струны. Такова прежде всего поэзія О. Барбье (1805—1882). Въ сильныхъ и смѣлыхъ выраженіяхъ, словно предвѣщающихъ Верхарна, славитъ онъ въ своихъ «Ямбахъ» новый Парижъ, — Парижъ «Бунта» и «Машины». Пусть «солнце и рѣдко заноситъ свою свѣтозарную ногу въ эту грязную яму», но зато «здѣсь днемъ и ночью надъ городомъ, какъ пѣна, вздымается жужжаніе голосовъ, — здѣсь никто не спитъ, и вѣчно работаетъ мозгъ» (см. «La Cuvée»). Въ такомъ же духѣ написана и поэма Гюго: «A l'arc de Triomphe». Гюго видитъ въ Парижѣ не только «мрачное пламя», но и «свѣтлую звѣзду» и поетъ гимнь городу, «къ вѣчно полной груди котораго приникаютъ цѣлыя поколѣнія, питаются идеями»... Но еще знаменательнѣе поэма «Paris», которую тридцатый годъ исторгъ у А. де-Виньи. Поэтъ, еще

столь недавно призывавший къ «башнѣ изъ слоновой кости», теперь опьянень богатствомъ городской жизни. Посмотрите, какими эпитетами надѣляетъ онъ Парижъ: это — «колесо въ вѣчномъ движеніи», это «бурлящій муравейникъ, гдѣ люди мечутся, ищутъ и страдаютъ», гдѣ:

Tout brûle, craque, fume et coule; tout cela
se tord, s'unit, se fend, tombe là; sort de là.

• • • • •
Oeuvre, ouvriers, tout brûle; au feu tout se féconde:

Salamandres partout! Enfer! Eden du Monde!

Paris! Principe et fin! Ombre et flambeau!

Je ne sais si c'est mal tout cela; *mats c'est beau!*

Mais c'est grand! Mais on sent jusqu'au fond des âmes

Qu'un monde tout nouveau se forge à cette flamme...¹

Итакъ, вмѣсто прежняго огульнаго отрицанія города вы видимъ у поэтовъ бурной июльской монархіи жгучій интересъ къ городской жизни, — интересъ, который заставилъ дэнди Э. Сю проникнуть въ «Тайны Парижа», а баронессу Ж. Зандъ перейти отъ сельской идилліи къ соціальному роману. Мы видимъ Пьера Дюпона (1821—1870), автора грузной мужицкой поэмы: «Les Beofs», ставшаго подъ напоромъ революціи пѣвцомъ городской толпы. Бодлэръ, преклонявшійся передъ Дюпономъ, былъ глубоко правъ, когда назвалъ его «провиденціаль-

¹ Все горитъ, трещитъ, дымить и течетъ; все сливается, соединяется и распадается: падаетъ и возникаетъ вновь. Дѣло и работники — здѣсь все сторааетъ, все оплодотворяется въ огнѣ: пламенныя Саламандры повсюду! Адъ и рай вселенной! Парижъ — начало и конецъ, мракъ и свѣтильникъ. Я не знаю, зло ли все это, но это прекрасно, но это велико, но до глубины души своей чувствую, что въ этомъ пламени куется совершенно новый міръ...

нымъ» поэтомъ. Ибо онъ первый съ своей «Chant des Ouvriers» указаль на новую силу, зрѣющую въ чревѣ города, — на пролетаріевъ, которые живутъ въ городской пыли и грязи, но болѣе другихъ горожанъ мечтають о «солнцѣ и зеленой прохладѣ дубовъ» и единственные въ городѣ съ его братоубійственной войной всѣхъ противъ всѣхъ повторяють свой пригѣвъ: «Aïmons-nous». Ставъ на эту точку зрѣнія, Дюпонъ уже не боялся машины, какъ романтики, а видѣль въ ней символъ соціального прогресса, залогъ грядущаго всечеловѣческаго счастья... (см. его «Chauffeur de locomotive»)..

Весьма интересными памятниками этого увлеченія городомъ являются сборники-альманахи, специально посвященные городу, какъ, напр., «La Grande Ville» или «Le Diable à Paris», которые выходили въ 40-хъ годахъ при участіи Ж. Зандъ, Бальзака, Э. Сю, Готье, Мюссэ и др. Мы находимъ здѣсь любопытныя соціологическія, психологическія и просто бытовыя описанія Парижа; мы слышимъ здѣсь аргументы «за» и «противъ» города. Вотъ, напр., отрывокъ изъ мрачнаго очерка Ж. Зандъ:

«Гдѣ можно встрѣтить въ Парижѣ спокойныя фигуры и искреннія лица? Здѣсь все, что не гримасничаетъ и не плачетъ, настолько истерто и тупо, что даже у мостовой, истоптанной ногами толпы, и то кажется больше своей фізіономіи, чѣмъ у этихъ печальныхъ человѣческихъ лицъ... Ты спрашиваешь, почему я не люблю Парижъ, эту колыбель моего интеллектуальнаго существа, и я от-

вѣчаю тебѣ — я ненавижу Парижъ, ибо это прежде всего городъ роскоши и нищеты, я не вижу въ немъ ничего, кромѣ печальнаго и возмутительнаго»...

Это — «противъ». А вотъ что говорить о прохожихъ Сталь (P. S. Hetzel) въ своемъ очеркѣ «Les Passants»:

«Прохожіе есть только въ Парижѣ — въ провинціи нѣтъ прохожихъ... Прохожій, это нѣкто, кто похожъ на другаго прохожаго, и кто остается одинокимъ среди всѣхъ; кто не заботится о васъ, и къ кому вы равнодушны, но, быть можетъ, напрасно — ибо каждый прохожій есть живая тайна. Тотъ проходящій мимо человѣкъ можетъ быть тотъ самый, кто завтра отниметъ ваше имущество, вашихъ друзей, вашу честь, — кого ты, прекрасная читательница, быть можетъ, полюбишь... Прохожій имѣетъ лишь относительное значеніе: для женщины это нѣкто, кто на нее смотритъ или не смотритъ; для влюбленнаго — никто; для скупого — воръ; для нищаго — надежда, сто разъ утраченная; для дѣловаго человѣка — препятствіе на пути... Улица — царство прохожаго. И видя всѣ эти контрасты, — радость и нищету, смѣхъ и плачь, добродѣтель и порокъ, видя это неисчерпаемое столкновеніе самыхъ противорѣчивыхъ чувствъ, интересовъ и движеній, словно желающихъ сказать: «уйди отсюда, чтобы я могъ пройти», — можно подумать, что здѣсь царство эгоизма... Но успокойся, читатель, иногда наступаютъ торжественные часы, когда эти разьединенные члены вновь соединяются, эти изолированныя силы нахо-

дять общій центръ, эти отдѣльныя единицы замѣчаютъ, что онѣ — множество. Тогда руки смыкаются, сердца объединяются, и толпа, въ которой ты видѣлъ лишь отдѣльныхъ прохожихъ, становится *народомъ*, который у себя дома лишь тогда, когда онѣ на улицѣ».

Такіе «торжественные часы» и наступили въ эпоху 40-хъ годовъ, когда страхъ города сталъ проходить и у Бальзака. Его замѣчательный рассказъ «La Fille aux yeux d'or» (1835) еще дышалъ какимъ-то мистическимъ ужасомъ передъ городомъ, — этимъ «адамъ, гдѣ царствуетъ золото и наслажденіе», гдѣ «у людей нѣтъ лицъ, а лишь маски — маски слабости, маски силы, маски горя, маски счастья»...¹ Но теперь его отношеніе къ городу мѣняется, и онѣ пишетъ панегирикъ Парижу въ своей статьѣ: «Исторія и физиологія парижскихъ бульваровъ» («Le Diable à Paris», II). Съ жадностью художника захлебывается онѣ отъ уличныхъ впечатлѣній и славить бульваръ — эту «вторую, сухую Сену», гдѣ сверкаетъ и зыблется «жизнь пестрая и пыкая, богатая и странная, поучительная и художественная», гдѣ «артисты, сами того не зная, прохожіе кажутся хоромъ античной трагедіи — они смѣются, плачутъ, любятъ, мечтаютъ», гдѣ «можно наблюдать комедію костюмовъ».

¹ Этотъ жуткій рассказъ любопытно было бы сопоставить съ не менѣе жуткимъ „Невскимъ проспектомъ“ Гоголя, на которомъ, по его словамъ, „все дышитъ обманомъ“, — „все обманъ, все мечта, все не то, чѣмъ кажется“. Вообще, эта изумительная по своей глубинѣ и красотѣ повѣсть Гоголя, являющаяся, несомнѣнно, родоначальницей всей нашей современной „городской“ беллетристики, еще не оцѣнена по достоинству.

Ибо сколько людей — столько костюмовъ; сколько костюмовъ — столько характеровъ».

И Бальзакъ былъ объективно правъ, когда призналъ за прохожими не одно лишь относительное значеніе, когда увидѣлъ въ нихъ не одни лишь «истертая лица» и безликія «маски», не однихъ лишь «господъ въ котелкѣ», — въ этой сѣрой толпѣ города уже стали попадаться яркія индивидуальности, вдохновенные поэты. Если поколѣніе 1815 года искало одиночества, то люди, рожденные 30-мъ и 48-мъ годами, уже не могли жить внѣ стремнинъ толпы, внѣ тѣснинъ улицы. Отнынѣ цѣлая плеяда поэтовъ и художниковъ влюбляется въ городъ, хотя онъ и сжигаетъ ихъ своимъ ядовитымъ дыханіемъ. Отнынѣ начинается цѣлая эпоха «хожденія въ городъ», воскресаютъ забытая традиціи поэтовъ-бродягъ Виллона и Грингуара, исходившихъ города Франціи вдоль и поперекъ...



III.

Жерарь де-Нерваль (1808—1855) — вотъ первый бездомный поэтъ, «vagabond» и «noctambule» XIX вѣка. Правда, городъ мало отразился на содержаніи его творчества, хотя онъ и воспѣвалъ городскіе зори и закаты. Но тѣмъ замѣчательнѣе та роль, которую городъ игралъ въ самомъ процесѣ его творчества. Кто не помнитъ «Человѣка толпы» Э. По, — этого «блуждающаго человѣка» съ гипертрофированной городской психикой, который можетъ жить лишь среди моря человѣческихъ головъ и блѣднѣетъ отъ ужаса, оставшись одинъ на гулкомъ тротуарѣ. Такимъ «блуждающимъ человѣкомъ» и былъ Жерарь де-Нерваль. По словамъ Т. Готье, онъ работалъ «ходя по улицѣ, время отъ времени останавливаясь и вписывая въ свою записную книжечку какую-нибудь мысль, фразу, слово, и затѣмъ снова продолжалъ свой путь... Не разъ высказывалъ онъ желаніе ходить вдоль безконечнаго свитка, постепенно свертывающагося за нимъ, на которомъ онъ могъ бы отмѣчать идеи, приходящія ему въ голову во время дороги, и который въ концѣ его пути составилъ бы цѣлый томъ въ одну гигантскую строчку»... (Т. Gautier,

«Histoire du Romantisme»). Страсть къ толпѣ доходила у него до желанія полного растворенія въ ея гущѣ — вотъ почему онъ упорно сотрудничалъ лишь въ маленькихъ газетахъ, хотя большія добивались его участія; вотъ почему онъ мѣнялъ свои псевдонимы, какъ только его узнавали; вотъ почему онъ, по словамъ того же Готье, «носилъ самый простой и наименѣ бросающійся въ глаза костюмъ какъ человѣкъ, который хочетъ идти въ толпѣ, оставаясь незамѣченнымъ». Какъ характерна эта чудовищная скромность, этотъ болѣзненный демократизмъ городского поэта, который во что бы то ни стало хочетъ остаться «человѣкомъ въ котелкѣ»! И какой страшной и чисто городской смертью, — по своей таинственности напоминающей конецъ Э. По, — погибъ этотъ мечтатель. Въ одно холодное и туманное утро 1855 года его нашли повѣшеннымъ на фонарѣ одной изъ маленькихъ улицъ, куда забрелъ этотъ бродяга-поэтъ. Онъ отдалъ жизнь за свою страсть къ тротуару; земная проза города убила пѣвца городскихъ облаковъ...

Но еще большаго воплощенія эта страсть къ городу достигла въ личности и поэзій Шарля Бодлэра. Правда, какъ мы уже видѣли, почва для появленія его «Цвѣтовъ Зла» была уже засѣяна, — уже Барбье, Готье и Дюпонъ воспѣвали городъ. Но если Бодлэръ не былъ первымъ городскимъ поэтомъ, то зато его можно назвать первымъ поэтомъ города.

Это сказалось прежде всего въ области стилия. Учитель Бодлэра, Готье, боялся вульгарныхъ словъ

и неологизмовъ, называя ихъ — и не безъ основанія — «жаргономъ Вавилона»; Бодлэръ возсталъ противъ этого «академическаго» языка, черпая новыя слова и сочетанія словъ изъ богатаго лексикона улицы. Касаясь такихъ явленій и сторонъ жизни, которыя въ глазахъ романтиковъ были отмѣчены клеймомъ «низкаго» стиля, онъ сумѣлъ сдѣлать повседневное — высокимъ, уродливое — прекраснымъ. Онъ смѣшалъ всѣ грани діалектовъ и стилей, какъ ихъ смѣшиваетъ городъ; онъ далъ впервые не опозитивированную обыденность, а поэзію самой обыденности. Таковы, напримѣръ, его «Падалъ» и «Пирушка тряпичниковъ».

Итакъ, «Цвѣты Зла» — не оранжерейныя растенія, распустившіяся въ теплицѣ кабинета, это — кровавые маки и хищныя орхидеи, какимъ-то чудомъ выросшіе на мостовой современнаго города. Въ стихотвореніи «Солнце» поэтъ самъ намекаетъ на то, какъ онъ рождалъ и вынашивалъ свои творенія, блуждая по городу. «Въ предмѣстїи глухомъ... иду я, съ толпою созвучій сражаясь, за рифмой шпіона во всѣхъ углахъ». (Въ переводѣ П. Я., какъ и всѣ послѣдующія цитаты.)

Отношеніе Бодлэра къ городу сложно и противоречиво. Душа Бодлэра — воплощеніе контрастовъ, какъ и душа города. Онъ уговариваетъ «Малабарку» не ѣздить во Францію, гдѣ ей придется «подбирать свой ужинъ и объѣдъ на нашихъ мостовыхъ», но самъ не можетъ жить безъ Парижа и презираетъ Бельгію съ «ея духомъ маленькаго города». Онъ шлетъ проклятіе современно-

сти, когда «нельзя взяться за газету безъ того, чтобы не встрѣтить на каждомъ шагу слѣдовъ самой ужасающей испорченности человѣка... цѣлое сцѣпление ужасовъ» (Crepet, «Baudelaire. Oeuvres Posthumes»). Но самъ одѣваетъ свою Красоту въ «перлы ужаса и убійства» («Hymne à la Beauté»), но самъ воспѣваетъ «адскую прелесть» города:

Je t'aime ô capitale infâme. Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez de plaisirs,
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes ¹.

Онъ тоскуетъ по наивной простотѣ «голаго» вѣка («J'aime le souvenir de ces époques nues»), но въ то же время влюбленъ въ городскую цивилизацію съ ея обманными чарами. Онъ воспѣваетъ примитивную «Креолку», онъ любитъ въ теченіе всей жизни Жанну Дюваль, эту femme naturelle, и въ то же время пишетъ цѣлую главу: «Похвала косметикѣ» и искусственности...

Давно уже и много писали о городскомъ характерѣ бодлэровской эротики. Первый указалъ на это еще П. Бурже, но онъ ограничился лишь констатированіемъ того, что въ поэзіи Бодлэра чувствуется «парижская испорченность». Но сказать только это — значить, въ сущности, ничего не сказать... Подчеркивалъ городской отпечатокъ бодлэровской любви и Е. Аничковъ въ своей статьѣ о Бодлэрѣ и Э. По, но и онъ не вскрылъ основного источника ея «нездоровой непривлекательности», —

¹ Я люблю тебя, о, грѣшная столица! Куртизанки и бандиты часто доставляютъ такіа наслажденія, которыя непонятны вульгарнымъ профанамъ.

того источника, который, пожалуй, больше всего свидѣтельствуесть о ея городскомъ происхожденіи. Въ своемъ дневникѣ, опубликованномъ Крепэ, Бодлэръ пишетъ: «Ужась одиночества, потребность забвенія своего «я» во внѣшней тѣлесности — вотъ что называетъ человѣкъ потребностью въ любви» («Oeuvres Posthumes»: «Mon coeur mis à nu»). Здѣсь — ключъ къ пониманію его эротики. Какъ и «Человѣкъ толпы», онъ не понимаетъ, ненавидить и боится космоса и ищетъ отъ него забвенія въ пьянящей чувственности. Именно этотъ страхъ одиночества, эта *міробоязнь* звучить въ заключительномъ аккордѣ его «Гимна Красотѣ»:

Что мнѣ, отъ Бога ты иль нѣтъ, когда ты — Дива,
 Со взглядомъ бархатнымъ, вся блескъ и аромать,
 Съ кѣмъ эта *ночь* крутомъ глядитъ не такъ пугливо,
 Мгновенья менѣ томятъ...¹

Но, увы! Обманная и торопливая городская любовь не даетъ этого забвенія міра, не сливается съ космосомъ... Въ стихотвореніи «Къ прохожей» Бодлэръ необыкновенно тонко рисуетъ то неутоленное, молниеносное чувство влюбленности, которое зажигаетъ въ городскомъ поэтѣ «мимолетная красота» каждой красивой прохожей. Но мигъ — и она исчезаетъ въ толпѣ... Городская любовь это — «молніи проблескъ и ночь!»

Но если Бодлэръ иногда еще тоскуесть о потертанномъ раѣ тропической природы, о разрывѣ съ

¹ Курсивъ мой. Въ подлинникѣ сказано именно „міръ" (l'uni ve) а не „ночь", какъ у П. Я.

космосомъ, то онъ уже не способенъ описывать другихъ пейзажей, кромѣ сѣрыхъ пейзажей города. Когда, въ 1855 году, Деное предложилъ разнымъ поэтамъ описать лѣса Фонтенебло, одинъ лишь Бодлэръ внесъ диссонансъ въ эту книгу пейзажей, приславъ слѣдующее открытое письмо: «Вы просите стиховъ о природѣ — о лѣсахъ, о высокихъ дубахъ, о зелени, о насѣкомыхъ, о солнцѣ, не правда ли? Но вы знаете, что растения не трогаютъ меня — моя душа возмущается этой странной и новой религіей, которая, я думаю, всегда будетъ чѣмъ-то *schocking* для всякаго духовно-развитаго человѣка. Я никогда не повѣрю, что душа боговъ пребываетъ въ растеніяхъ, и если бы это было и такъ, то все же своей душѣ я придавалъ бы гораздо большую цѣну, чѣмъ этимъ обожествленнымъ овощамъ... Въ глубинѣ лѣсовъ, скрытый подъ сводами листвы, похожими на своды собора, я думаю о нашихъ удивительныхъ городахъ, а чудесная музыка, которая перекачивается по кущамъ деревьевъ, мнѣ кажется хоромъ человѣческихъ воплей»... («Fontainebleau»: «Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies?», Paris, 1855.) И словно въ насмѣшку вмѣсто стиховъ о природѣ, Бодлэръ прилагаетъ къ этому письму «Le Crépuscule du soir», «Le Crépuscule du matin», — эти городскія сумерки, подъ сѣнью которыхъ на улицы выползаютъ проституція, и городское безсонное утро съ его дымнымъ разсвѣтомъ...

Итакъ, въ срединѣ столѣтія, открывшегося «Новой Элоизой», лучший французскій поэтъ уже

отказывается описывать природу, ибо она утратила въ его глазахъ самостоятельный интересъ, она занимаетъ его лишь какъ рамка для человѣка. То же самое и въ области живописи. Виды природы мало плѣняютъ Бодлэра; онъ мечтаетъ о новомъ жанрѣ пейзажа, — о «пейзажѣ большихъ городовъ», о художникѣ, который бы воплотилъ «глубокое и сложное очарованіе столицы», — «черное величіе города»...

И если у Бодлэра почти нѣтъ описаній природы, то зато каждое его стихотвореніе овѣяно этимъ «чернымъ величіемъ города», въ каждомъ изъ нихъ чудится мрачный парижскій пейзажъ. Въ этомъ смыслѣ его двадцать «Tableaux Parisiens» — это двадцать картинъ одной и той же чудовищной драмы города, дѣйствіе которой происходитъ на фонѣ Парижа. Больницы и публичные дома, чердаки и подвалы, старики и старухи, тряпичники и слѣпые, кокотки и нищенки, вопли роженецъ и крики пьяницъ — весь этотъ ежедневный круговоротъ города — такой обычный и кошмарный въ своей обычности, — здѣсь проходитъ передъ нами...

Но гдѣ же выходъ изъ этого «чернаго океана столицы... въ которой грязь отъ слезъ течетъ подъ ногами» (см. «Moesta et Errabunda», гдѣ убѣжище отъ всевидящихъ «Глазъ бѣдняковъ», отравляющихъ со времени Мерсье даже краткія радости горожанина? Искусственный рай — вотъ единственный выходъ изъ этого ада дѣйствительности, ложь мечты — вотъ единственное спасеніе

отъ правды города. Еще Жераръ де-Нерваль ска- залъ, что «мечта — это вторая жизнь», и Бод- лэръ дѣлаеть то, чего не успѣлъ сдѣлать Нерваль. Онъ находитъ средство, оставаясь въ городѣ, живя на томъ чердакѣ, «усилиемъ воли вызывать весну» («Paysage») или роскошную восточную грезу. И тогда — и только тогда — во внезапномъ просвѣтѣ дымнаго тумана, въ разрывѣ свинцовыхъ тучъ сіяеть передъ нами лазурь южнаго неба, бирюза южныхъ озеръ... Но скоро туманъ города смы- кается вновь, и передъ нами снова сѣрая улица со- временнаго города («Rêve Parisien»)...

«Цвѣты Зла» были окончены въ началѣ 50-хъ годовъ. Бодлэръ описалъ полный кругъ развитія отъ 48 до 52 года, отъ увлеченія Дюпономъ до увле- ченія католицизмомъ. Ароматъ пессимизма, ко- торымъ вѣютъ бодлэровскіе цвѣты, долженъ былъ усиливаться во французской поэзіи еще болѣе по мѣрѣ урбанизациі Парижа, по мѣрѣ «американиза- ціи» Франціи, выражаясь словами Гонкуровъ, — по мѣрѣ того, какъ Ville Lumière превращался въ ville-d'affaires. Новый капиталистическій городъ, столь быстро расцвѣтшій во второй половинѣ XIX вѣка, насаждался грубой рукою Наполеона-малень- каго. Вотъ почему въ глазахъ поколѣнія 50-хъ го- довъ городъ и Имперія стали какъ бы синонимами, и мы видимъ, что послѣ coup d'état интересъ къ городу падаетъ на тотъ же уровень, на какомъ онъ находился до тридцатаго года. И если Вторая Им- перія была второй реставраціей, то парнасская по- эзія была вторымъ романтизмомъ или, лучше ска-

затѣ, пародіей на романтизмъ, такъ какъ бурность романтиковъ уступила мѣсто холодному резонерству парнасцевъ...

То было время, когда даже В. Гюго, еще недавно воспѣвавшій революціонный Парижъ, изъ тиши своего изгнанія призывалъ отъ суеты городовъ къ покою природы. «Покинемъ Парижъ съ его казармами», — таковъ лейтмотивъ его «Пѣсень улицъ и лѣсовъ».

Paris, morne et farouche
 Pousse des hurlements
 Et se tord sous le douche
 De noirs événements

 Viens, loins des catastrophes
 Mêler sous nos berceaux
 Le frisson de tes strophes
 Au tremblement des eaux¹.

Леконтъ де-Лиль, вчерашній революціонеръ и сегодняшній вождь Парнаса, зоветъ отъ шумныхъ городовъ не только къ тропической природѣ, но къ индійской нирваннѣ, къ небытію. Ксавье де-Рикаръ, другой основатель Парнаса и будущій коммунаръ, издаетъ сборникъ «Ciel, rue et forêt», этотъ обвинительный актъ противъ города, лишившаго любовь поэзіи, ибо влюбленнымъ больше негдѣ скрыться отъ толпы: «Больше нѣтъ одиночества, — безстыдные глаза повсюду заставляютъ любовь краснѣть и трепетать»... Такой же протестъ

¹ Парижъ, угрюмый и суровый, испускаетъ вой и извивается подъ струею черныхъ событій... Приди подъ зеленые своды, вдали отъ катастрофъ, чтобы слить съ дрожаніемъ водъ трепеть твоихъ строфъ.

урбанизации жизни и природы звучить и въ поэзии Сюлли-Прюдома. «Это потерянную рошу ты воспѣваешь, о, народъ, когда чувствуешь, что Марсельеза подходит къ твоему сердцу», — говорит онъ, обращаясь къ народу. Въ поэмѣ «La Révolte des Fleurs» («Poésies», т. II) розы жалуются на то, что «повсюду стѣны, повсюду камни, повсюду жесткій тротуаръ, запруженный народомъ торгашей... Дыханіе городовъ скрыло лазурь неба!» Правда, у Сюлли-Прюдомъ есть стихотворенія, посвященныя машинѣ и фабрикѣ, но онъ касается ихъ лишь для того, чтобы показать антиномію между чувствомъ и разумомъ, поэзіей и наукой... (См. его предисловіе къ поэмѣ «La Justice».) Итакъ, парнасцы устроили заговоръ молчанія вокругъ города, — они касались его лишь для того, чтобы сказать ему свое «нѣтъ».



IV.

«Все растеть, все идетъ впередъ, все движется вокругъ насъ», — писалъ въ 1860 году Максимъ дю Камъ въ предисловіи къ своимъ «Chants modernes». — «Наука дѣлаеть открытія, промышленность творить чудеса, а мы остаемся безстрастными, нечувствительными, царапая попрежнему испорченныя струны нашихъ лиръ. Открываютъ парь, — а мы воспѣваемъ Венеру; открываютъ электричество, — а мы воспѣваемъ Вакха. Это абсурдъ». И онъ заклиналъ поэтовъ идти съ вѣкомъ наравнѣ и воспѣвать «великолѣпіе промышленности» (la splendeur de l'industrie). «Сколько разъ описывали жерло Вулкана — отчего бы намъ не воспѣть горнъ завода въ Creuzot?» — спрашиваетъ онъ. Манифестъ этотъ сопровождался стихами въ честь пара, электричества, газа, фотографіи и даже хлороформа — этихъ «силъ, открывающихъ передъ человѣчествомъ двери золотого вѣка». Но будущій реакціонеръ, выступившій уже и тогда въ качествѣ апологета промышленнаго прогресса, совершенно не замѣчалъ оборотной стороны его медали, которую провидѣлъ еще Барбье, — когда, воспѣвая машину, предупреждалъ ея изобрѣ-

тателей о томъ, что «властолюбіе и жадность уже свили свое гнѣздо въ новомъ открытіи», или, описывая богатую Англію, указываль на ея углекоповъ, живущихъ въ подземельѣ для того, чтобы извлекать богатство для другихъ...

Французская поэзія не откликнулась на призывъ Максима дю Кама; для того, чтобы она снова спустилась съ Авентинскаго холма къ стѣнамъ города, необходимо было, чтобы надъ нимъ вновь спустились черныя тучи и осѣнили его трагическимъ свѣтомъ молній. И дѣйствительно, 1871 годъ, этотъ l'Année Terrible, какъ назваль его Гюго, вновь приковаль вниманіе поэтовъ къ городу. Леконтъ де-Лиль, еще столь недавно звавшій на лоно холоднаго безстрастія, вновь ощутилъ любовь къ осажденному, страдающему городу и въ своихъ «Poèmes tragiques» онъ славить этотъ «величественный городъ — гордость человѣка — безсмертный улей душъ» (см. «Le Sacre de Paris»). Но особенно знаменательна та страсть къ Парижу, которая охватила В. Гюго, вернушагося изъ изгнанія. «По возвращеніи во Францію Гюго взялъ на себя странную роль, заключавшуюся въ томъ, чтобы всюду и вездѣ перевозоситъ поступки и слова парижанъ», — говоритъ Гастонъ Дешамъ ¹⁾. Но эти «пимны Парижу», кажушіеся мѣщанскому критику столь «странными» въ моментъ Коммуны, вполне понятны намъ. Передъ лицомъ Assemblée de rivaux, этой косной мужицкой палаты, Гюго

¹ См. "Histoire de la langue et de la littérature française", подъ ред. Petit de Sulleville, томъ VII, стр. 301.

почувствовалъ, какъ никогда еще, великую стихію города, и, когда версальцы сдѣлали попытку уничтожить Парижъ, когда деревня ополчилась на городъ, онъ мужественно сталъ на сторону Коммуны, хотя и не раздѣлялъ ея образа дѣйствій. «Парижъ долженъ сыграть европейскую роль, — пишеть онъ въ апрѣль 1871 года. — Ибо Парижъ это — двигатель; Парижъ это — всеобщій иниціаторъ; Парижъ это — гигантскій искатель». Парижъ имѣеть право произвести революцію, не обращая вниманія на остальную страну, и «это не значитъ создать государство въ государствѣ, — это значитъ дать кормчаго кораблю. То, что скрыто въ Парижѣ — вскроется. Рано или поздно Парижъ-Коммуна восторжествуетъ»... Что это, шовинизмъ или заискиваніе передъ парижанами, какъ думаетъ Дешамъ? Нѣтъ, это — несокрушимая вѣра въ провиденціальную миссію города, — вѣра, изливавшаяся въ стихахъ, написанныхъ лѣтомъ 1871 года и посвященныхъ Парижу, этому Ville-Lumiere и Cité Soleil:

Souvent l'homme penché sur ton foyer sonore,
Prend pour reflet d'enfer une rougeur d'aurore
* * * * *
Mais, Paris, rien de toi n'est mort, ville sacrée,
Ton agonie enfante et ta défaite crée...¹

И онъ восклицаетъ: «о, городъ, какъ прекрасенъ твой трагическій удѣлъ!» Но все же у Виктора

¹ „L'Année Terrible“: „Часто человекъ, смотря на твой звучный очагъ, принимаетъ румянецъ зари за рефлексъ преисподней... Но Парижъ, священный городъ, ничто въ тебѣ не мертво — твоя агонія порождаетъ, твое пораженіе создаетъ“...

Гюго и Леконть де-Лиля много риторики. Зато какъ пламенно и музыкально стихотвореніе, посвященное Парижу *шестнадцатилѣтнимъ* Артуромъ Гимбо (1854—1891), — «Paris se repeuple». Молодой поэтъ, будущій другъ Верлэна, съ гнѣвнымъ презрѣніемъ описываетъ возвращеніе въ Парижъ мстительной, но трусливой буржуазіи, боящейся даже побѣжденнаго города. И видя кровавую ор— возстановляемаго «порядка», онъ хочетъ вѣрить въ то, что великій городъ еще не умеръ:

Quoique ce soit affreux de te revoir couverte
Ainsi et quoiqu'on n'ait fait jamais d'une cité
Ulcère plus puant à la Nature verte,
Le poète te dit: splendide est ta Beauté!
L'orage a sacré ta suprême poésie,
L'immense remuement des forces te secourt;
Ton oeuvre bout, la mer gronde. Cité choisie,
Amasse les strideurs an coeur du clairon sourd!
Le poète prendra le sanglot des infames,
La haine des forçats, la clameur des maudits;
Es ses rayons d'amour flagelleront les femmes,
Ses strophes bondiront: voilà, voilà, bandits! ¹

Но вотъ порядокъ былъ возстановленъ, страшный годъ миновалъ. Отнынѣ городъ уже не могъ импонировать своей «державной поэзіей», не могъ извлечь мажорныхъ аккордовъ изъ лиры поэта —

¹ Хотя страшно видѣть тебя покрытымъ (трупамъ); хотя никогда еще не дѣлали изъ города язвы болѣе зловонной на лонѣ зеленой природы — поэтъ тебѣ говорить: красота твоя величественна!

Гроза освятила твою державную поэзію; безмѣрное напряженіе силъ тебѣ на пользу; твое море вскипаетъ и шумить. Избранный городъ, собери же свои вопли въ сердца глухого рожка!

Поэтъ подхватитъ рыданія обезславленныхъ, ненависть каторжниковъ, ропотъ отверженныхъ, и лучи его любви заклеятъ женщины его строфы гнѣвно возстануть — вотъ, вотъ они, бандиты!

онъ могъ вызвать лишь *жалость*. Онъ родилъ не пламенную поэзію гнѣва и мести, о которой мечталъ Римво, а сантиментальную поэзію жалѣнія. Центръ тяжести ея перенесся отъ шумныхъ береговъ Сены къ берегамъ маленькой Бievры, отъ площадей и бульваровъ къ далекимъ предмѣстьямъ, занимающимъ среднее мѣсто между городомъ и деревней. Героями ея стали люмпень-пролетаріи, мелкіе торговцы, жалкіе нищіе — всѣ тѣ униженные и оскорбленные («Humbles»), которыхъ ввелъ во французскую литературу Франсуа Коптэ вслѣдъ за своимъ учителемъ Манюэлемъ. Началось подлинное вторженіе нищихъ въ искусство. И если революція 48-го года родила «Chant des ouvriers» Дюпона, то разгромъ 71-го года создалъ «Chanson des Gueux» Ришпэна, — пѣсню бѣдняковъ, ищущихъ въ городѣ лишь пустырей, не похожихъ на городъ, этихъ «озеръ мусора», гдѣ бы они могли спокойно отдохнуть отъ уличнаго гула... Въ концѣ 70-хъ годовъ выходятъ «Парижскія поэмы» Мера, который точно такъ же ничего не видитъ въ городѣ, кромѣ бѣдныхъ проституттокъ и букинистовъ, бѣдныхъ цвѣтовъ въ городскихъ окнахъ и бѣдныхъ палисадниковъ въ городскихъ домахъ...

Въ этой реалистической поэзіи, заговорившей народнымъ argot и удостоившейся даже судебного преслѣдованія за свой реализмъ (какъ, напр., «Chanson des Gueux» Ришпэна), усматривая вліяніе Бодлэра. Но это вліяніе было чисто внѣшнее. Ибо какъ ни мраченъ былъ взглядъ Бодлэра на городъ современности, все же у него была своя «Па-

рижская греза» — мечта о прекрасномъ городѣ, точно такъ же какъ и у молодого Римбо, которому среди торжествующаго мѣщанства чудились лучезарные города будущаго съ хрустальными дворцами и блаженно-радостной жизнью, — города, въ которыхъ «предмѣстья такъ же элегантны, какъ лучшая улица Парижа» (см. его «Illustrations»).

А о чемъ мечтаетъ Ф. Коппэ? «Когда Парижъ кажется мнѣ адомъ, я мечтаю о спокойномъ городкѣ безъ желѣзной дороги, гдѣ за десертомъ супрефекта я могъ бы читать свои сказки и посланія...», — говоритъ онъ («Promenades et Intérieurs», XXVI). И въ сущности, несмотря на частыя признанія въ любви къ Парижу, Манюэль, Коппе, Хюгюесь, Ришпэнъ, Мера и другіе «маленькіе мастера» французской поэзіи любили не городъ, а пригородъ, не столицу, а провинцію. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что вся эта безкрылая и беззвѣздная поэзія нищихъ свидетельствовала объ обнищаніи городского духа...



V.

Если отъ натуралистической поэзіи мы перейдемъ къ натуралистическому роману, то и здѣсь увидимъ ту же мрачную концепцію города, тотъ же пессимизмъ. Городъ Гонкуровъ, Зола и Поль Адама это — проклятая и всесильная западня, въ цѣпкихъ тискахъ которой бьется рабочій людъ; это — чудовищный Левиаѳанъ, поглощающій не только жизни, но и души людей. Всѣ романы Зола развертываются на фонѣ парижской панорамы, подъ шумъ парижскихъ толпъ. Его персонажи — отъ взрослыхъ до дѣтей — связаны какими-то тайными, внутренними нитями съ жизнью улицъ и домовъ. Его герои и героини переживаютъ различныя настроенія въ зависимости отъ того или иного освѣщенія города («Une page d'amour»), а въ романѣ «Curé» мы видимъ, въ противоположность андреевскимъ влюбленнымъ («Проклятіе звѣря»), своеобразную любовь, которая цвѣтетъ только въ Парижѣ, при свѣтѣ фонарей, подъ грохотъ экипажей и вянетъ среди природы на берегу моря, гдѣ влюбленнымъ нечего сказать другъ другу...

И это равнодушіе къ природѣ — не вымыселъ Зола; это — характерная черта самого натурализ-

ма, какъ литературной школы. «Въ природѣ я вижу врага; эта зеленая земля мнѣ кажется лишь кладбищемъ, которое насъ ожидаетъ... Нѣтъ, природа ничего не говоритъ моей душѣ», — писалъ Э. де-Гонкуръ. И дѣйствительно, эта зеленая земля интересуетъ Гонкуровъ лишь постольку, поскольку ее топчуть по воскресеньямъ городская толпа...

Но если городской романистъ далекъ отъ природы, то зато ему близокъ и понятенъ міръ людей, человѣческой муравейникъ города. Натуралистическій романъ это — уже не roman de caractère, въ которомъ дѣйствуютъ великіе люди, и не roman de mœurs; это — романъ, вмѣщающій въ свои рамки жизнь цѣлаго коллектива. Это романъ цѣлаго квартала («Assomoir»), цѣлаго рынка, цѣлой биржи, цѣлой шахты, цѣлаго магазина, и это умѣние фиксировать многоликую жизнь толпы, явленное Зола и Поль Адамомъ (см. его романъ «Le Mystère des foules») — огромное и положительное завоеваніе городского художества.

Но романистъ города идетъ дальше: если раньше въ романѣ была завязка, начало и конецъ, то теперь «последняя формула сломана — романистъ беретъ первый попавшійся эпизодъ и рассказываетъ его..., не считая себя обязаннымъ дать читателю что-либо большее» (Зола). И дѣйствительно, развѣ есть начало и конецъ въ вѣчномъ водоворотѣ города? И городской романистъ, не имѣющій путеводной звѣзды въ этомъ хаосѣ, какимъ и были Гонкуры и Зола, можетъ дать только разо-

рванныя наблюденія, голыя человѣческіе докумен-ты, психологическіе фрагменты, стенографическія замѣтки, объединенныя лишь общностью среды и фабулы, — но не болѣе. Такъ составленъ былъ изъ замѣтокъ записной книжки романъ «*Germinie Lacerteux*»¹. И романы Гонкуровъ трудно читать — трудно поспѣть за всѣми излучинами мысли, которыми они ведутъ насъ черезъ пучину города. Здѣсь нѣтъ внутренняго единства, нѣтъ романа въ собственномъ смыслѣ этого слова; это — куски жизни.

Такую же фрагментарность и негармоничность мы видимъ и въ самомъ стилѣ, въ самой структурѣ фразъ. Гонкуры съ гордостью называли себя «первыми писателями съ нервами», и дѣйствительно казалось, что они самой природой были созданы для того, чтобы воплотить въ словѣ мятущуюся душу города, — тотъ неустанный и безпорядочный шумъ улицы, на который они жалуются въ своемъ дневникѣ. Они ввели въ книжный языкъ «стенографическую быстроту разговора, неожиданность жеста, лихорадочность парижской жизни» (см. предисловіе къ «*Chérie*»). Прозу Гонкуровъ трудно читать вслухъ — въ ней нѣтъ ритма, нѣтъ звуковой гармоніи; каждая фраза живетъ своей отдѣльной несозвучной жизнью. Отрывочный и хаотическій, торопливый и нервный стиль Гонкуровъ съ его неожиданностями и диссонансами, съ его нагроможде-

¹ Эта страсть къ стенографированію доходила у Гонкуровъ до того, что даже во время агоніи Жюль Гонкура его братъ Эдмондъ записывалъ для своего „*Journal'a*“ различныя фазы этой агоніи, ибо считалъ это полезнымъ для литературы...

нѣмь эпитетовъ, съ пропускомъ глаголовъ, съ его отрицаніемъ синтаксиса, изобрѣтенными словами — это подлинный стиль улицы ¹. Шедевромъ этого стиля является разсказъ Каріюлиса въ «*Marguerite Salomon*» (глава XLVIII) о его путешествіи въ омнибусъ, — разсказъ, гдѣ ходъ мысли постоянно перебивается и излучается вторженіемъ все новыхъ и новыхъ впечатлѣній...

Стиль Гонкуровъ, воспринятый у нихъ Поль Адамомъ и поэтами-символистами, ознаменовалъ собою цѣлую революцію — отнынѣ художественная форма пришла въ соотвѣтствіе съ художественнымъ содержаніемъ. Уже полвѣка какъ городъ сталъ *сюжетомъ* поэзіи и прозы, и только теперь онъ наложилъ свою печать и на внѣшнюю *форму* литературы. Маллармэ остроумно замѣтилъ, что «правительства мѣняются, просодія остается». Дѣйствительно, въ искусствѣ, какъ и въ соціальной жизни, внѣшняя форма консервативнѣе содержанія. Еще въ 70-хъ годахъ во французской поэзіи царила размѣренность александрійскаго стиха, какъ будто жизнь шла той же спокойной чередою, какъ и XII столѣтіи. Даже бодлэровскіе

¹ Вотъ почему мы совершенно не можемъ согласиться съ г. Чуковскимъ, который усмотрѣлъ одно изъ основныхъ свойствъ городского стиля въ блестящей и прилизанной „внѣшности“, въ „мишурѣ“ и „доскѣ“, въ противоположность разбросанности и растрепанности деревенскихъ писателей... Оптолированная внѣшность, четкость образовъ, подборъ созвучій — все это само по себѣ не только не обуславливается характеромъ городской жизни, но даже можетъ быть рассмотрѣно либо какъ проявленіе еще до-городской психики (Т. Готье, Банвилль и др.), либо какъ психологическое преодоленіе города, какъ сознательное и творческое устремленіе къ отсутствующей въ немъ звуковой гармоніи (Рэнэ Гиль, Верхарнь).

«Цвѣты Зла», несмотря на весь модернизмъ ихъ содержанія, написаны классическимъ стихомъ. Но уже въ своихъ «Petits Poèmes en prose» Бодлэръ провидѣлъ возможность новой поэтики. Въ предисловіи къ этимъ поэмамъ онъ говоритъ о необходимости поэтической прозы, какъ «новой техники для воплощенія современной жизни»... «Кто изъ насъ, — пишетъ онъ, — не мечталъ о чудѣ поэтической прозы, музыкальной, безъ рѣзкой и ритма, и достаточно гибкой и упругой для того, чтобы слѣдовать за лирическими движеніями души, за струеніями мечты, за скачками мысли. *Посѣщеніе огромныхъ городовъ, ростъ сношеній между ними,* — вотъ что рождаетъ этотъ настоятельный идеалъ».

Эти слова — гениальное предчувствіе и прониновенное объясненіе гонкуровской прозы и «свободнаго стиха» («vers libre»), возникшаго въ 80-хъ годахъ. Объ этихъ словахъ часто забываютъ тѣ противники символической поэзіи, которые усматриваютъ въ «vers libre» чужеземное растеніе, извнѣ занесенное иностранцами для того, чтобы «внести анархію» въ сокровищницу французской поэзіи. Нѣтъ, «свободный стихъ» родился не въ Перу и не въ Аѳинахъ, какъ утверждаютъ его противники, намекая на американское и греческое происхожденіе Лафорга и Мореаса, а на *тротуаръ современнаго Парижа*...

«Установленной формѣ мы противопоставляемъ форму подвижную, позѣ — жестъ, статикѣ — динамику, смерти — жизнь», — писалъ Вьеле-Гриф-

финь, и въ этихъ словахъ прекрасно формулирована сущность свободнаго стиха, какъ *динамической поэзіи*. «Верлибристы» возстали не только противъ александрійскаго размѣра, но и противъ силлабической версификаціи вообще. Усѣкая стихъ тамъ, гдѣ это нужно для воплощенія эмоціи, они какъ бы стенографируютъ самый темпъ своего переживанія. Въ результатѣ стихотвореніе превратилось въ *поэтическій речитативъ*, лишилось симметріи, а иногда и общей гармоніи.

Но эта переменность ритма, эта «прозодическая анархія», на которую такъ обрушиваются противники *vers libre'a* — явленіе вполне законмѣрное: она отражаетъ ту анархію впечатлѣній, которую вбираетъ въ себя городская поэтъ ежедневно и ежечасно, и которой не могло быть въ прошлые вѣка. Вотъ почему такъ нелѣпо въ качествѣ аргумента противъ свободнаго стиха указаніе на то, что его не было ни у Гомера, ни у Гёте, а поэтому не должно быть и у современныхъ горожанъ. «Парижъ — столица случая», — говорилъ Бальзакъ; вотъ этотъ-то случай и внесли парижскіе поэты въ поэзію. «Мы хотимъ обогатить ритмъ божественнымъ и вѣчно новымъ сюрпризомъ», — писалъ Мореасъ (предисловіе къ «*Le Pèlerin passionné*»).

Въ этомъ смыслѣ очень характерны первыя стихотворенія Г. Кана, воспѣвавшаго въ своихъ «*Palais Nomades*» блуждающіе голоса улицы и парковъ, и поэмы въ прозѣ Лафорга «*Paysages et Impressions*», — эти разорванныя впечатлѣнія города, грубому хаосу которыхъ онъ противопоставляетъ «нѣж-

ныя и вѣчныя звѣзды — тамъ, наверху». Въ поэзіи Кана и Лафорга, точно такъ же какъ и у Гонкуровъ, нѣтъ общаго ритма и гармоніи, ибо ихъ нѣтъ въ хаотическомъ, непрерывномъ и несозвучномъ шумѣ города, столь непохожемъ на мѣрный шумъ моря; въ городѣ каждый шумъ имѣеть *свою* ритмичность, каждое впечатлѣніе задѣваетъ *свою* струну.

Недостающіе городу ритмъ и единство можно было внести только извнѣ, путемъ волевого усилія, творческаго синтеза, а окружающая действительность того времени не давала элементовъ для такого синтеза, какъ не указывала и тропы къ городу будущаго. Впослѣдствіи мы увидимъ, гдѣ искало и гдѣ нашло этотъ источникъ гармоніи поколѣніе 80—90-хъ годовъ.



К.

ванъ-Донгенъ.

Карусель.

Очеркъ второй.

I.

Въ первомъ очеркѣ мы говорили объ отраженіяхъ города во французской поэзіи; перенесемъ теперь на время въ смежную сферу и посмотримъ, какъ отпечатлѣлись тѣ же городскія условія творчества на живописи и графикѣ.

Мы уже упоминали о Дебюкурѣ, въ гравюрахъ котораго отобразилось шумное рожденіе буржуазнаго города. Но — по причинамъ, о которыхъ здѣсь говорить не мѣсто — социальная революція въ жизни привела прежде всего къ классической реставраціи въ искусствѣ. Недаромъ на расцвѣтъ классицизма такъ сильно повліяли раскопки Геркуланума и Помпеи, — старый городъ на время какъ бы заслонилъ собою новый городъ. И тщетно стали бы мы искать слѣдовъ современной городской культуры въ живописи Давида и Энгра.

Но если классики забыли о современномъ городѣ во имя Аѳинъ и Рима, то романтики бѣжали отъ него въ Константинополь и Алжиръ. Правда, былъ моментъ, когда казалось, что и городъ современности можетъ плѣнить романтиковъ бурнымъ

богатством быющей в нем жизни. Июльская революция, родившая «Ямбы» Барбье, исторгла у Делакруа революционную поэму в красках — «Баррикаду» на фоне зубчатых домов. Но пронеслась июльская гроза, развѣялся пороховой дым, осѣнявшій эти дома героическим ореолом — настали будни города, и Делакруа навсегда повернулся къ нему спиной. Великій Гёте ошибся, когда сказал однажды по поводу Делакруа, что такой городъ, какъ Парижъ, дать ему наилучшую возможность развернуть свой талантъ. Прочитайте дневникъ Делакруа, и вы увидите, какой страхъ города нарасталъ въ его душѣ. Такъ, говоря о проектѣ механической обработки земли нѣкого Жирардена, онъ съ ужасомъ думаетъ о грядущемъ торжествѣ пара и пибели деревень. «Остановится ли это шествіе пара передъ храмами и кладбищами?» — спрашиваетъ онъ, и воображеніе рисуетъ ему то время, «когда деревни станутъ ненужными и когда придется построить города, пропорціональные этимъ толпамъ обезземеленныхъ людей... огромныя казармы, гдѣ эти люди могли бы хоть кое-какъ шевелиться. И онъ восклицаетъ: «О, презрѣнныя филантропы, лишеныя сердца и воображенія! Вы думаете, что человѣкъ такая же машина, какъ ваши машины! Нѣтъ! Въмѣсто того, чтобы превращать человеческій родъ въ одно жалкое стадо, оставьте ему его подлинное наслѣдство, — его влеченіе къ землѣ» (см. «Journal d'Eugène Delacroix», II, стр. 200). Вся романтическая живопись Делакруа и была, въ сущности, протестомъ противъ этой нивелирующей

пей культуры города, — противопоставленіемъ красочнаго Востока черно-сѣрому Западу. Такова была психологическая основа того ориентализма, начало которому въ живописи положилъ Делакруа точно такъ же, какъ въ литературѣ — Шатобрианъ.

Но для того, чтобы это бѣгство изъ Парижа на востокъ стало возможнымъ, необходимо было развитіе путей сообщенія. «Шествіе пара», котораго такъ боялся Делакруа, само являлось необходимой предпосылкой ориентализма и экзотизма; такова была иронія исторіи. Вотъ почему непріятіе городской культуры романтиками было лишь утопической попыткой задержать вторженіе города въ искусство. И, действительно, уже подымалось цѣлое поколѣніе художниковъ, отдавшихъ свои силы изученію города. Этотъ переворотъ въ художественныхъ вкусахъ былъ въ послѣдствіи превосходно описанъ Гонкурами въ романѣ «Manette Salomon», гдѣ художникъ Каріолисъ, написавшій «Турецкія бани», навсегда отказывается отъ большихъ историческихъ композицій и, поставивъ на карту всю свою карьеру, идетъ бродить по городу въ поискахъ за впечатлѣніями и типами...

Таковъ былъ Шарль Меріонъ (1821—1868), этотъ полубезумный граверъ, нѣкогда столь плѣнявшій Бодлэра, но несправедливо забытый теперь, Меріонъ — одинъ изъ послѣднихъ поэтовъ старыхъ кварталовъ съ ихъ зловѣщей фантастикой. Онъ рисуетъ мрачное нагроможденіе каменныхъ громадъ, перспективу узкихъ домовъ, зіяющихъ оконными глазницами, силуэты зубчатыхъ и колю-

чихъ крышь, похожихъ на башни съ бойницами. Одна изъ его лучшихъ гравюръ — «La Morgue»: внизу, на берегу Сены женщины полощутъ грязное бѣлье; выше, на лѣстницѣ, сторожа, сопровождаемые рыданіемъ женщинъ, волокутъ въ Моргъ трупъ утопленника; еще выше — толпа зѣвакъ, равнодушно глазбюющая съ моста, а надъ всѣмъ этимъ высятся каменные дома съ ихъ балконами и окнами, въ которыхъ жизнь идетъ своей чередою. Это — ежедневная и незамѣтная трагедія города, — та трагедія, созерцаніе которой довело Меріона до дома сумасшедшихъ, гдѣ онъ и умеръ...

Гораздо больше современности у Онорэ Домье (1808—1879), этого гениальнаго художника и графика, «Микель-Анджело смѣха», какъ его назвала Бальзакъ. Домье — художникъ универсальный и заслуживающій специальной монографіи, но здѣсь онъ интересуется насъ лишь одной гранью своего творчества: не какъ политическій сатирикъ, создавшей безсмертное «Ventre legislatif», а какъ первый сатирикъ современнаго города. Расцвѣтъ его таланта совпалъ съ переходной эпохой 50-хъ годовъ, когда баронъ Haussmann изъ соображеній отчасти полицейскаго, отчасти экономическаго характера, приступилъ къ расширенію парижскихъ улицъ, къ разлому старыхъ домовъ и кварталовъ, къ той грандіозной работѣ разрушенія, которая впослѣдствіи была описана Зола въ его романѣ «La Curée». Это отмираніе стараго города и народженіе новаго — такова основная канва, на которой Домье вышиваетъ узоры своего ядовитаго смѣ-

ха... Въ однихъ рисункахъ Домье мы еще видимъ старые кварталы и извилистая улочки, въ другихъ — передъ нами развертывается мрачная картина развала, и здѣсь въ смѣхѣ Домье слышатся слезы. Вотъ скелеты старыхъ домовъ — одинокія и оголенные стѣны, изборожденные черными слѣдами бывшихъ каминовъ; вотъ мелкіе жильцы этихъ домовъ, которые горько плачутъ надъ пепелищемъ старыхъ квартиръ или тянутся со своими пожитками и канарейками искать новыхъ очаговъ...

Но по твореніямъ Домье мы видимъ также, какъ обыватели этого стараго города реагировали на вторженіе новой жизни. Рядомъ съ разрушенными домами встаютъ биржи и вокзалы, и въ 40-хъ годахъ Домье создаетъ нѣсколько серій литографій, посвященныхъ желѣзной дорогѣ, этому новому фактору города. Онъ осмѣиваетъ тотъ ужасъ и боязнь крушеній, которые внушались первыми поѣздами, когда пассажирамъ приходилось переживать гамлетовскіе вопросы: ѣхать или не ѣхать? Онъ первый иллюстрируетъ то новое жизнеощущеніе, тотъ ускоренный темпъ жизни, ту вѣчную боязнь опозданія, которую внесли въ душу мирнаго обывателя эти желѣзные муравейники вокзаловъ съ ихъ шумомъ и плачемъ, суетою и бѣготнею (см. его серіи «Chemins de fer», «Actualité» и др.)... Но если вокзалы заставляютъ городскую толпу бѣжать и суетиться, то зато, фланируя по улицамъ, она ежеминутно останавливается. «Робэръ Макеръ», этотъ синтетическій буржуа Домье, всегда чему-нибудь

удивляется, и это растерянное удивленіе, застывшее на лицахъ прохожихъ Домье, весьма характерно. Это — испугъ провинціала передъ столичнымъ потокомъ жизни, это — удивленіе горожанина, которому на каждомъ шагу приходится видѣть что-либо неожиданное. Толпа Домье — это не общество, а отдѣльные прохожіе города, которые идутъ каждый по своимъ дѣламъ, смѣшиваясь съ другими прохожими лишь для того, чтобы увидѣть какой-нибудь accident. Домье — проникновенный психологъ этой городской толпы въ первый младенческой періодъ ея развитія.

Помимо вѣчной удивленности, Домье отмѣчаетъ и вторую черту городской психики — оторванность горожанина отъ космоса, его крайній антропоцентризмъ. «Да, эти художники сумасшедшіе! Вотъ одинъ, который дѣлаетъ портретъ дерева!» — говоритъ у Домье буржуа при видѣ пейзажиста, не понимая того, какой интересъ можетъ представлять природа... Въ городѣ, гдѣ *деревья сосчитаны по номерамъ* (см. одну изъ карикатуръ Домье въ серіи «Actualité»), люди знаютъ природу лишь по слышкѣ. И въ серіи «Pastorales» Домье рисуетъ цѣлый рядъ тѣхъ смѣшныхъ положеній, въ какія попадаетъ горожанинъ, очутившись за чертою города — онъ и здѣсь, гуляя, продолжаетъ читать свою газету и вязнетъ въ болотѣ; онъ съ ужасомъ принимаетъ корову за дикаго буйвола или падаетъ въ обморокъ при видѣ огороднаго пугала. Комнатный человѣкъ, онъ здѣсь жалокъ и смѣшонъ въ борьбѣ съ дождемъ или вѣтромъ, срывающимъ его

цилиндръ... А съ какой злой ироніей рисуетъ Домье «Идилліи» воскресныхъ прогулокъ горожанина, который отправляется на лоно природы... для того, чтобы выспаться на немъ!

Ставъ художникомъ улицы, Домье тѣмъ самымъ сталъ первымъ реалистомъ XIX вѣка. Его картина «Вагонъ III класса», это собраніе многообразно-уродливыхъ типовъ, — исходная точка современнаго бытового реализма. Ибо несомнѣнно, что именно эти вагоны III класса, эта ѣзда въ поѣздѣ и конкѣ, эта возможность неустаннаго наблюденія и сравненія цѣлыхъ тысячъ человѣческихъ лицъ, не могли не произвести глубокой революціи въ области художественнаго воспріятія. Античные каноны не могли быть приложены къ улицѣ, гдѣ, по выраженію Балзака, «сколько людей — столько костюмовъ; сколько костюмовъ — столько характеровъ». Здѣсь, на улицѣ и въ вагонѣ, общечеловѣческой ликъ распался на тысячи индивидуальныхъ лицъ, и смѣшались грани между красотой и уродствомъ. Домье первый противопоставилъ окаменѣлой красотѣ канона — многообразную красоту характера, банальной красоты — неожиданную экспрессивность... Наперекоръ всѣмъ традиціямъ французскаго искусства, въ рисункахъ Домье нѣтъ наготы, ибо ей нѣтъ мѣста въ городѣ XIX вѣка, и на улицѣ, какъ подлинный горожанинъ, Домье ищетъ характера не въ тѣлѣ, а въ костюмѣ — во фракѣ и цилиндрѣ, въ чепцѣ и купальномъ костюмѣ, этихъ «пыткахъ цивилизаціи», по его выраженію. Въ 1845 году Бодлэръ мечталъ о художникѣ,

который бы воплотил скромный «героизм современной жизни» и показал, «насколько мы велики и поэтичны въ нашихъ галстукахъ и ботинкахъ». Это и сдѣлалъ Домье, и это возведение тривиальнаго и уродливаго на пьедесталь grand art'a является его великой исторической заслугой. *Не Курбэ, а Домье надо считать отцомъ реализма XIX вѣка.*

Наконецъ, и личной судьбой своей Домье явилъ типъ городского художника par excellence. «Подобно всѣмъ парижанамъ, Домье охотно ѣздилъ за городъ, но лишь только онъ устраивался среди полей, какъ уже обнаруживалъ стремленіе вернуться въ свой любимый городъ», — говоритъ его біографъ Жеффруа. Но этотъ «любимый городъ» и убилъ его медленной смертью. Ибо городъ, вѣчно алчущій новостей, городъ, могущій удѣлять искусству лишь краткіе миги между дѣломъ, родилъ не только газету, но и литографію, — это быстрое художественное производство, приспособленное къ ежедневной прессѣ. Вотъ этотъ-то журнализмъ, этотъ каждодневный лихорадочный трудъ въ теченіе 40 лѣтъ и поглотилъ лучшія силы Домье. Художникъ сталъ газетнымъ работникомъ. Его гений размѣнялся на мелочи — Домье создалъ свыше 5,000 литографій и всего лишь два десятка картинъ. А между тѣмъ именно въ этихъ немногихъ, спокойно написанныхъ и доношенныхъ твореніяхъ огромный талантъ Домье достигъ своего высшаго паѳоса. Таковы его: «Вагонъ III класса», «Мясникъ», «Прачки на мосту», «Пьяница», «Коридоръ вокзала», «Въ театрѣ» и т. д.

Въ первомъ номерѣ «Charivari» (1832) былъ рисунокъ Домье, изображавшій: «Кто о чемъ мечтаетъ». Мы видимъ здѣсь между другими мечтателями и художника. Онъ грезить о томъ времени, когда публика перестанетъ видѣть въ немъ простаго забавника и увидитъ, наконецъ, подлиннаго художника, когда онъ не будетъ больше работать на невѣждъ, но особенно интересна его послѣдняя и, повидимому, самая завѣтная мечта: *«наконецъ-то я смогу избежать тираніи газеты и пытки ежедневнаго производства»*, — бормочетъ этотъ бѣдный художникъ Домье.

Но мечта Домье не сбылась — наоборотъ, эта «тиранія газеты», эта маята журнализма еще только начиналась. Вслѣдъ за Домье, ослѣпшимъ отъ переутомленія, потянулись и другія жертвы прессы. Таковъ былъ прежде всего Гаварни (1804—1866), — талантъ, несомнѣнно, крупный, но истертыи ежедневной и стѣшной работой въ журналахъ и газетахъ.

Въ 1828 году Гаварни пріѣхалъ въ Парижъ изъ Пиренеевъ. «Съ высотъ и пучинъ пиренейскихъ, гдѣ человѣкъ кажется жалкимъ пигмеемъ, онъ вдругъ упалъ въ городъ, гдѣ повсюду человѣкъ и только онъ одинъ», — краснорѣчиво говоритъ его биографъ (E. Forgues, «Gavarni»). Съ жадностью прозрѣвшаго, Гаварни сталъ бродить по городу и изучать кипучую жизнь улицы. «Послѣ каждаго возвращенія изъ путешествія по Парижу я убѣждаюсь, что еще многое можно изобразить, — писалъ Гаварни. — Каждый разъ, на каждомъ шагѣ я на-

хожу массу интереснаго, и для того, чтобы перечислить чувства, которых я испытываю въ одинъ день, понадобился бы цѣлый годъ...». Какъ характерно это признаніе для городского художника! И просмотрите произведенія Гаварни, достигающія 8,000 рисунковъ, всѣ эти безчисленныя серіи «Парижскихъ фізіономій», «Лоретокъ», «Студентовъ». «Карнавала», «Видовъ Clichy» и т. д., — это поистинѣ какая-то человѣческая комедія улицы, какой-то пестрый и неисчерпаемый калейдоскопъ города!

Но въ этомъ мелькающемъ калейдоскопѣ взоръ художника уже началъ различать одну фигуру, которая отнынѣ становится главнымъ фокусомъ его наблюденій, — женщину города. Гаварни первый открылъ ее, первый проникъ въ тайну уличной красоты, — вотъ почему онъ сталъ законодателемъ моды 50-хъ годовъ. «Гаварни создалъ Лоретку», — писалъ Бодлэръ, и действительно, онъ первый указалъ на современную городскую проституцію, какъ на новый источникъ вдохновенія, — какъ на объектъ художческаго «жалѣнія». Его «Маленькая старушка», говорящая прохожему, который подаетъ ей милостыню: «Спасибо, господинъ, да спасетъ Богъ вашихъ сыновей отъ моихъ дочерей!» — явилось цѣлымъ зловѣщимъ откровеніемъ для своего времени...

Гаварни положилъ начало изображенію городского эроса, но скоро его превзошелъ на этомъ пути другой художникъ — Константинъ Гюисъ (1805—1892). Прежде чѣмъ перейти къ его твор-

честву, мы не можемъ не сказать нѣсколькихъ словъ о личности этого своеобразнаго, иногда гениальнаго рисовальщика, столь мало извѣстнаго вообще и совершенно неизвѣстнаго въ Россіи. Правда, въ послѣдніе годы кругъ его цѣнителей все расширяется, но все же имя его до сихъ поръ еще затѣнено какой-то непроницаемой тайной. Эта непопулярность Гюиса объясняется не только тѣмъ, что его замѣчательные рисунки похоронены подъ грудой старыхъ журналовъ, но и тѣмъ, что Гюисъ самъ хранилъ строгое инкогнито, укрываясь за инициаломъ Г., и даже заставилъ Бодлэра, написавшаго о немъ монографію, говорить объ его произведенияхъ какъ объ анонимныхъ... Что же заставляло Гюиса конспирировать? Была ли это великая скромность Жераръ де-Нерваля или великая гордость дэнди Барбэ д'Оревилли?

У Бодлэра есть стихотвореніе въ прозѣ «Perte d'aureole». Встрѣчаются двое знакомыхъ, и между ними происходитъ такой разговоръ:

«Какъ, вы здѣсь, мой дорогой? Вы, въ такомъ мѣстѣ! Вы — сниматель пѣнокъ, вы — вкusicель амброзій! Поистинѣ, есть чему удивляться!» — «Мой дорогой, вы знаете мою боязнъ лошадей и колясокъ. Только что, когда я постышно переходилъ бульваръ и прыпаль по грязи сквозь этотъ мятущійся хаосъ, гдѣ смерть галопомъ несется со всѣхъ сторонъ сразу, — мой ореоль внезапно упаль съ головы въ грязь мостовой, и у меня не хватило духа его поднять. Я рѣшилъ, что лучше потерять знакъ отличія, чѣмъ дать переломать себѣ кости. И кро-

мѣ того, сказалъ я себѣ, нѣтъ худа безъ добра. Теперь я могу гулять инкогнито, совершать предосудительные поступки и предаваться разгулу, какъ простые смертные».

Въ этихъ словахъ, намъ думается, ключъ къ раскрытію гюисовской тайны. Онъ хотѣлъ остаться инкогнито для того, чтобы обезпечить за собой свободу дѣйствій, для того, чтобы погрузиться въ глубины городской жизни, для того, чтобы раствориться въ потокѣ толпы. Гюисъ прошелъ путь обратный тому, который совершили романтики — они бѣжали изъ города къ одиночеству Востока, онъ — изъ путешествія по Востоку навсегда вернулся въ Парижъ. Отнынѣ, въ качествѣ корреспондента лондонской газеты, онъ бродилъ по гигантскому городу, изучая его сверху до низу, отъ дворцовъ до подваловъ. «Толпа, — писалъ Бодлэръ въ своей замѣчательной статьѣ о Гюисѣ, — его сфера, подобно тому какъ воздухъ — сфера птицъ или вода — сфера рыбъ... Быть внѣ дома и повсюду чувствовать себя дома, видѣть цѣлый міръ, быть даже въ центрѣ его и оставаться незамѣченнымъ — таково наслажденіе независимыхъ умовъ. Наблюдатель это — князь міра, который повсюду пользуется своимъ инкогнито; это — зеркало, столь же огромное, какъ толпа, это — *калейдоскопъ, одаренный сознаниемъ*, который при каждомъ изъ своихъ движеній отражаетъ многогранную и вѣчно-перемѣнную жизнь» (Baudelaire, «L'art Romantique; Le Peintre de la vie moderne»).

«Калейдоскопъ, одаренный сознаниемъ», — луч-

ше нельзя было опредѣлить этого художника, который, возвращаясь изъ своихъ скитаній по улицамъ, пьяный городомъ, запирался въ своей бѣдной мансардѣ и здѣсь воссоздавалъ всю видѣнную фантазмагорію города. И здѣсь, при свѣтѣ лампы, рождались эти странные и наивные рисунки, сдѣланные карандашомъ и гуашью, сепіей и китайской тушью, красной и синей акварелью. И за этой неожиданной окраской его рисунковъ чувствовалась варварская пестрота улицы...

Бодлэръ былъ глубоко правъ, когда, въ своей статьѣ впервые повѣдавшій міру о Гюисѣ, назвалъ его «художникомъ современной жизни». Ибо если Домье принадлежитъ еще прошлому, то Гюисъ уже всецѣло дитя современности. Если Домье изображаетъ еще старый Парижъ, Парижъ узкихъ улицъ и мелкой буржуазіи, то Гюисъ — бытописецъ новаго Парижа, Парижа Второй Имперіи, съ его параллельными бульварами и свѣтской жизнью. Домье рисовалъ прохожихъ въ тотъ моментъ, когда они останавливаются на улицѣ для того, чтобы посудачить, или замираютъ въ испугъ при видѣ поѣзда, — онъ любилъ статику улицы. Гюиса же плѣняетъ теченіе толпы, рѣка экипажей. При Второй Имперіи, когда не было паровыхъ трамваевъ, лошадь была единственной движущей силой города, и посмотрите на лошадей Гюиса: тонконогія и нервныя, съ гордой лебединой шеей, онѣ кажутся живымъ воплощеніемъ городского динамизма; онѣ такъ непохожи на тяжеловѣсныхъ боевыхъ коней Жерико и Делакруа... Гюисъ любилъ изображать

кареты и коляски, кавалеристовъ и амазонокъ, скачущихъ по широкимъ аллеямъ Bois de Boulogne. Въ бѣшеномъ галопѣ этихъ гюисовскихъ лошадей трепещетъ бѣшенный галопъ городской жизни, — тотъ галопъ, жертвою котораго палъ самъ художникъ: на площади передъ Оперой, гдѣ «смерть несетя со всѣхъ сторонъ сразу», онъ былъ раздавленъ колесами экипажа... Такъ художникъ толпы былъ смятъ человѣческой лавиной, художникъ улицы погибъ въ уличномъ водоворотѣ...

Неизгладимую печать на творчество Гюиса наложила та вакханалія, которая началась послѣ *coup d'état*. Онъ первый сталъ изображать блескъ свѣтскихъ баловъ и разъѣздовъ, экзотику вечерняго освѣщенія. И характерно то, что, изображая театръ, этотъ художникъ толпы интересовался не столько сценой, сколько зрительнымъ заломъ — своей «*Ложей Императрицы*» онъ предвосхитилъ ложи Манэ, Ренуара и Тулузъ-Лотрека. Но прежде всего и больше всего Гюисъ, какъ мы уже говорили, художникъ женщины. Его акварели это — исторія женщины Второй Имперіи, той женщины, которую само государство обнажило и вооружило для охоты на мужчинъ. Его акварели это — лѣтопись той проституціи, которая пышно расцвѣла на злочной почвѣ реакціи. Гюисъ рисуетъ передъ нами проститутку всѣхъ классовъ и ранговъ; онъ преслѣдуетъ по пятамъ одну и ту же женщину въ театрѣ и экипажѣ, на улицѣ и на балу, онъ изучаетъ миомлетность ея походки и танцевъ, игру ея взоровъ

и жестовъ... Проститутка Гаварни — существо внеклассовое; проститутка Гюиса всегда отмѣчена печатью среды. Вотъ пышная дама съ камеліями, гордо развалившаяся въ блестящемъ экипажѣ и вѣющая на прохожихъ холодомъ презрѣнія. Вотъ простонародная Афродита съ толстыми скулами, обдуваемая вѣтромъ на перекресткѣ улицы и бросающая вслѣдъ прохожему стереотипныя слова: «*suivez moi, jeune homme*». Это уже не наивная романтическая гризетка, не Мими Пенсонъ — это безымянная *fille publique*, будущая Жермини Ласертэ...

Но Гюисъ изучаетъ проституцію не только на улицѣ — онъ настагаетъ ее и въ «Ямъ» кабаковъ и притоновъ, и среди табачнаго дыма и пьянаго дыханія передъ нами проходятъ сцены, полныя изступленнаго сладострастія. Однимъ, двумя штрихами и пятнами Гюисъ внушаетъ намъ то острое ощущеніе кошмарности, какое онъ испытывалъ въ этомъ подпольѣ города, среди этихъ рабынь улицы, и многія изъ его акварелей возвышаются до трагическаго паѳоса и мистическаго ужаса кошмаровъ Гойи... Какъ бытописецъ городского дна, какъ воплоитель ужасовъ проституціи, Гюисъ является предтечей Гонкуровъ и Мопассана.

Домье подчеркивалъ смѣшную сторону городскихъ женщинъ — ихъ неуклюжесть, ихъ боязнь наготы. Гаварни никогда не могъ отдѣлаться отъ нѣкоторой слащавой идеализаціи. У Гюиса же нѣтъ ни сатиры, ни красоты, онъ — проникновенный и беспощадный реалистъ, но часто въ его реализмъ

вплетаются цвѣты мистики и тернии жалости. Отъ акварелей Гюиса вѣтъ тѣмъ же тонкимъ и болѣзненнымъ ароматомъ печали, что и отъ «Цвѣтовъ Зла», и его творчеству можно было бы, въ видѣ эпиграфа, предпослать слѣдующее четверостишіе Бодлэра:

Messieurs, ne crachez pas de jurons ni d'ordure
Au visage fardé de cette pauvre impure
Que déesse Famine a, par un soir d'hiver,
Contrainte à relever ses jupons en plein air ¹.

Продолжателемъ и завершителемъ гюисовскаго творчества является Фелисиенъ Ропсъ (1833—1898). Правда, Ропсъ — бельгеецъ по происхожденію, но онъ жилъ и работалъ въ Парижѣ, и по своему содержанию его творенія въ гораздо большей степени навѣяны парижскими бульварами, чѣмъ бельгійскими шахтами. Впрочемъ, въ началѣ своего выступленія Ропсъ дѣйствительно работалъ въ духѣ фламандскихъ «маленькихъ мастеровъ» и даже явилъ доказательства чисто-фламандскаго терпѣнія и реализма. Но знакомство съ Бодлэромъ, пріѣхавшимъ въ Брюссель читать лекціи, сыграло рѣшающую роль въ его жизни. Подъ вліяніемъ Бодлэра, возненавидѣвшаго Бельгію съ ея «провинціализмомъ», Ропсъ переѣхалъ изъ Брюсселя въ Парижъ и уже никогда не могъ оторваться отъ него, точно такъ же какъ и его соотечественникъ Роденбахъ. Въ Парижѣ художественный ликъ Ропса совершенно

¹ Господа, не бросайте бранью и грязью въ нарумяненное лицо этой бѣдной распутницы, которую бония голода заставила однажды зимнимъ вечеромъ приподнять свои юбки подъ открытымъ небомъ...

преобразился. Впослѣдствіи онъ самъ описывалъ то глубокое впечатлѣніе, которое произвели на него парижскіе бульвары, «одинъ часъ блужданія» по которымъ, по его словамъ, былъ для него «равенъ восхожденію на Монбланъ или огненной ваннѣ». Но болѣе всего его поразила городская женщина: «Если бы вы жили въ Брюггѣ, этой сѣверной Венеціи, этой гробницѣ, гдѣ готическіе дворцы съ печалью смотрятъ на водяныя лиліи въ каналахъ, гдѣ старыя женщины, словно сухія и пожелтѣвшія фигуры Мемлинга, бродятъ вдоль пустынныхъ набережныхъ, — вы поняли бы то глубокое удивленіе, которое охватило меня, когда я оказался face à face съ этимъ до ужаса страннымъ созданіемъ, которое называется fille parisienne. Господинъ Прюдонъ (нарицательное имя французскаго мелкаго буржуа — герой карикатуръ Монниэ. Я. Т.), если бы онъ встрѣтилъ на углу бульвара готтентотскую венеру въ національномъ костюмѣ, былъ бы менѣе удивленъ, чѣмъ я, стоя передъ этой невѣроятной комбинаціей тафты, нервовъ и рисовой пудры», — писалъ Ропсъ въ одномъ письмѣ къ Calmels'у.

И отнынѣ все творчество Ропса посвящено ей — этой «до ужаса странной» женщинѣ Парижа. Но его женщины — не бытовые типы, какими онъ является у Домье, Гаварни и Гюиса; это — синтетическіе образы, олицетворенные символы. И здѣсь, въ этой способности къ обобщенію, быть можетъ, сказалось нефранцузское происхожденіе Ропса. Его гравюры являются какъ бы теоретическимъ итогомъ художественныхъ открытій Гаварни и

Гюиса. Какова же основная мысль, претворенная в аллегориях Ропса?

У Домье и Гаварни женщина погрязла в мелочах обиденности; женщина Ропса это — титаническое существо, улыбающееся властной улыбкой Мессалины. У Гаварни и Гюиса женщина с мольбой заглядывает в глаза прохожему; у Ропса этот прохожий мужчина превращается в кукольного паяца, которым женщина капризно вертит в своих руках, или же, утратив свое индивидуальное лицо, безликой маской валяется у ее ног. Женщина Ропса — всесильная царица мира, и это таинственное владычество «Ея Величества женщины», — как называется одна гравюра Ропса, — составляет лейтмотив его творчества, повторенный в бесчисленных вариациях («Женщина и Воровство», «Женщина и Безумие», «Женщина — проституция», попирающая ногами земной шарь). Но эта власть ропсовской женщины не от Бога, а от дьявола, и в серии «Sataniques» мы видим гигантского Сатану, шествующего по Парижу, который, черпая из своего фартука припоршни обнаженных женщин, бросает в спящий город эти розовые семена Зла... Эта гравюра — как бы резюме всего ропсовского творчества...

По поводу женщин Ропса много писали — особенно Гюисмань — о демонизмъ и сатанизмъ, но мало указывали на их урбанизмъ. А между тѣмъ несомнѣнно, что Сатана Ропса, это — самъ городъ современности. Правда, воззрѣніе на женщину какъ на исчадіе ада создано еще средними вѣками,

но наша эпоха, эпоха города, влила въ эту старую и религіозную легенду новое свѣтское содержание. Никогда еще не было такого мутнаго разлива чувственности, какъ нынѣ, благодаря чудовищному росту проституціи, газетамъ и открытымъ письмамъ, нарядамъ и витринамъ. Въ современномъ городѣ женщина царствуетъ, хотя и не управляетъ — она всюду и нигдѣ; она всѣхъ и ничья; она доступна и далека; она всѣмъ одинаково раздаетъ улыбки своихъ глазъ и нарядовъ, но принадлежитъ лишь немногимъ; она зажигаетъ тысячи чувствъ у тысячъ прохожихъ и такъ же внезапно исчезаетъ въ толпѣ; она выступаетъ во всеоружіи всѣхъ искусственныхъ чаръ современной цивилизаціи, но шлетъ грубую и ужасную болѣзнь. Здѣсь, въ городѣ, съ его миллиономъ женщинъ, мужчина становится «человѣкомъ-звѣремъ», открывая въ себѣ того «пса чувственности», котораго такъ боялся Ницше; здѣсь, въ городѣ, 23-лѣтніе юноши, какъ Вейнингеръ, лишаютъ себя жизни, не видя выхода изъ тупика «полового вопроса». Здѣсь, въ городѣ, женщина рисуется буржуазному сознанию какъ таинственная и вражья сила, подстерегающая свою добычу на перекресткѣ каждой улицы, и отъ которой буржуазное законодательство должно охранять беззащитнаго мужчину...

И посмотрите на эротическія произведенія Роп—: въ нихъ нѣтъ ни торжествующаго сладострастія Жюль Ромэна и Рубенса, ни наивнаго эпикурейства Буше и Фрагонара — онѣ отравлены ужасомъ горожанина передъ женщиной, онѣ проникнуты

той женобязнью, которая вылилась въ извѣстномъ стихотвореніи Бодлера, гдѣ поэтъ, обращаясь къ женщинѣ, называетъ ее:

Машина страшная, глухая и слѣпая,
Спасительный вампиръ, сосущій кровь земли!

Городъ съ его куплей и продажей, городъ съ его дѣловой торопливостью сорвалъ съ любви ея мистическое покрывало. Нѣжнолунныя краски уступили мѣсто рѣзкому свѣту уличнаго фонаря; спиритуализмъ среднихъ вѣковъ смѣнился грубымъ материализмомъ. Любовь стала механическимъ ремесломъ. Таковъ именно страшный смыслъ ропсовской гравюры «Pornocrates». Эта женщина, влекомая свиньей, съ ея завязанными глазами и безстыдной полунаготой, символизируетъ собой триумфальное шествіе слѣпой и бездушной похоти. Это не Венера, это — *fille publique*. Это не любовь, это — проституція. Умеръ великій Панъ, и съ плачемъ отлетаютъ амурь, символы былой любви, а внизу, на фризѣ, скорбятъ о потерянной красотѣ Эроса Музыка, Поэзія и Живопись. И въ цѣломъ рядѣ гравюръ Ропсъ рисуетъ то, во что превратилась любовь въ атмосферѣ капиталистическаго города, *гдѣ женщина властвуетъ, лишь будучи распятой на крестѣ* (см. гравюру «*La femme en croix*»). Вотъ «Рынокъ любви», торгующій женскимъ мясомъ; вотъ сводница-мать, продающая дѣвочку-дочь; вотъ «*Le Vice Suprême*», — скелетъ въ кричащемъ шелковомъ платьѣ, этотъ ранній финалъ проститутки; вотъ «Смерть на маскарадномъ балу», эта маска современной красной смерти — кровавое олицетво-

реніе сифилиса. Окруженныя зловѣщей рамкой-виньеткой изъ недоношенныхъ и убитыхъ младенцевъ, этихъ отбросовъ города, гравюры Ропса кажутся поистинѣ какой-то ужасной пляской смерти, *danse macabre* современности...

Да, современности, ибо Ропсъ принадлежитъ не среднимъ вѣкамъ, какъ думалъ Гюисмансъ, а нашему времени. «Я схожу съ ума отъ современной жизни, — пишетъ онъ въ одномъ письмѣ. — Я хочу изобразить сцены и типы XIX вѣка. Любовь къ грубымъ наслажденіямъ, заботы о деньгахъ и мелкіе интересы наклеили на лицо нашихъ современниковъ развратную маску, и воплотить эту физиономію своего вѣка — такова должна быть задача художника». И несмотря на весь аллегоризмъ своихъ атрибутовъ, женщины Ропса глубоко современны по своему типу. Это не царственно-монументальное тѣло грековъ, это — худосочное и нервное, узкогрудое и узкобедрое тѣло, изуродованное корсетомъ и добровольнымъ безплодіемъ. Женщина Ропса это — горожанка *fin de siecle*'а, которую такъ любятъ изображать Манэ («Олимпія») и Дегазъ.

Въ творествѣ Ропса городской эротизмъ достигъ своего предѣльнаго воплощенія — дальше идти было некуда. И въ смыслѣ сюжетовъ у художниковъ, выступившихъ послѣ Ропса, мы видимъ лишь перетѣвы его основныхъ мотивовъ, но зато въ смыслѣ достиженія они шагнули впередъ. То, что у него было выражено съ помощью абстрактныхъ символовъ (маска, скелеть, амуръ и т. д.), у нихъ

получило конкретное и красочное воплощение. Этому способствовало отчасти и то, что послѣ Роп — тема о проституціи перешла изъ области графики въ область живописи, гдѣ привлекла такія силы, какъ Манэ, Дегазъ и Тулузъ-Лотрекъ.

Если первые два рѣдко выходили за грани реализма, то зато третьему — Тулузъ-Лотреку (1864—1901) — удалось съ изумительнымъ талантомъ показать мистическую жуть проституціи. Потомокъ одной изъ старѣйшихъ французскихъ фамилій, хилый и маленькій, какъ карликъ, онъ, подобно гауптмановскому Арнольду Крамеру, жаждаль жизни и, попавъ въ парижскую геенну, сторѣль въ ней 38 лѣтъ. Его талантъ не достигъ своего расцвѣта, но оставилъ намъ сотни произведеній, запечатлѣнныхъ ужасомъ города. Женщины на его литографіяхъ и афишахъ едва намѣченные карандашемъ, кажутся какими-то безкровными призраками, безплотными тѣнями, безликими куклами, отличающимися другъ отъ друга лишь фасономъ шляпъ и живущими заведенной жизнью. Эта механичность городской любви воплощена поистинѣ гениально въ его картинѣ «La Goulue» — этомъ чудовищно синтетическомъ образѣ проститутки, страшнѣйшей и жалкой, съ ея мутными глазами и яркимъ платьемъ, неуклюже висящимъ на костлявомъ тѣлѣ. Это женщина, у которой буржуазный городъ отнял все вѣчно-женственное и которую онъ превратилъ въ половой автоматъ...

Но не слишкомъ ли много мѣста удѣляемъ мы проституціи, — можетъ спросить читатель. Развѣ

не отражались въ граняхъ искусства другія, болѣе возвышенныя стороны городской жизни? Развѣ за «Баррикадой» Делакруа не послѣдовала «Гражданская война» Манэ? Но это — лишь рѣдкіе отзвуки рѣдкихъ бурь, пронесившихся надъ городомъ, которыми искусство не могло питаться въ эпохи затишья... Правда, въ 80-хъ годахъ Рафаэли формулировалъ теорію «характеристической красоты», пребывающей въ униженныхъ и оскорбленныхъ, — теорію, иллюстрированную имъ безчисленными типами предмѣстій, этихъ героев Коппэ и Ришпена. Правда, Ролль и Стейнленъ не разъ изображали эпизоды изъ жизни рабочихъ, стачки и катастрофы, но въ общемъ и цѣломъ до сего дня пролетарскій Парижъ не выжегъ во французскомъ искусствѣ глубокаго слѣда, равнаго хотя бы «Кузницѣ» Менцеля или гравюрамъ Кэтэ Кольвипцъ. Соціальное движеніе во Франціи шло судорожными скачками, молнійнными вспышками и не создало той мѣрно-рѣющей соціалистической атмосферы, въ которой — и только въ которой — могли медленно отливаться изъ бронзы монументальныя фигуры Менье, эти дѣти города и труда.

Вотъ почему, намъ думается, всѣ силы французскаго художества, влюбленнаго въ линіи и краски и неспособнаго къ раздумью, сосредоточились на изображеніи городской женщины, съ ея эффектною красотою и скрытыми страданіями. Но въ противоположность женщинѣ-матери, столько разъ изображенной деревенскими художниками: Миллэ, Бретономъ и Лермиттомъ, эта городская женщи-

на — лишь женщина-любовница. Казалось, буржуазный городъ забылъ о томъ, что есть и другая женщина. Напомнить объ этомъ, преодолѣть болѣзненные чары простигуці — такова была задача слѣдующаго поколѣнія. Впрочемъ, характерно, что уже у сладострастника Ропса мы находимъ одну гравюру («La Grève»), изображающую работницу съ открытымъ и мужественнымъ лицомъ, на фонѣ фабричныхъ трубъ. Эта работница Ропса — предчувствіе женщины будущаго города, не рабыни и не властительницы, а подруги мужчины...

II.

До сихъ поръ мы говорили объ отраженіяхъ въ зеркалѣ искусства городского быта; посмотримъ теперь, каково было отношеніе городского художника къ природѣ, къ міру.

И здѣсь насъ на первый взглядъ должно чрезвычайно поразить одно явленіе: XIX вѣкъ, *вѣкъ города*, — есть вмѣстѣ съ тѣмъ и *вѣкъ пейзажа*. Въ самомъ дѣлѣ, никогда еще не было въ исторіи искусства такого расцвѣта пейзажной живописи, какъ именно въ этомъ столѣтіи. Въ прошломъ пейзажъ игралъ служебную роль, будучи лишь фономъ для человѣческой фигуры или аксессуаромъ, — отнынѣ онъ выдвигается на авансцену картины, становится самоцѣлью. Въ продолженіе цѣлыхъ двухъ столѣтій во Франціи былъ въ сущности лишь одинъ пейзажистъ, Клодъ Лоррэнъ, — отнынѣ пейзажъ вдохновляетъ цѣлыхъ два поколѣнія художниковъ, — 30-хъ и 70-хъ годовъ. Казалось бы этотъ фактъ долженъ совершенно опровергнуть защищаемое нами положеніе о вліяніи города на развитіе живописи XIX вѣка. Но при болѣе близкомъ разсмотрѣніи мы увидимъ, что это противорѣчіе лишь кажущееся и діалектически вполне примиримое.

Въ исторіи живописи неизмѣнно наблюдалось дѣйствіе одного и того же закона. Чувство природы рождалось тамъ и тогда, гдѣ и когда ее приходилось искать. Психологически это вполне уяснимо, ибо дальнее и новое всегда плѣняетъ больше близкаго и повседневнаго. Исландскіе рыбаки навѣрно никогда не восторгались моремъ въ такой степени, какъ Пьеръ Лоти.

Этотъ психологическій законъ контраста отчасти объясняетъ намъ, почему любовь къ пейзажу вспыхнула не на югѣ, роскошномъ и лучезарномъ, а на сѣверѣ, бѣдномъ и туманномъ. Правда, и на югѣ, у грековъ и римлянъ, существовалъ пейзажъ, но то былъ пейзажъ вымышленный, стилизованный, представлявшій собой лишь архитектурную декорацию. Наоборотъ, пейзажъ непосредственный, *paysage intime*, зародился на сѣверѣ и именно на сѣверѣ городскомъ. Расцвѣтъ пейзажа въ стѣнахъ города — одинъ изъ историческихъ парадоксовъ, научно вполне установленный и при свѣтѣ психологіи вполне разъяснимый. Зеленая природа должна была плѣнить прежде всего горожанина, — своимъ контрастомъ съ сѣростью и тѣсною города; житель горъ и полей къ ней привыкъ — для него она не храмъ, а мастерская.

Не случайно то, что пейзажъ родился прежде всего въ затянутыхъ туманомъ и дымомъ торговыхъ городахъ Фландріи XV вѣка — въ Брюггѣ, Антверпенѣ и Брюсселѣ. Въ картинахъ Жака-де-Брюггѣ и Мемлинга дѣйствіе происходитъ не въ стѣнахъ города, а внѣ ихъ — на зеленой полянѣ,

на горизонтѣ которой высится зубчатый силуэтъ оставленнаго города. Изъ городской Фландріи эта любовь къ пейзажу перешла въ богатую и торговую Венецію XV вѣка. Запертые въ тѣснинахъ каналовъ, венеціанцы первые изъ итальянцевъ возмечтали о живописности горныхъ долинъ и шири полей. Таковы были Мантенья, Луини, Тиціанъ и особенно Джорджонэ, изображавшіе въ видѣ фона не промады венеціанскихъ дворцовъ, а альпійскіе пейзажи. И весьма характерно, что въ то время какъ въ каменной Венеціи росла эта безхитростная и пламенная любовь къ реальной природѣ, въ цвѣтущей Флоренціи она умѣрялась отвлеченной стилизаціей, усложнялась архитектурно-историческими прикрасами. Такой искусственный характеръ носить пейзажи Гоццоліи и Боттичелли...

Наконецъ, и въ Германіи реалистической пейзажъ возникъ прежде всего въ стѣнахъ Нюрнберга, гдѣ не каменные зданія, а жалкія пригородныя хижинны и мельницы чаровали Дюрера и Кранаха.

Вся дальнѣйшая исторія пейзажа въ общемъ и цѣломъ сводится къ борьбѣ между этими двумя началами — исторической идеализаціей и природой, какъ таковой, античнымъ стилизмомъ и фламандскимъ реализмомъ. Первая тенденція отличалась въ наиболѣе кристаллическую форму во французской живописи XVII вѣка. Пейзажи Николы Пуссэна съ ихъ геометрически правильной композиціей, точно такъ же какъ и симметрическіе и подстриженные сады Ленотра (Версаль), символизировали собой то презрѣніе къ природѣ, какое питали

hounêtes gens и прежде всего самъ Roi-Soleil, вообразившій въ гордынѣ своей, что замѣняетъ и воплощаетъ собой солнце.

Но въ то время какъ въ Версалѣ шла реставрація античнаго пейзажа, на сѣверѣ, во Фландріи и Голландіи вмѣстѣ съ прибоемъ торгово-городской жизни уже начиналось оживаніе чувства природы и новый расцвѣтъ реалистическаго пейзажа. «Итальянскія руины» Пуссэна рухнули подъ напоромъ новой городской культуры. Ванъ-Остадэ, Брэгтеэль, Рюисдаль, эти жители Амстердама и Хаарлема, первые заслужили названіе пейзажистовъ въ собственномъ смыслѣ этого слова. Особенно характеренъ Рюисдаль, почти всю жизнь прожившій въ городѣ, но съ такой любовью писавшій его окрестности...

И не случайно, что вліяніе голландскаго пейзажа нашло себѣ почву прежде всего въ городской и промышленной Англійи, какою она стала въ концѣ XVIII вѣка. Сантиментальная любовь къ природѣ, вспыхнувшая въ Англійи послѣ экономическаго переворота, была какъ бы отвѣтомъ искусства на вторженіе машины. Она вылилась въ меланхолическихъ стихахъ Томсона и Юнга, въ пасторальныхъ романахъ Ричардсона и Стерна и, наконецъ, въ пейзажной живописи начала XIX вѣка. Вмѣстѣ съ нарожденіемъ фабрикъ и вокзаловъ начинается небывалый расцвѣтъ пейзажа. Появляются Констэбль и Бонингтонъ, эти отцы *pay sage intime'a* и дѣти Лондона, вдохновлявшіеся его бѣдными окрестностями, и, наконецъ, великій Тернеръ, влюбленный въ солнце, но всю жизнь писавшій лучезарные пейзажи

Италіи среди лондонскаго дыма и тумана, и умершій въ мансардѣ огромнаго лондонскаго дома, благословляя свѣтъ...

Если голландское вліяніе сказалось въ Англии, то англійское, въ свою очередь, проникло во Францію. Еще Стэндалъ замѣтилъ, что «живописность (la pittoresque) пришла къ намъ изъ Англии точно такъ же, какъ хорошіе дилижансы и пароходы». И дѣйствительно, вмѣстѣ съ англійскимъ машинизмомъ во Францію просочились и слезы англійскаго сентиментализма. Эта внезапная любовь къ природѣ заглясь прежде всего въ литературѣ, въ твореніяхъ Руссо и Бернардина-де-Сентъ-Пьера, Шатобриана и Жоржъ Зандъ, — о чемъ мы уже упоминали раньше. Въ живописи, закованной въ непроницаемую броню классицизма, англійское вліяніе сказалось лишь въ 30-хъ годахъ. Ибо Давидъ и Валенсеннъ требовали отъ пейзажистовъ не пейзажа, а аллегоріи; такова была картина Валенсенна «Часы дня, запряженные въ колесницу солнца», долженствовавшая символизировать различные фазисы свѣта...

Романтизмъ 30-хъ годовъ принципiально также не былъ благопріятенъ для расцвѣта реалистическаго пейзажа, но фактически и, быть можетъ, malgré lui, онъ привелъ къ *paysage intime* 'у. Раньше художникъ сиднемъ сидѣлъ на одномъ мѣстѣ, не выходя изъ заповѣднаго круга антично-музейныхъ шаблоновъ; теперь начинается почти поголовная эпидемія путешествій за границу. А это бѣгство изъ Парижа на Востокъ и на Югъ заставило ро-

мантиковъ не только открыть *couleur locale* чужихъ красоть, но и почувствовать впервые меланхолическую тоску по роднымъ мѣстамъ, хотя бы и лишеннымъ тѣхъ чудесъ природы, которыя они видѣли на чужбинѣ. Произошло интересное историческое явленіе: машинизмъ привелъ къ расцвѣту чувства природы, космополитизмъ родилъ любовь къ родинѣ, бѣгство отъ города заставило полюбить не только деревенскіе, но и природные пейзажи. Коро (1796—1875), вернувшійся изъ итальянскаго путешествія, одинъ изъ первыхъ открылъ меланхолическую прелесть окрестностей Парижа, столь долго подвергавшихся бойкоту во имя Италии. И вопреки ожиданіямъ Стэндаля, эти окрестности Парижа, несмотря на отсутствіе «горъ и озеръ», стали источникомъ вдохновенія цѣлаго поколѣнія художниковъ. Зеленя дубровы Фонтенэбло сдѣлались какъ бы убѣжищемъ пейзажистовъ отъ свинцово-сѣраго города, какъ бы филиальнымъ отдѣленіемъ Востока. Коро, Руссо, Дюпрэ, Діазъ, эти пейзажисты 30-хъ годовъ, были типичными дѣтьми Парижа. Но, живя большей частью въ Парижѣ, они убѣгали за свѣжими впечатлѣніями въ Фонтенэбло и, возвращаясь оттуда, воссоздавали по эскизамъ или по памяти видѣнные тамъ зеленые сны. Эту психологию городского пейзажиста хорошо понималъ Делакруа, когда писалъ въ своемъ дневникѣ: «Жанъ-Жакъ вѣрно сказалъ, что прелести свободы лучше всего ощущаешь, находясь за рѣшеткой, а удовольствія деревни лучше всего описываешь, находясь въ массивномъ городѣ и видя небо лишь

черезъ слуховое окно или просвѣтъ между трубами... Такъ во время моего путешествія... я начиналъ сносно работать лишь тогда, когда *забывалъ* мелкія детали въ достаточной степени для того, чтобы вспомнить на полотнѣ лишь поэтическую сторону сюжета» (Delacroix, «Journal...»).

Такъ, Теодоръ Руссо долгое время, пока не уѣхалъ въ Барбизонъ, работалъ на четвертомъ этажѣ парижскаго дома, и извѣстный критикъ Торе въ послѣдствіи, въ своемъ открытомъ письмѣ къ Руссо, писалъ: «Помнишь ли ты то время, когда мы сидѣли, свѣсивъ ноги, на узкомъ подоконникѣ нашей мансарды, на rue Taitbout, и смотрѣли на крыши и трубы домовъ, которые ты съ горящими глазами сравнивалъ съ горами и деревьями, разбросанными на неровностяхъ почвы. И не имѣя возможности отправиться въ Альпы или деревню, видя лишь эти гнусныя каменные громады, ты творилъ живописные пейзажи... Вспоминаешь ли ты маленькое деревцо въ ротшильдовскомъ саду, которое мы увидѣли среди двухъ крышъ? Это была единственная зелень, которую намъ дано было видѣть: весною мы слѣдили за побѣгами маленькаго тополя, осенью — считали его опадавшіе листья. Съ помощью этого деревца, этого уголка туманнаго неба и лѣса нагроможденныхъ другъ на друга крышъ, по которымъ взоръ нашъ прогуливался, какъ по равнинѣ, ты строилъ обманчивые миражи, питая себя собственной фантазіей, которую совершенно не обновляло созерцаніе живой природы... Вспоминаешь ли ты, наконецъ, наши рѣдкія про-

гулки по лѣсамъ Медона и берегамъ Сены. Это былъ для насъ безумный праздникъ. Мы надѣвали самые солидные сапоги, какъ будто ѣхали въ путешествіе вокругъ свѣта — ибо мы всегда лелѣли мечту о томъ, чтобы больше не возвращаться обратно. Но бѣдность держала на привязи наши сапоги и насильно заставляла насъ возвращаться въ мансарду»...

Мы привели эту длинную цитату потому, что она прекрасно объясняетъ намъ то настроеніе, съ какимъ художники 30-хъ годовъ, запертые среди «тнсныхъ каменныхъ громадъ», изображали окрестности Парижа. Она объясняетъ намъ, почему городъ создалъ не спильный пейзажъ, какъ Версаль XVII вѣка, а *paysage intime*, — пейзажъ, овѣянный лирическимъ чувствомъ, затуманенный меланхолической дымкой воспоминанія. Ошибся Шатобрианъ, нѣкогда совѣтовавшій пейзажисту «удалиться отъ равнинъ, опозоренныхъ близостью города», боясь того, что «его воображеніе, большее, чѣмъ эта маленькая природа, внушитъ ему презрѣніе къ природѣ, какъ таковой, и онъ мечтаетъ сотворить лучшее, чѣмъ само Твореніе!» («*Sur l'art du dessein dans les paysages*» 1795). Ошибся потому, что горожанинъ 30-хъ годовъ, очутившійся за стѣнами города, психологически не могъ навязывать природѣ вымышленнаго стиля — онъ просто и любовно, какъ Рюисдаль и Констэбль, изучалъ каждый уголокъ этого потеряннаго рая. Недаромъ Коро утверждалъ, что «природа повсюду хороша — пейзажистъ можетъ сдѣ-

лать прекрасныя картины и на Монтмартрскомъ холмѣ». И Бодлэръ былъ по-своему вполне правъ, когда обвинялъ Руссо въ томъ, что послѣдній «впадаетъ въ порокъ, порожденный слѣпой любовью къ природѣ, — онъ принимаетъ простой этюдъ за композицію». Но въ сущности и «слѣпая любовь» къ природѣ Руссо, и ненависть къ ней Бодлэра были лишь двумя сторонами одного и того же психического процесса — *урбанизации искусства*.

Paysage intime былъ первой стадіей городского пейзажа, ознаменовавшей собою протестъ противъ урбанизма. Но въ сущности уже и это поколѣніе пейзажистовъ, за исключеніемъ Миллэ, было незримой, но неразрывной нитью связано съ городомъ. «Миллэ никогда не покидалъ деревни, которую онъ сдѣлалъ знаменитой. Руссо всегда стремился въ Парижъ... ибо онъ чувствовалъ, что тамъ настоящее поле битвы, гдѣ слѣдовало побѣдить или умереть», — говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ Вольфъ. Но эта тяга къ городу, эта жизнь въ городѣ не могли не вызвать приспособленія. *Пейзажъ, явившійся въ своей исходной точкѣ протестомъ противъ города, долженъ былъ въ концѣ концовъ отразить городское мироощущеніе — какъ своей формой, такъ и содержаніемъ.*

Подъ формой мы разумѣемъ самый темпъ художественнаго воспріятія. Старые мастера, жившіе въ городахъ со спокойной и размѣренной жизнью, изображали природу въ видѣ неподвижной декорации въ противоположность движущимся человѣческимъ фигурамъ. Въ пейзажахъ художниковъ-ро-

мантиковъ, какъ, напр., у Ж. Мишеля и Хюэ, было много бурности, но то была бурность не внѣшняго воспріятія, а романтическаго воображенія. Однако по мѣрѣ ускоренія темпа городской жизни, по мѣрѣ роста уличнаго движенія и передвиженія, не могла не возрасти подвижность и впечатлительность человѣческой психики, — та подвижность, которую экономистъ Зомбартъ считаетъ основной чертой горожанъ и вліяніе которой онъ усматриваетъ даже въ области городского производства и потребления. Эта зависимость между объективной подвижностью города и субъективной быстротой зрительныхъ воспріятій доказывается хотя бы тѣмъ, что первую попытку изображенія мимолетности мы встрѣчаемъ у Домье и именно въ связи съ изображеніемъ поѣздовъ и тѣмъ лихорадочнымъ темпомъ, который они внесли въ жизнь. Ёзда въ поѣздѣ дала случай Домье увидѣть изъ окна вагона природу въ быстромъ бѣгѣ, и Домье фиксируетъ эти мелькающіе пейзажи въ видѣ сплошной бѣгущей и волнистой линіи, какъ бы символизирующей продолженное впечатлѣніе. Точно также, передавая впечатлѣніе вертящихся вагонныхъ колесъ, онъ рисовалъ ихъ не правильными крутами, а въ видѣ непрерывной спиральной линіи. Столь же «импрессионистскую» попытку воплощенія мимолетности мы находимъ у Гюиса и опять-таки въ связи съ городскимъ движеніемъ — изображая колеса скачущихъ экипажей, онъ пропускаетъ спицы и рисуетъ лишь одинъ кругъ...

Гораздо меньше динамизма было у Курбэ: при-

рода на его картинахъ находится въ состояніи покоя. Его «Волна» не катится, ея лошади не бѣгутъ, его рабочіе не работаютъ. Этотъ статическій характеръ его творчества, столь несоотвѣтствовавшій бурной эпохѣ 70-хъ годовъ, находитъ себѣ единственное объясненіе въ самомъ происхожденіи и натурѣ художника. Уроженецъ маленькаго и тихаго городка Оманса, сынъ земледѣльца, онъ былъ крестьяниномъ, случайно попавшимъ въ городъ, и что-то тяжелое и упрямое, какая-то власть земли чувствуется въ его полотнахъ,ближающая его съ другимъ и явнымъ крестьяниномъ, — Миллэ.

Полную психологическую противоположность этимъ крестьянамъ представляло собой то поколѣніе художниковъ, которое выступило во второй половинѣ 70-хъ годовъ и получило названіе «импрессионистовъ». Это были горожане съ головы до пятъ. «Эдуардъ Манэ, — говоритъ его біографъ Дюрэ, — олицетворялъ собою чувства и привычки парижанъ, доведенныя до крайняго воплощенія. Со своей чувственностью художника, со своими наклонностями свѣтскаго человѣка, со своей потребностью въ обществѣ онъ представлялъ собою подлиннаго парижанина... Онъ принадлежалъ къ тѣмъ людямъ, которые связаны съ бульварами такими же узами, какъ растенія съ дающей имъ жизнь землею, и для которыхъ дышать воздухомъ бульвара является необходимостью». Что же касается Клода Монэ, этого подлиннаго инициатора импрессионизма, то онъ, по его собственнымъ сло-

вамъ, — «парижанинь изъ парижанъ», родившійся «въ дѣловой средѣ, полной презрѣнія къ искусству» («Temps», 26 ноября 1900 г.). И эти-то парижане изъ парижанъ должны были стать пейзажистами!

Вначалѣ публика окрестила импрессионистовъ «Батиньольской школой», по мѣсту ихъ частыхъ собраній въ Café des Batignolles, и въ этой кличкѣ было поистинѣ нѣчто глубоко-вѣрное. Дѣйствительно, импрессионизмъ — это была Ecole des Batignolles, пришедшая на смѣну Ecole de Fontenebleau, — это была школа *улицы*, пришедшая на смѣну школѣ *деревни*, — это было *вліяніе японцевъ*, пришедшее на смѣну англійскому вліянію.

Въ самомъ дѣлѣ, чрезвычайно характерно, что какъ разъ въ 70-хъ годахъ началось увлечение японской гравюрой, которая была продуктомъ аналогичной же урбанизациі нравовъ. Въ концѣ XVIII вѣка, вмѣстѣ съ расцвѣтомъ буржуазно-городской жизни въ Еддо, монументальный характеръ японскаго искусства уступилъ мѣсто эскизному импрессионизму. Правда, японскій городъ, съ его одноэтажными домиками, не похожъ на нашъ современный городъ, съ его гигантскими домами, но именно благодаря тому, что стѣны японскихъ жилищъ раздвигаются, въ Японіи не было нашей пропасти между улицей и комнатою — вся жизнь японцевъ проходила на шумной и людной улицѣ. Вотъ почему японскіе граверы конца XVIII и начала XIX вѣка, эти выходцы изъ народа и дѣти улицы,

первые научились фиксировать движущуюся многоликость толпы (зрительный залъ, процессію). Они первые начали изображать одинъ и тотъ же предметъ въ цѣлой серіи моментовъ, фиксируя такимъ образомъ природу въ ея динамикѣ, въ ея становленіи. Такъ, великій Хукусаи создалъ безчисленныя серіи городскихъ сценъ и пейзажей, словно предназначавшихся для кинематографа и сдѣланныхъ, по его собственному выраженію, «однимъ взмахомъ кисти». Какъ объективъ моментальнаго фотографическаго аппарата, онъ фиксировалъ мимолетныя впечатлѣнія всего того, что попадалось ему на глаза въ калейдоскопѣ города...

Вотъ почему увлеченіе французовъ японскимъ искусствомъ въ 70-хъ годахъ нельзя считать явленіемъ случайнымъ, точно такъ же, какъ не случайно было увлеченіе англійскимъ пейзажемъ въ 30-хъ годахъ. Вліяніе того и другого — явленіе глубоко закономерное, нашедшее вполнѣ подготовленную объективную и психологическую почву. Японизмъ 70-хъ годовъ былъ логическимъ завершеніемъ и отрицаніемъ англomanіи 30-хъ годовъ. Онъ ознаменовалъ собой *вторую* стадію городского пейзажа, въ основѣ которой лежало городское міроощущеніе, доведенное до своего логическаго конца. Импрессионисты вышли на улицу не только для того, чтобы наблюдать, какъ Домье и Гюисъ, но и для того, чтобы работать тамъ, какъ напр., Рафаэлли и Ренуаръ, зарисовавшіе цѣлыя серіи типовъ, жестовъ и движеній. Улица стала не

только мѣстомъ наблюденія, гдѣ готовились эскизы для будущихъ картинъ, но и мастерской, гдѣ начиналась и заканчивалась самая картина. *Plein-air*, какъ это ни парадоксально на первый взглядъ, родился не въ Барбизонь, а въ Лондонъ и Парижь.

Итакъ, если художники 30-хъ годовъ претворяли въ своей живописи бурность романтической души, то импрессионисты, работая подъ открытымъ небомъ, гдѣ *πάντα ῥεῖ*, научились фиксировать динамизмъ внѣшней природы. Таковъ былъ Буденъ, учитель Монэ, который, изображая движеніе облаковъ, отмѣчалъ внизу своихъ картинъ число, день и направленіе вѣтра! Таковъ и самъ Монэ, достигшій еще большей способности схватывать мимолетное — недаромъ же г-жа Моризо съ восхищеніемъ сказала, что, стоя передъ полотнами Монэ, знаешь, въ какую сторону наклонить свой зонтикъ. «Надо работать быстро, ибо ликъ вселенной безконечно переменчивъ, и чудеса, которыя отражаются на немъ, чрезвычайно быстротечны», — говорилъ Монэ Альберту Флери. «Нѣкогда, — продолжалъ онъ, — всѣ мы дѣлали эскизы. Юнкиндъ и Коро писали этюды, чтобы потомъ увеличивать и комбинировать ихъ въ своихъ картинахъ»... Но это доброе старое время прошло: теперь, по опредѣленію Монэ, «пейзажъ — лишь мгновенное впечатлѣніе». Въ водоворотѣ города у импрессиониста нѣтъ времени, чтобы вынашивать свои произведенія, нѣтъ времени, что въ въ достаточной степени *забывать* свои впечатлѣнія, — на необходимость чего, какъ мы

видѣли, указывалъ Делакруа. Импрессионистъ спѣшитъ. И, опьяненный стремительностью города, Монэ любитъ болѣе всего тѣ явленія природы, которыя наиболѣе преходящи — зыбь воды, теченіе облаковъ; выѣзжая въ лодкѣ на середину рѣки, онъ пишетъ послѣдовательно рядъ картинъ, изображающихъ не «Часы дня, запряженные въ колесницу Солнца», а просто различные миги освѣщенія...

Итакъ, если романтическій пейзажъ былъ *état d'ame*, воспоминаніемъ о видѣнной природѣ, то импрессионистскій пейзажъ есть впечатлѣніе видимой природы. И здѣсь мы подходимъ ко второй, *внутренней* чертѣ импрессионизма, — его глубокому равнодушію къ природѣ. Коро и Руссо еще лелеяли мечту о томъ, чтобы никогда не возвращаться въ городъ и слиться съ природой; Монэ — типъ городского художника, который уже оторвался отъ нея. «Что импрессионисты передавали лучше всего, — справедливо говоритъ Робертъ де-Сизераннъ, — это палящее солнце, тотъ часъ, когда, видя все, видишь плохо... Изъ всѣхъ часовъ дня это какъ разъ тотъ, который крестьянинъ знаетъ меньше всего, ибо это время его отдыха. Но это тотъ часъ, который художникъ-горожанинъ знаетъ всего лучше. Онъ выѣзжаетъ изъ Парижа съ утреннимъ поѣздомъ и возвращается съ вечернимъ, наблюдая природу лишь во время полудня, когда она ослѣпляетъ его... Это — Буколики предмѣстья» (Rob. de la Sizeranne, «Questions Esthétiques», стр. 94).

Правда, и Монэ «бѣжитъ» отъ города, и онъ путешествуетъ по Бретани и Алжиру, но не внутрен-

няго удовлетворенія, — внѣшней живописности ищетъ онъ тамъ. Природа уже не поетъ ему своихъ пѣсень, какъ она пѣла Коро и Руссо, — городъ научилъ его смотрѣть на нее разсѣянноторопливымъ взоромъ горожанина. Вотъ почему его залитые солнцемъ пейзажи вѣютъ зимнимъ холодомъ — холодомъ расколотой городомъ души, не вѣрящей больше въ веселаго Пана. Такимъ образомъ, мы видимъ, что между пейзажемъ Монэ и ненавистью къ пейзажу Бодлэра и Гонкуровъ не было внутренняго противорѣчя.

Но въ сущности импрессионистамъ не за чѣмъ было вообще убѣгать отъ города. Они нашли своеобразное средство преодоленія городской черноты и уродства, на которое указалъ еще, впрочемъ по другому поводу, тотъ же Сизераннъ. «Импрессионисты, — говоритъ онъ, — разрѣшили чрезвычайно просто проблему изображенія локомотива. Подъ предлогомъ лучшей передачи свѣта, отражаемаго этимъ чудовищемъ, они скрыли самое чудовище. Уже Тернеръ въ своей картинѣ «Grand Chemin de fer de l'Ouest» указалъ на этотъ способъ приобщенія къ искусству формъ современной промышленности. Импрессионисты пошли за нимъ... Въ «Gare Saint-Lazare» и «Pont de l'Europe» Клода Монэ не видно ни одной линіи, ни одной части машины въ томъ видѣ, въ какомъ она есть. Здѣсь нѣтъ ничего, кромѣ красокъ, зажженныхъ ослѣпительнымъ солнцемъ»... Таковы же, — добавимъ мы отъ себя, — «Cathédrales» Монэ, гдѣ, пользуясь магіей солнца, онъ претворяетъ мрачныя и каменные со-

боры въ лишенные всякой вещественности высокіе столбы золотящейся и радостно играющей пыли. Таковы же картины Ренуара, преобразяющаго черные будничные костюмы горожанъ въ лилово-синіе шелка и бархатъ. Таковъ же извѣстный «Boulevard Montmartre» Писарро, гдѣ почти нѣтъ линій, но гдѣ въ дрожащемъ свѣтѣ вибрируютъ и мелькаютъ разноцвѣтныя пятна людей и экипажей, — вибрируетъ и струится уличная зыбь.

Это преобладаніе краски надъ линіей, пятна надъ контуромъ было вполнѣ закономѣрнымъ выводомъ изъ динамической тенденціи импрессионизма, — тѣмъ выводомъ, доведеніе до абсурда котораго мы видѣли недавно въ «Манифестѣ Футуристовъ»... Въ самомъ дѣлѣ, воспріятіе движущихся тѣлъ не можетъ быть отчетливо. Вотъ почему строго обведенная линія не можетъ передать жизнь предмета такъ, какъ это передаетъ множественность линій. Вотъ почему эскизность импрессионистской живописи была вполнѣ логична и диктовалась художникамъ изображаемыми ими сюжетами точно такъ же, какъ и сама манера живописи пятнами, *reinture des tâches*, надъ которою столько смѣялись. И когда Эдуардъ Манэ, полушутя-полусерьезно, сказалъ однажды по адресу Пювисъ де-Шаванна: «никогда я не далъ бы медали челоуѣку, который *вырисовываетъ глазъ*», — то онъ, въ сущности, въ парадоксальномъ видѣ формулировалъ міровоспріятіе городского художника, для котораго портретъ есть лишь «мгновенное впечатлѣніе», лишь совокупность пятенъ...

Ставь на этотъ путь чисто-красочнаго воспріятія, импрессионисты волей-неволей пришли къ полной переоцѣнкѣ и реабилитаціи современнаго города. Ибо, если вторженіе индустриализма съ его трубами, мостами и рельсами нарушило прежнюю строгую красоту природы, то зато, изломавъ линію, оно обогатило колоритъ. Какъ безобразны современные крыши или афиши, но развѣ въ общемъ и цѣломъ не составляютъ онѣ невиданнаго въ старомъ городѣ сочнаго и яркаго букета красокъ? Какъ безпріютень городской вечеръ, но развѣ не чаруетъ онъ капризной игрой тѣней и свѣтовъ, изображенной Дегазомъ въ его пастели «Монмартрское кафе»? Какъ ужасень слой пыли и дыма, вздымающійся надъ большимъ городомъ и все спущающійся по мѣрѣ роста потребления каменнаго угля, но зато какими томными и жгучими красками, какими экстазами и пожарами, отливаются и разгораются въ немъ закатныя облака, столько разъ воспѣтыя Готье, Нервалемъ и Бодлэромъ! Болѣе того, — этотъ грязный воздухъ города, этотъ тлетворный паръ его дыханія, рѣющій между высокими зданіями и укрытый отъ живительнаго вѣтра, — источникъ той красочной гармоніи, которую городъ вырабатываетъ въ лабораторіи своей взамѣнъ убитой имъ гармоніи линій. Это — тотъ золотистый туманъ, сглаживающій пестроту, сливающій контрасты города, который столько разъ живописали Коро и Монэ; это — та «золотая пыль», которую такъ любилъ Зола.

Городская атмосфера — вотъ та единственная

гармонія, которая существуетъ въ полномъ диссонансовъ городѣ, и ради которой импрессионисты забыли о *мистикѣ* города, бывшей у Мерьона, Гюиса и Ропса, — о «черномъ величїи» столицы, чаровавшемъ Бодлера. Они забыли о душѣ города, какъ забыли и о душѣ природы...

Подведемъ кое-какіе итоги. Мы видимъ, что въ живописи, какъ и въ литературѣ, вторженіе города привело къ глубокому разрыву между искусствомъ и космосомъ. Своего кульминаціоннаго пункта этотъ разрывъ достигъ въ импрессионизмѣ (а нынѣ — въ «футуризмѣ»), который представляетъ собою своеобразную форму чисто-городского міровоспрїятія, съ его разорванностью переживаній, съ его погоней за «сюрпризомъ» и кусками природы. Городъ, превратившій романъ въ собраніе психологическихъ замѣтокъ, превратилъ и живопись въ собраніе метеорологическихъ наблюденій, въ красочную стенографію; онъ возвелъ эскизность и фрагментарность въ культъ. Таковы минусы городского вліянія.

Но, съ другой стороны — и это касается также и литературы — именно благодаря этой множественности впечатлѣній, этой вѣчной напряженности и душевной многоопытности, городъ обострилъ художественную воспримчивость, повысилъ подвижность и отзывность психики; развилъ способность пониманія чужихъ характеровъ и душъ съ полуслова, съ полужеста; научилъ фиксировать те-

кучесть коллективной жизни и измѣнчивость индивидуальныхъ переживаній.

Сохранить и претворить эти плюсы городского искусства, но преодолѣть импрессионизмъ и фрагментаризмъ, но собрать воедино раздробленное въ лабиринтъ города сознание — такова была проблема, стоявшая передъ французскимъ художествомъ конца XIX вѣка.



Ф. Ронсь.

Очеркъ третій.

Въ прошлыхъ очеркахъ мы старались показать, что французская поэзія и живопись 70-хъ годовъ явились предѣльнымъ выраженіемъ городского міроощущенія съ его мимолетностью и разорванностью переживаній, съ его страхомъ передъ городомъ и стихійнымъ влеченіемъ къ городу. Поколѣніе поэтовъ и художниковъ слѣдующаго призыва дѣлаетъ попытку освобожденія отъ этой власти города, — попытку преодоленія городской психики и построения новаго болѣе свѣтлаго пониманія городской культуры. Къ характеристикѣ этого процесса мы и переходимъ теперь.

I.

Le bruit des cabarets, la fange des trottoires,
Les platanes déchus s'effeuillant dans l'air noir,
L'omnibus, ouragan de ferraille et de boues,
Qui grince, mal assis entre ses quatre roues.

* * * * *
Toits qui degouttent, murs suintants, pavé qui
glisse,
Bitume defoncé, ruisseaux comblant l'é gout,
Voilà ma route — avec le Paradis au bout!
Верлэнъ.

Есть творческія личности, въ которыхъ, быть можетъ помимо ихъ собственной воли, какъ бурныя тучи въ недвижномъ зеркалѣ воды, отражается глубочайшая сущность цѣлыхъ эпохъ. Именно такой *синтетической* личностью для эпохи 80-хъ годовъ былъ поэтъ Поль Верлэнъ (1844—1896), душа котораго гораздо сложнѣе и богаче, нежели это можно было подумать, приступая къ ознакомленію съ его нѣжной и простодушной поэзіей. Это былъ горожанинъ съ головы до пятъ, *sombre citadin*, какъ онъ самъ однажды назвалъ себя; это былъ подлинный потомокъ Франсуа Виллона, — такой же бродяга и нищій-поэтъ. Вся жизнь его прошла между Парижемъ и Брюсселемъ, Брюсселемъ и Лондономъ, между ночными *café* и больницами, тротуаромъ и тюрьмой. Но именно этотъ типичный горожанинъ, «похожій на нищаго со своимъ плѣшивымъ чере-

помь и глубоко запавшими глазами, болѣзненный и вѣчно опирающійся на палку, завсегдагай дешевохъ cabarets, писавшій свои нѣжныя стихотворенія между двумя стаканами вина» (Моклеръ), — таиль въ своей больной душѣ глубокую ненависть къ городу. Верлэнъ ненавидѣль Парижъ еще тогда, когда писалъ свой мрачный «Nocturne Parisien» (1860) — это проклятіе Парижу и «старой змѣѣ», грязной и мутной Сенѣ, несущей отбросы города и трупы убитыхъ городомъ людей:

Roule, roule ton flot indolent, morne Seine,
Sous tes ponts qu'environne une vapeur malsaine
Bien de corps ont passé, morts, horribles, pourris
Dont les âmes avaient pour meurtrier Paris ¹.

«Парижъ, вода и ночь — вотъ зловѣщее тріединство... И не знаешь, что выбрать изъ этихъ трехъ ужасовъ. Что меньше загубить: ужасъ мрака, глубокая и глухая вода или твои убѣленные руки, Парижъ, столица міра?» — вопрошаетъ поэтъ...

«Да, вы чувствуете Парижъ и свое время и страдаете за нихъ», — писалъ Жюль Гонкуръ по поводу этого стихотворенія Верлэну, и въ этомъ мѣткомъ замѣчаніи тонко прочувствована неслышная для многихъ струна верлэновской лиры. Недаромъ Верлэнъ почти никогда не произноситъ слова «Парижъ» безъ того, чтобы не прибавить: «зүпрюмый и больной» («Paris maussade et malade»)..

¹ Крути, крути свой валь безстрастный, мрачная Сена. Подъ твоими мостами, окутанными зловредными парами, много гѣлъ прошло — мертвыхъ, страшныхъ, прогнившихъ, души которыхъ убиты Парижемъ".

Но это страданіе за Парижъ еще глубже сказалось въ позднѣйшихъ твореніяхъ Верлена и въ особенностяхъ въ его «Мемуарахъ вдовца», — этихъ маленькихъ поемахъ въ прозѣ, написанныхъ такимъ своеобразнымъ, лихорадочно-постыбшимъ языкомъ. Здѣсь проходятъ передъ нами печальныя картины городскихъ уродствъ и контрастовъ, въ которыхъ мрачная действительность прихотливо сплетается съ мрачными снами. Какъ характерны эти верленовскіе сны, эти кошмары городовъ. Ему часто снится какой-то невѣдомый «абсурдный» городъ, то пустынный и похожій на деревню, то гигантскій и каменный, покрытый пылью и прорѣзанный рельсами, по которымъ ходятъ поѣзда, отвозящіе трупы на кладбище, — какой-то страшный городъ, существующій гдѣ-то Nulle-part, съ черными сводчатыми проходами, зловонными и кипящими ворами, длинными и узкими, какъ тунели, съ высокими деревьями, роняющими изсохшіе листья на грязную мостовую (см. «Mémoires d'un veuf»: «Quelques-uns de mes rêves»). Но еще трагичнѣе, еще страшнѣе реальная и обычная дѣйствительность каждаго дня. Вотъ маленькій нищій-слѣпой, обвѣянный «черной ночью» среди сверкающихъ на солнцѣ бульваровъ, которому проходящій поэтъ протягиваетъ свою послѣднюю монету съ такимъ смущеніемъ, что слѣпой говоритъ ему «merci, madame» («Nuit Noire»); вотъ видимый изъ окна третьяго этажа маленькій и «смѣшной» городской садикъ съ однимъ деревцомъ, одной дорожкой и веревкой для бѣлья, замкнутый высокими домами и замыкающій въ себѣ «жалкую

человѣческую жизнь» бѣдныхъ, сѣрыхъ людей («Par la croisée»); вотъ искусственные городскіе цвѣты изъ муслина, украшающіе жалкія шляпы работницъ и старыхъ дѣвъ; вотъ одинокія похоронныя дроги, увозящія какого-то бѣдняка — «быть можетъ, нищаго, самоубійцу, рабочаго, пьяницу или... поэта», и ѣдущія рысью по гулкой мостовой («Corbillard au galop»)...

Таковы впечатлѣнія Парижа. Но не менѣе сильный слѣдъ оставилъ на Верлэнѣ и Лондонъ, — «этотъ невѣроятный городъ, черный, какъ воронъ, и шумливый, какъ утка, лицемѣрный, какъ всѣ пороки, и вѣчно пьяный». («Croquis Londoniens». Изъ письма къ Лепеллетье). И этотъ Лондонъ съ его «невообразимой циркулящей повозокъ, омнибусовъ, грязныхъ фіакровъ, трамваевъ, поѣздовъ на чугунныхъ мостахъ, прекрасныхъ своимъ тяжелымъ величіемъ, уродливыхъ прохожихъ, крикливыхъ разносчиковъ» кажется ему «во сто разъ болѣе интереснымъ, чѣмъ Италія, Испанія и берега Рейна»...

Послѣ годичной жизни въ лондонскомъ водоворотѣ, Верлэнъ, обвиненный въ покушеніи на жизнь молодого поэта Римбо, попадаетъ на два года въ бельгійскую тюрьму. И здѣсь, въ тиши одиночнаго заключенія, съ нимъ происходитъ внутренній переворотъ, смыслъ котораго далеко не исчерпывается однимъ устремленіемъ къ католицизму, обыкновенно подчеркиваемымъ всѣми біографами Верлэна. Тюремная камера, этотъ символъ города въ миниатюрѣ, пробудила въ немъ такую жажду природы,

лѣсовъ и полей, какой онъ еще никогда не испытывалъ раньше. И по выходѣ изъ тюрьмы Верлэнъ обнаруживаетъ страшное стремленіе убѣжать изъ города въ деревню. «Онъ хочетъ найти какое-нибудь занятіе и въ то же время спастись отъ соблазновъ улицы», — говоритъ его біографъ Лепеллетъ. Онъ хочетъ начать новую жизнь, осѣдлую и деревенскую. Онъ демонстративно бросаетъ Парижъ съ его кабаками и зрѣлищами и ищетъ деревенской тиши. Онъ дѣлается учителемъ въ англійской деревнѣ, затѣмъ на средства матери приобрѣтаетъ ферму въ Junevillee и становится фермеромъ-землепашцемъ. Но покинутый городъ мститъ за себя: вспаханная неумѣлой городской рукой земля не приноситъ плодовъ. «Попытка земледѣлія приводитъ къ печальному концу», — говоритъ самъ Верлэнъ въ одномъ изъ писемъ, и, действительно, въ одинъ прекрасный день онъ бросаетъ ферму на произволь судьбы и бѣжитъ въ Лондонъ, а оттуда снова въ «проклятый», «утрюмый и больной Парижъ». Снова замыкается онъ въ «парижскую каторгу», снова живетъ на улицѣ и бродитъ по «мостовой, ежеминутно пересѣкаемой быстрыми omnibusами, десятью ломовыми извозчиками — въ минуту и тысячью фіакровъ — въ часъ» («Chiens»). Снова посѣщаетъ онъ ночныя кафэ, полныя «trop bons buveurs et très mauvais sujets», снова каждую ночь поднимается въ свою мансарду «съ усталыми мускулами и съ уличными пѣснями въ ушахъ — для того, чтобы лечь и не спать отъ нескончаемаго шума повозокъ, ломовыхъ дрогъ, тачекъ, телѣжекъ, нагру-

женныхъ сломанной мебелью и посудой» (см. «Le Cheval de retour» въ «Воспоминаніяхъ вдовца»)...

Но проходитъ два года, и страсть къ землѣ опять разгорается въ его душѣ, уставшей отъ этихъ шумовъ города, и онъ опять внезапно покидаетъ Парижъ и берется за заступъ. Это вторичное бѣгство изъ города въ деревню приводитъ въ недоумѣніе Лепеллетье, который признается, что одного лишь «земледѣльческаго призванія» было недостаточно для того, чтобы заставить Верлэна рѣшиться на этотъ поступокъ. Но почтенный біографъ не видитъ того, что за этимъ зовомъ земли скрывалось вновь нахлынувшее отвращеніе къ городу, — никогда не угасавшая жажда космоса. «Моей мечтой, — признается самъ Верлэнъ, — было всегда жить среди *настоящей природы* и деревенскихъ полей, на фермѣ, которой я былъ бы хозяиномъ и однимъ изъ работниковъ, — однимъ изъ самыхъ послѣднихъ работниковъ, принимая во вниманіе мою слабость и лѣнь»... («Le Cheval de retour»). Эта вторая попытка возврата къ природѣ кончилась столь же печально, какъ и первая: Верлэнъ не вынесъ разлуки съ городомъ, какъ не выносятъ разлуки съ любимой женщиной, и запилъ. Въ 1885 году онъ снова очутился въ Парижѣ, а черезъ мѣсяць опять былъ присужденъ къ поремному одиночеству...

Отнынѣ онъ уже не разставался съ городомъ и все глубже и глубже погружался въ низины столичной жизни, переходя изъ одной больницы въ другую, изъ одного кабака въ другой, пока всеизба-

вляющая смерть не освободила его изъ этой добровольной «каторги Парижа»...

Итакъ, душа и жизнь Верлэна были трагически раздвоены между городомъ и деревней, между любовью къ тротуару и любовью къ чернозему. Во внѣшней жизни Верлэна городъ побѣдилъ деревню, ибо, какъ вѣрно отмѣтилъ Лепеллетье, поэтъ былъ лишь «проходимъ полей, крестьяниномъ-любителемъ». Но зато въ верленовской поэзіи духъ полей одержалъ побѣду надъ духомъ города; его тѣло осталось въ плѣну у столицы, но его душа преодолѣла ея темную власть. Мы имѣемъ въ виду не только содержаніе верленовской поэзіи, столько разъ воспѣвавшей бельгійскіе, англійскіе и французскіе пейзажи, но и самую форму ея. Мы говоримъ о томъ устремленіи къ музыкальности, которое явилось величайшимъ даромъ верленовской музы въ сокровищницу французской поэзіи...

Любовь къ мелодійности звучала еще въ верленовскихъ «*Romances sans Paroles*», вышедшихъ въ 1874 году, но окончательно созрѣла она въ его сознаніи во время тюремнаго заключенія. «У большинства писателей, поэтовъ и философовъ, попадавшихъ въ долговое заключеніе, фантазія ослабѣвала, творческая способность костенѣла... Авторъ «*Sagesse*» былъ исключеніемъ», — говорилъ Лепеллетье. «Заключеніе, отдѣливъ Верлэна отъ людей и вещей и заставивъ его, столь разсѣяннаго и открытаго для всѣхъ внѣшнихъ впечатлѣній, углубиться въ самого себя, — внушило ему непредвидѣнныя мысли, продиктовало ему неожиданные выводы. Те-

перь онъ получалъ впечатлѣнія, совершенно отличныя отъ тѣхъ, которыя испытывалъ среди людей на волю. И нѣтъ ничего удивительнаго, что онъ по-новому формулировалъ впечатлѣнія новой среды» (курс. мой Я. Т.). И далѣе Лепеллетье очень мѣтко указываетъ на то, что «то была тюрьма... которая заставила его придти къ лирическимъ комбинаціямъ, гдѣ музыка должна была играть большую роль, должна была не только аккомпанировать идею, но и вызывать ощущенія, воспоминанія и аналогіи...».

Это случайное замѣчаніе Лепеллетье превосходно уясняетъ намъ внутренній смыслъ музыкальныхъ тенденцій Верлена. Да, среди тюремной тишины зазвенѣла музыка его души; въ тюрьмѣ, искусственно изолированный отъ городского хаоса, одинъ на одинъ со своимъ «я», Верленъ позналъ необходимость синтеза, необходимость объединенія своей раздробленной городомъ души. Оторванный отъ города съ его разладомъ переживаній, который такъ ярко воплотился въ верленовскихъ «*Stoquis Londoniens*», этомъ сумбурѣ уличныхъ впечатлѣній, торопливыхъ описаній, отрывочныхъ мыслей, — оторванный отъ города поэтъ-горожанинъ ощутилъ въ себѣ наивнаго ребенка, безмятежнаго христіанина, обрѣлъ внутренній покой и душевную гармонию.

Въ самомъ дѣлѣ: послушайте, какъ гармонично и музыкально, какъ *умиротворенно* описываетъ Верленъ современный городъ, сидя за рѣшеткой тюрьмы:

Le ciel est, par-dessus le toit,
 Si bleu, si calme!
 Un arbre, par-dessus le toit
 Berce sa palme.
 La cloche, dans le ciel qu'on voit
 Doucement tinte.
 Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
 Chante sa plainte.
 Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
 Simple et tranquille.
 Cette paisible rumeur — là,
 Vient de la Ville¹. (,Sagesse".)

«Мирный шумъ города» — какъ характерно это выраженіе для новаго верлэновскаго настроенія, претворившаго хаосъ городскихъ звуковъ въ мѣрную мелодію! «Пусть же мимо вихрь бурный несется, — сердце радостью тихою бьется!» — говоритъ Верлэнъ чернымъ городскимъ пейзажамъ, мелькающимъ изъ окна вагона, въ другомъ стихотвореніи (перев. Эллисомъ).

Безстрастные парнасцы, повернувшіеся спиною къ городу, стремились уподобить свою поэзію пластикѣ, отливая слова въ застывшія формы. Для нихъ, чуждыхъ шумовъ жизни, существовала лишь пластическая симметрія, лишь *оптический* ритмъ, выражаясь словами Готье. «Я думаю, — говорилъ

¹ Ясное небо надъ кровлей нѣжно блеститъ, улыбається; тополь надъ низенькой кровлей дремлетъ, качается ... Въ нѣжной лазури такъ грустно звонъ колокольный колышется; съ тополя — горлинки грустной тихая жалоба слышится. Боже мой! Сколько покоя въ жизни простой, засыпающей! Шепчетъ мнѣ полный покоя города шумъ замирающей и т. д., — цитируемъ по переводу И. И. Тхоржевскаго, далеко не точному, но все же болѣе вѣрному, чѣмъ красивый переводъ В. Брюсова, который послѣднюю фразу переводитъ такъ: „Лишь вдали звучитъ столицы яростный прибой...“ (курс. мой. Я. Т.), и тѣмъ самымъ превращаетъ верлэновское настроеніе въ верхарновское...

послѣдній, — что во фразѣ необходимъ прежде всего зрительный ритмъ. Такъ, фраза, длинная въ началѣ, не должна обрываться внезапно... Книга не пишется для чтенія вслухъ» (Goncourt, «Journal», II, стр. 14). Это — поэтическое credo до-городской психики... Но вотъ въ городахъ прозвучаль новый лозунгъ: «Que l'oreille décide seule!» (пусть ухо одно рѣшаетъ!), — сказалъ Теодоръ де-Банвилль въ своемъ «Трактатѣ о поэзи». И въ поэзи верлибристовъ отпечатлѣлось все многоголосіе городскихъ звуковъ, вся перемѣнность городского ритма. Если въ ихъ поэзи была музыка стиха, то это — музыка речитативная, музыка разговорной рѣчи, музыка Мусоргскаго и Дебюсси. Совершенно другой характеръ носить стихъ Верлэна, чуждый диссонансовъ и «божественныхъ сюрпризовъ», которые столь плѣняли Мореаса и Кана. Отъ речитатива Верлэнъ возвращается къ размѣреннымъ интерваламъ, къ музыкальной мелодіи. «Музыки, музыки прежде всего», — требуетъ онъ въ своемъ «Art poétique» (1882), ставшемъ евангеліемъ всего поколѣнія 80-хъ годовъ.

Широко пользуясь аллитераціями, Верлэнъ возвратилъ словамъ то изначальное, фонетическое и пѣвучее значеніе, на утрату котораго такъ жаловался Вагнеръ. И благодаря этому подбору звуковъ и внутренней мелодійности, стихотворенія Верлэна становятся пѣснями, похожими на народные романсы среднихъ вѣковъ. Это — пѣсни городской души, чающей сліянія съ міромъ и чувствующей свою кровную связь съ городомъ.

Il pleure dans mon coeur,
Comme il pleut sur la ville —

говорить Верленъ. И это созвучіе индивидуальной лирики поэта съ безликой душою города, это умѣнье претворить звуковую дисгармонію города въ мелодійную гармонію поэзіи — возвъщало о первой побѣдѣ искусства надъ внѣшней средою. Но эта побѣда далась недаромъ — поэтъ, жаждавшій «музыки прежде всего», палъ жертвою города, былъ отравленъ Парижемъ...



II.

Если живопись 70-х годов развивалась под влиянием Шеврейля и его оптических открытій, то живопись слѣдующаго десятилѣтія находилась под обаяніемъ вагнеровской музыки. Вагнеръ, смѣнившій собою Шеврейля, — это была цѣлая революція въ области живописнаго міровоспріятія, побѣда духа синтеза надъ духомъ анализа. Съ другой стороны, крайнее увлеченіе городскимъ бытомъ и городской природой вызвало реакцію, носительницей которой явилась «Понтъ-Авенская школа», призывавшая отъ города къ первобытной красотѣ Бретани и острововъ. Наиболѣе яркаго воплощенія это стремленіе къ природѣ достигло въ творчествѣ и жизни Гогэна, бѣжавшаго въ поискахъ синтеза отъ городской культуры въ чащу дѣвственныхъ лѣсовъ Таити. Объ этомъ возстаніи Гогэна противъ города мы уже говорили въ прошлыхъ статьяхъ. Поэтому мы скажемъ лишь о тѣхъ художникахъ 80-хъ годовъ, которые такъ или иначе не выходили за грани города и которые отразили въ своей живописи верлэновскія настроенія.

Таковы Уистлеръ, американецъ по рожденію, но французъ по своей художественной культурѣ, и

Эжень Каррьеръ. Они не иллюстрировали верленовскихъ поэмъ, но ихъ живопись была продуктомъ того же самаго *état d'âme*.

Уистлеръ любилъ изображать городскіе пейзажи, картины Лондона, Парижа и Венеціи, но не при яркомъ дневномъ свѣтѣ импрессионистовъ, претворявшемъ городскую пыль въ радужную вакханалію красокъ, а подъ нѣжной сѣнью вечеровъ, когда въ природѣ господствуютъ не цвѣта, а лишь оттѣнки. «*Pas la couleur, rien que la nuance*»...

«Ярко свѣтитъ солнце, вѣтеръ вѣетъ съ востока, небо чуждо тучъ, снаружи все изъ желѣза, и художникъ отворачивается, закрываетъ глаза. Но вотъ вечерній туманъ окутываетъ берега рѣки поэтической вуалью, жалкія сооруженія теряются въ потемнѣвшемъ небѣ, высокія трубы становятся похожими на венеціанскія башни, магазины превращаются въ дворцы, весь городъ кажется висящимъ въ небесахъ, и міръ фей выступаетъ впередъ, — тогда природа нагѣваетъ свою нѣжную пѣсню художнику», — писалъ Уистлеръ, и въ этихъ словахъ — цѣлое *credo* новаго теченія, рожденнаго новымъ интимно-синтетическимъ пониманіемъ города. Солнцепоклонники-импрессионисты любили городскіе полудни, позволявшіе имъ разлагать цвѣта на основные элементы. Уистлеръ любитъ лишь городскіе вечера, приводящіе краски къ одному знаменателю, собирающіе нюансы въ одно гармоническое цѣлое, въ одну музыкальную симфонію. Онъ пишетъ не эпюды разныхъ миговъ дневного освѣщенія, — онъ пишетъ гармонію чернаго съ золотомъ,

сѣраго съ розовымъ, онъ пишетъ Arrangements и Nocturnes'ы. Его картина, изображающая лунную ночь на Темзѣ, такъ и называется: «Nocturne en bleu et argent»...

Въ живописи Уистлера городская ночь, съ ея искусственными свѣтами и золотыми зеркальностями, фантастическими фейерверками и алмазными ожерельями, впервые получила художественное оправданіе. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что Уистлеръ, несмотря на все свое желаніе уйти отъ реальности, воплотилъ подлинную душу города, его ночное бытіе, его искусственную фантастику, о которыхъ забыли импрессионисты. Уистлеръ сдѣлалъ лишь первый шагъ, — послѣ него пришли другіе художники, посвятившіе себя ночной красотѣ города: таковъ, на примѣръ, нашъ современникъ Англада, влюбленный въ мистику электрическихъ и газовыхъ свѣтовъ, въ искусственныя солнца и искусственныя звѣзды современности...

Итакъ, если импрессионисты искали гармонію города въ утреннемъ туманѣ, то Уистлеръ ищетъ ее въ поэзіи сумерекъ, скрывающихъ городскія уродства, но выявляющихъ искусственную красоту города.

Тѣмъ же стремленіемъ къ синтезу, къ единству созерцанія проникнута и живопись Каррьеера. Мы не станемъ касаться здѣсь карьеровскихъ «Матерей» и семейныхъ портретовъ, хотя нельзя не указать на то, что эта устремленность Каррьеера къ живописи *intérieurs* овъ къ изображенію *материнства* явилась также реакціей противъ того увлеченія

улицей и проституціей, которое свойственно было всему предъидущему поколѣнію живописцевъ. Въ этомъ смыслѣ вся интимная и ласковая живопись Каррьера какъ бы овѣяна верлѣновской мечтой о тихомъ семейномъ счастіи въ «тѣсномъ свѣтломъ кругѣ лампы, при мерцаніи очага» (пер. Соллогуба)...

Мы остановимся на Каррьерѣ постольку, поскольку его ясная и гармоническая душа вобрала въ себя городъ. И здѣсь характерно именно то, что проблема города, какъ внѣшней среды, противоположной нашему внутреннему «я», почти не существовала для него, ибо въ его душѣ не было раздвоенности между «я» и «не я», между человѣкомъ и космосомъ. «Въ природѣ, — сказалъ однажды Каррьеръ, — всѣ формы однородны, принадлежать къ одному семейству, являются выраженіемъ одной и той же идеи... Недавно, возвращаясь изъ Saint-Maur'a, я посмотрѣлъ на волнистыя линіи холмовъ, съ которыми такъ гармонировала округленность деревьевъ, но, повернувшись, я вдругъ замѣтилъ передъ собой женщину съ прекраснымъ очертаніемъ рта, и въ этомъ рисункѣ рта — повтореніе всего того, что я только что видѣлъ и чѣмъ я только что восхищался въ природѣ. Такимъ образомъ, есть цѣлая іерархія формъ, которыя объясняютъ одна другую, — въ природѣ ничто не обособлено, ибо все родственно: холмъ и долина, дерево, земля и человѣкъ...» (Gabriel Séailles, «Eugène Carrière»). Этотъ пантеизмъ формы чрезвычайно характеренъ для эпохи 80-хъ годовъ, изъ которой вышла живопись Каррьера. И посмотрите на произведения

Каррьеру, на его пейзажи и портреты, и вы увидите, что весь міръ связывается у него при помощи округлыхъ, ласково-женственныхъ линій въ одно цѣпкое ожерелье, въ одну тѣсную семью, спаянную единствомъ материнскаго начала. Между личностью художника и ликомъ природы нѣтъ разрыва, нѣтъ антиноміи: хаосъ природы, калейдоскопъ города претворяются въ его душѣ въ гармоническое, единое цѣлое, становятся частью его самого. «Природа, — говоритъ Каррьеръ, — доказываетъ намъ нашу абсолютную идентичность съ ней, ибо всюду сказывается единство міра. Пусть море будетъ синимъ, зеленымъ или сѣрымъ, — оно всегда остается однимъ и тѣмъ же элементомъ. Одинъ и тотъ же свѣтъ, одна и та же матерія, одинъ и тотъ же разумъ... Всѣ элементы міра соединяются въ одномъ равновѣсіи».

Безкрасочность каррьеровскихъ полотенъ, его любовь къ сѣровато-коричневымъ нюансамъ объясняется не тѣмъ, что онъ «жилъ въ жалкихъ комнатахъ квартала des Batignolles, а не въ венеціанскихъ дворцахъ», какъ, между прочимъ, объясняетъ это Сеайль, — вѣдь бѣднякъ Моничелли жилъ еще хуже, чѣмъ Каррьеръ, а между тѣмъ его палитра пылала пожарами красокъ. Она объясняется его доведеннымъ до парадокса стремленіемъ къ единству, къ сведенію всего богатства міра къ «одному элементу». Вотъ почему онъ любилъ Парижъ лишь издали, созерцаемый съ террасы Belleville'a и завуаленный нѣжной дымкой, сглаживающей его пестроту...

На панно Каррьера «Vue de Paris» (Сорбонна) передь нами встаетъ этотъ отдаленный силуэтъ Парижа, овѣянный дымнымъ туманомъ, но все же четко вонзающій въ небо острыя трубы заводовъ. На первомъ планѣ двѣ женскія фигуры, полныя тѣхъ женственныхъ чаръ, которыя свойственны только Пювись де-Шаванну и Каррьеру. Одна — изможденная и постарѣвшая въ горестяхъ жизни, подъ ударами города; другая — юная и полная надеждъ, доврчиво смотритъ на городъ. Это — два символа человѣческой души передь лицомъ каменнаго чудовища, — той раздвоенной, любящей и ненавидящей городъ души, которая обнажилась передь нами въ жизни и творчествѣ Верлэна...



III.

Le monde est fait, pour aboutir à un beau livre
Маллармэ.

Если Верлэнъ былъ сердцемъ символической поэзіи, то Стефанъ Маллармэ сталъ ея головою. Тѣ просодическія открытія, которыя безсознательно намѣчались у Верлэна, получили свое логическое утверждение въ разсудочной поэзіи Маллармэ. Верлэнъ въ своемъ «Art poétique» далъ общій лозунгъ новыхъ музыкально-поэтическихъ устремлений, Маллармэ превратилъ его въ метрическую теорію и, какъ мы увидимъ, довель его до абсурда, когда, въ концѣ своей жизни, отказался отъ всякихъ синтаксическихъ законовъ во имя музыкальныхъ созвучій.

Но символическая поэзія обязана Маллармэ не этимъ развитіемъ верленовской традиціи, а гораздо большимъ — своимъ названіемъ, своимъ приѣмомъ пользованія символами-аналогіями. Если Верлэнъ вернулъ слову его внѣшнюю, чувственную цѣнность, то Маллармэ стремился возвратить ему его утраченное *метафорическое* значеніе. Метафора, какъ извѣстно, — неотъемлемое свойство каждаго языка на раннихъ ступеняхъ его развитія, и въ каж-

домъ изъ современныхъ словъ лингвистъ сможетъ открыть его утерянное конкретно-образное происхождение.

Правда, между первобытной метафорой и «символомъ» Маллармэ есть существенное различіе. Первобытный человекъ переносилъ значеніе одного слова на другое потому, что въ его распоряженіи было мало понятій, а не потому, что онъ сразу воспринималъ много впечатлѣній. Наоборотъ, послѣднія воспринимались имъ во временной послѣдовательности, одно за другимъ. Гомеръ послѣдовательно перечисляетъ свойства вещей и черты своихъ героевъ; его сравненія построены не столько на соответствіи тѣхъ чувствъ, которыя пробуждаютъ сравниваемые предметы, сколько на схожести ихъ конкретнаго содержанія. Въ этомъ смыслѣ Реми де-Гурмонъ совершенно правильно говоритъ: «Въ началѣ цивилизацій, когда жизнь бурна, а мысль покойна, рука искусна, а языкъ лѣнивъ, когда чувства, уравновѣшенныя и опредѣленныя, функционируютъ, не вторгаясь одно въ другое, какъ это происходитъ при крайнемъ обостреніи чувствительности, — чистыя метафоры невозможны» (R. de Gourmont, «Le Problème du Style»).

Первобытныя метафоры — продуктъ коллективнаго сознанія, народныхъ мифовъ. Вотъ почему разрывъ поэзіи съ народомъ, уходъ поэта въ узкій кругъ кабинетнаго творчества лишилъ поэтическій языкъ образности и метафоричности. Аналогіи В. Гюго носятъ совершенно отвлеченный характеръ: это аллегоріи, а не метафоры. Еще болѣе бессиль-

ны аналогіи Теофиля Готье: онѣ исчерпываются сравненіями живой природы съ видѣнными картинами великихъ художниковъ...

Но вотъ поэтъ вышелъ на улицу, кабинетный интелектуализмъ уступилъ мѣсто импрессионизму. Живопись словами, воспріятіе предметовъ красочными пятнами — такова была первая стадія городского міроощущенія (Гонкуры, Додэ, Зола). Здѣсь, на улицѣ, поэтъ сталъ воспринимать одновременно двойныя и тройныя, переплетающіяся и часто диссоциирующія впечатлѣнія. Отсюда — Гонкуровская проза и *vers libre*. «Душа парижанина, — писалъ Бурже, — проходитъ черезъ слишкомъ много различныхъ ощущеній, отъ которыхъ истощается ея сила, какъ истощается сила вина, которое проходитъ черезъ слишкомъ много бутылокъ...» (E. Bourget, «Flaubert», стр. 131).

Эту опасность улицы почувствовало (быть можетъ, безсознательно) поколѣніе 80-хъ годовъ. Попытку *организовать* эти диссоциирующія впечатлѣнія, объединить сознание при помощи подбора гармонизирующихъ аналогій — и представляетъ собой «Символизмъ» Маллармэ. Синтезъ образовъ путемъ аналогіи ощущеній — вотъ основная черта этого символизма: поэтъ-символистъ ассоциируетъ не потому, что у него мало первичныхъ понятій, а потому, что у него слишкомъ много схожихъ впечатлѣній. Такова внутренняя трансформация первобытной метафоры, происшедшая въ нашу эпоху...

Въ этомъ смыслѣ первымъ французскимъ «символистомъ», предвосхитившимъ, какъ и многое

другое, эстетику Маллармэ, былъ все тотъ же гениальный Бодлэръ, формулировавшій цѣлую систему «Соотвѣтствій» въ своемъ извѣстномъ стихотвореніи:

Какъ эхо дальняго стозвучные раскаты
Волною смѣшанной въ ущельяхъ горъ плывутъ,
Такъ голоса другъ другу подають
Всѣ тоны на землѣ, цвѣты и ароматы.

(Въ перев. П. Я.)

И действительно: «пахучій лѣсъ волосъ» рождалъ въ немъ воспоминанія о тропическихъ кра-скахъ Индіи, запахъ стараго флакона пробуждалъ «тяжелый сонъ» средневѣковья. Но если Бодлэру была врождена, главнымъ образомъ, связь между свѣтовыми и обонятельными ощущеніями, то молодой Римбо въ своемъ напумѣвшемъ сонетѣ «Voyelles» пыгался установить соотвѣтствія между красочными и звуковыми впечатлѣніями:

A noir, E blanc, J rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes —

и т. д.

Наконецъ, о сляніи вкусовыхъ и слуховыхъ ощущеній мечталъ Гюисмансъ въ своемъ романѣ «A Rebours». Не входя въ оцѣнку этихъ психофизиологическихъ параллелей, мы подчеркиваемъ здѣсь то, что въ основѣ всей этой «Эстетики Соотвѣтствій» лежало стремленіе преодолѣть городскую хаотичность переживаній, создать гармонію психики. Вотъ почему «символь», какъ его понималъ Маллармэ, ничего общаго не имѣлъ съ аллегоріей Виктора Гюго: *онъ былъ претвореніемъ*

двухъ одновременно зарождающихся образовъ въ одинъ третій, синтетическій. Въ лицѣ Маллармэ поэтъ-интеллигентъ, одинокій прохожій города стремился къ искусственному воссозданію того синтеза міроощущенія, какой былъ у первобытнаго народа-творца, еще не порвавшего пуповины, соединяющей его съ космосомъ, — къ созданію тѣхъ символовъ-метафоръ, которые въ вагнеровскихъ драмахъ почерпнуты изъ народныхъ мифовъ. Задача, достойная титана мысли и духа и, какъ мы увидимъ, оказавшаяся не подъ силу Маллармэ...

Флоберъ совершенно правильно замѣтилъ надежды, что «истинный стиль — это не только извѣстная манера выражаться, но и манера думать, манера видѣть вещи» (Flaubert, «Correspondance», III, 199). И дѣйствительно, если просодическіе вопросы пріобрѣли такое первостепенное значеніе въ разбираемую нами эпоху, то это потому, что за ними таилось нѣчто гораздо болѣе важное, нежели техника стиха. Дѣло шло, въ сущности, не о реформѣ метрики, а о *реформѣ познанія*, объ объединеніи воспріятія при помощи *сознательной* координаціи образовъ по сходству. Мы подчеркиваемъ слово «сознательной», ибо передъ нами не уличный иллюзіонизмъ, порожденный мелькающей множественностью впечатлѣній, а именно сознательный, *логическій* подборъ гармонирующихъ образовъ. Мы увидимъ далѣе, что именно эта холодная работа ума и привела Маллармэ въ тупикъ абстракцій.

Итакъ, символизмъ, какъ его понималъ Мал-

лармэ, вѣрнѣе было бы назвать *синтетизмомъ*. Мы не согласны съ А. Баулеромъ, утверждавшимъ въ своей статьѣ о Маллармэ («Вопросы Жизни», 1905, II), что «во всей природѣ Маллармэ чувствуется отсутствіе цѣльности». Наоборотъ, потребность единства проникала собою все творчество, всѣ мысли этого поэта. «Онъ разсматривалъ безконечность міра съ такой цѣлостностью, что ничто не представлялось ему изолированнымъ, и онъ видѣлъ во всемъ — систему взаимно-соотвѣствующихъ символовъ», — говоритъ К. Моклеръ. «Поэтъ, — продолжаетъ онъ, — утверждалъ, что чувство аналогіи — источникъ всякаго познанія и что поэтому мы должны изображать не предметы, а лишь ихъ взаимную связь между собою и ихъ отношеніе ко всей совокупности міра». То же самое подтверждаетъ и другой біографъ Маллармэ, Мокель. «Стефанъ Маллармэ, — говоритъ онъ, — мечталъ о поэзіи, въ которой были бы гармонически слиты самые различные разряды эмоцій и идей. Въ каждомъ стихѣ онъ старался вложить нѣсколько значеній и сдѣлать его одновременно пластическимъ образомъ, воплощеніемъ мысли и чувства, философскимъ символомъ, музыкальной мелодіей и фрагментомъ общаго ритма всей поэмы».

Самъ Маллармэ, любившій парадоксы, сказалъ однажды, что «міръ созданъ для того, чтобы привести къ одной прекрасной книгѣ» (*le monde est fait pour aboutir à un beau livre*). И, дѣйствительно, всю жизнь онъ дѣлалъ мечту о большой, интегральной поэмѣ въ 20 томахъ, напоминающей ваг-

неровскую симфонію, въ которой философія, живопись и музыка слились бы въ одно грандіозное цѣлое, охватывающее всю эволюцію міра и человѣчества. Какъ характерна для городского поэта самая мечта о подобной эпопеѣ; это — своеобразный поэтический заговоръ противъ города, который устами Зола провозгласилъ, что искусство есть *уголокъ* природы, отраженный въ граняхъ темперамента... Въ теченіе всей своей жизни Маллармэ готовился къ поэмѣ, собиралъ матеріалъ, повсюду записывалъ свои впечатлѣнія на маленькихъ клочкахъ бумаги, и все это пряталъ въ особый шкафъ. И похоже было на то, что поэтъ собиралъ воедино маленькіе кусочки своей души для того, чтобы впоследствии подвести ея итогъ и сложить отдѣльные дроби въ одно математическое цѣлое...

Но Маллармэ не удалось реализовать своей мечты, не удалось написать эту единую книгу. Не удалось не потому, что онъ не успѣлъ, умеревъ слишкомъ рано, а потому, что *не могъ*. Трагедія его творчества заключается въ томъ, что онъ, мечтавшій о вмѣщеніи цѣлаго міра въ одну книгу, всю жизнь провелъ въ четырехъ стѣнахъ своего кабинета. Онъ былъ слишкомъ похожъ на свой портретъ, который Гюисмансъ нарисовалъ въ романѣ «A Rebours». Вы помните, какъ герой этого романа des Essaintes «любилъ произведенія того поэта, который въ вѣкъ всеобщаго избирательнаго права и наживы жилъ въ уединеніи литературы, защищенный отъ окружающей пошлости своимъ презрѣніемъ, наслаждаясь вдали отъ свѣта неожидан-

ностями интеллекта, видѣніями мозга, утонченностями мысли...». Маллармэ не былъ способенъ создать синтетическую поэму именно потому, что, подобно герою этого романа, онъ ненавидѣлъ Парижъ съ его «американской каторгой» и убѣждалъ отъ людей къ вещамъ и книгамъ. Живая дѣйствительность рисовалась ему мрачнымъ госпиталемъ, въ которомъ запертъ поэтъ и обѣ окна котораго тщетно бьется его фантазія, принужденная черпать образы изъ себя самой («Les Fenêtres»):

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaulé à la vie, et béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées
Que dore le matin chaste de l'infini,
Je me mire et me vois ange!..

* * * * *
Mais, hélas! Ici-bas est le maître: sa hantise
Vient m'ecoeurer parfois jusqu'en cet abri sur,
Et le vomissement impur de le Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur¹.

Живя почти всю жизнь рядомъ съ шумнымъ вокзаломъ на rue de Rome, гдѣ пульсируетъ одна изъ могучихъ артерій города, но не видя въ дѣйствительности ничего, кромѣ пошлости, онъ убѣгаетъ мысленно отъ этой «безмѣрной монотонности столицы» и «городской суеты» къ далямъ горизонта, туда, гдѣ рельсы сливаются съ лѣсами

¹ Я убѣгаю и прицѣпляюсь ко всѣмъ окнамъ, поворачиваю спину къ жизни и, просвѣтленный, омытый вѣчной росой, озлаченной пѣломудреннымъ утромъ Безконечности, люблю съ собою въ стеклѣ и вижу себя ангеломъ!.. Но увы! Земная жизнь — владыка: ея навязчивое представленье даже и въ этомъ надежномъ убѣжищѣ часто терзаетъ меня, и нечистое дыханіе пошлости заставляетъ меня затыкать носъ передъ лазурью.

(см. «La Gloire»)... Если же ему и приходится списывать городъ, то въ умѣ его возникаетъ какое-то своеобразное *комнатное* представление о городѣ, уютное и гармоническое. Такъ, при взглядѣ на свою трубку онъ вспоминаетъ, по ассоціаціи идей, зиму, проведенную въ Лондонѣ съ его «милыми туманами, которые согрѣваютъ мозгъ и приносятъ ароматъ, проникая въ окна... Мой табакъ заставилъ меня почувствовать темную комнату съ кожаной мебелью, усыпанной угольной пылью, по которой вертится черная худая кошка, и горничную съ красными руками, подбрасывающую уголь въ печку, и шумъ падающаго угля...» («La Pipe»). Живя надъ грохочущимъ и стозвучнымъ вокзаломъ, онъ изъ всѣхъ шумовъ города описываетъ лишь звуки шарманки, которая «заставляетъ плакать, какъ романтическая баллада» («Plainte d'automne»).

Итакъ, синтезъ Маллармэ есть въ сущности синтезъ въ четырехъ стѣнахъ комнаты: аналогіи Маллармэ, это — по преимуществу аналогіи между часами, зеркаломъ, каминомъ, комодомъ, вазой, гитарой, постелью, черезъ посредство которыхъ онъ думалъ придти къ синтезу вселенной! Такъ, въ стихотвореніи «Tout l'Orgueil fume-t-il du soir» умирающій каминъ наводитъ на мысль о закатѣ, факелѣ и консоли; въ другомъ: «Une dentelle s'abolit», круглая гитара вызываетъ представление объ отсутствующей кровати и дѣтороженіи. И т. д. Эти сонеты представляютъ собой подлинные ребусы въ стихахъ, въ которыхъ поэтъ внушаетъ образы

лишь парадоксальными намеками, отбрасывая переходныя, связующія мысли и слова...

Эта крайняя темнота поэзіи Маллармэ, дѣлающая его совершенно недоступнымъ для огромной массы читателей, была не случайностью въ его творчествѣ, а принципиальнымъ выводомъ изъ его «теоріи». Ренэ Гиль передаетъ чрезвычайно характерное въ этомъ смыслѣ признаніе самого Маллармэ: «Видите ли, — сказалъ ему однажды поэтъ съ веселой улыбкой: — надо пользоваться всеобщими словами, тѣми, которыя всѣмъ кажутся понятными. Я, напримѣръ, иныхъ и не употребляю. Это тѣ слова, которыя добрые буржуа каждое утро читаютъ въ своемъ «Petit Journal». И, однако (здѣсь его улыбка стала усмѣшкой мистификатора) — и, однако, если имъ случается перечестъ эти же самыя слова у меня, добрые буржуа поражены, потому что они написаны поэтомъ» (Ренэ Гиль, «Письма о французской поэзіи», «Вѣсы», 1908). Цѣлью этой «мистификаціи» Маллармэ было — оторвать литературный языкъ отъ разговорнаго, поэзію — отъ столь ненавистнаго ему городскаго репортажа, оторвать психику поэта отъ духа улицы. Это была задача какъ разъ обратная той, которую ставилъ себѣ и блестяще разрѣшилъ Бодлэръ. Въ концѣ концовъ, лингвистика и синтаксисъ стали для Маллармэ самоцѣлью; слово пріобрѣло для него какой-то самостоятельный, фетишистскій смыслъ. Въ результатѣ, Маллармэ дошелъ до простой игры словами и аналогіями — онъ, искатель мірового единства, разрушилъ всякую связь, всякое един-

ство между отдѣльными строфами своихъ сонетовъ...

Такова была діалектическая эволюція, пережитая Маллармэ. Начавъ съ реалистическихъ стихотвореній въ жанрѣ Бодлэра, онъ пришелъ къ полному разрыву съ бодлэровскими сюжетами и безстрастію парнасцевъ, ибо исканіе аналогій внушило ему отвращеніе ко всему повседневному. «Маллармэ, — говоритъ Р. де-Гурмонъ, — убѣждалъ въ тьму образовъ, какъ въ монастырь: онъ воздвигъ стѣны келіи между собою и чужимъ пониманіемъ; онъ хотѣлъ жить одинъ со своей гордостью».

Такъ, начавъ съ вагнеровской мечты о всенародномъ и всеобъемлющемъ искусствѣ, онъ дошелъ до сознательной темноты и аристократическаго индивидуализма. Этотъ трагическій абсурдъ объяснялся тѣмъ, что поэтъ не сумѣлъ выйти за ограниченный и закодированный кругъ своихъ личныхъ, капризно-случайныхъ эмоцій, не сумѣлъ приобщиться къ тому объективному символизму народнаго творчества, который является паѳосомъ вагнеровскихъ драмъ. Маллармэ переоцѣнилъ творческую силу своего индивидуальнаго «я»; оторвавшись отъ городского «ici-bàs», онъ заблудился среди трехъ сосенъ комнатныхъ вещей. Маллармэ забылъ о томъ, что только это «ici-bàs», только прикосновеніе къ Землѣ давало силу Антею...



IV.

Ainsi, la vie, rien que la vie, — voilà
à quoi s'emploiera mon vouloir.

Ренэ Гиль.

Итакъ, Маллармэ не удалось написать задуманной имъ грандіозной музыкально-поэтической эпопеи, ибо, «повернувъ спину къ жизни» («Fenêtres»), онъ замкнулся въ кругъ кабинетныхъ переживаній. Осознаніе этой ошибки Маллармэ стало неизбѣжнымъ условіемъ дальнѣйшаго развитія французской поэзіи. Этотъ шагъ впередъ и сдѣланъ былъ Ренэ Гилемъ, извѣстнымъ русскому читателю по его статьямъ въ «Вѣсахъ». Ренэ Гиль, бывшій сначала ученикомъ Маллармэ, но впослѣдствіи совершенно разошедшійся съ ними во взглядахъ, уже двадцать два года работаетъ надъ воплощеніемъ неосуществленной Маллармэ поэмы. Оставаясь совершенно неизвѣстнымъ и недоступнымъ широкой публикѣ, но уважаемый поэтами, онъ съ изумительной энергіей отстаиваетъ свои взгляды. Правда, въ послѣдніе годы у Гилия развилось болѣзненное себялюбіе, которое, быть можетъ, не разъ шокировало русскаго читателя, но неоспоримо, что заслуги Ренэ Гилия во французской поэзіи велики и должны быть оцѣнены по достоинству.

Эпиграфомъ къ первому произведенію Ренэ Гилья, «*Légende d'âmes et de sangs*», вышедшему въ 1885 году, была фраза Зола: «*Nous sommes amants de la vie*». И дѣйствительно, въ противоположность индивидуалистической лирикѣ Маллармэ и другихъ символистовъ, поэзія Гилья ознаменовала собой возвратъ на землю, проникновеніе въ реальную жизнь. «Я, поэтъ, постараюсь охватить жизнь, которая кишитъ передъ моими глазами, — жизнь, которая организуется, жизнь, которая течетъ, жизнь, которая дезорганизуется и уходитъ... У насъ была поэзія души внѣ всякой среды или въ воображенной средѣ; отнынѣ у насъ будетъ поэзія племени, поэзія современной среды, городовъ и луговъ... До сихъ поръ поэтъ воспѣвалъ только одну любовь, только мужчину и женщину; но въ городахъ и деревняхъ есть и другія чувства, здоровья и больныя; здѣсь есть трудъ, представленный огромными красными трубами и переливами золота и бѣдныхъ су; здѣсь есть непрерывная суета салоновъ и мелочность домашняго хозяйства; здѣсь есть различные классы общества, которые живутъ и мыслятъ различно, хозяева и слуги. Здѣсь есть видѣнія, которыя также полны поэзіи: — поѣздъ, подходящий къ вокзалу, кишѣніе улицы, жизнь деревни и моря», — такъ писалъ въ своемъ предисловіи-манифестѣ Ренэ Гиль («*Légendes d'âmes et de sangs*», Paris, 1885).

Правда, мы знаемъ, что призывъ къ сближенію поэзіи съ реальной жизнью къ описанію города и труда не разъ уже звучалъ во французской по-

эзѣи: вспомнимъ Дюпона, Барбье, Бодлэра, Дюкама. Но никогда еще этотъ призывъ не былъ формулированъ такъ принципиально, какъ у Ренэ Гилья, который доказывалъ, что одна лишь индивидуальная интуиція, одно лишь воображеніе недостаточны для современнаго поэта. Онъ долженъ опереться на данныя точной науки, онъ долженъ черпать свои метафоры изъ міра объективныхъ цѣнностей¹. Поэзія должна отказаться отъ своего чисто-эмоціональнаго характера, отъ своего «эготизма» и стать сознающей мысли, — «научной поэзіей». Ибо «поэтическое произведеніе не имѣетъ цѣнности, если оно не представлятъ собой внушеніе тѣхъ законовъ, которые двигаютъ и объединяютъ Вселенную, и выявленіе той красоты, которая заключается въ созерцаніи міроваго порядка»...

Въ связи съ этимъ, въ томъ же 1884 году, Гиль изложилъ и свою столь пресловутую теорію «словесной инструментаци», которая явилась завершеніемъ всѣхъ техническихъ исканій французской поэзіи въ области синтеза ощущеній. Если Римво придумалъ соотвѣтствіе между гласными и красками, то Гиль пошелъ еще дальше: онъ составилъ таблицу аналогій между буквами, цвѣтами и музыкальными инструментами. Согласно этой теоріи, всякая согласная въ соединеніи съ определенной гласной внушаетъ ощущеніе цвѣта, музыкальнаго инструмента и опредѣленнаго ряда идей. И въ

¹ Въ своей книжкѣ „Pantoum des pantoums“ Ренэ Гиль исходитъ и изъ другого источника символики — изъ народнаго мифотворчества Востока: въ основу этой книги положены легенды и языкъ Явы.

предисловіи къ своему произведенію Гиль пишетъ: «Авторъ — скорѣе композиторъ, чѣмъ литераторъ; поэтому необходимо понять его, какъ словеснаго музыканта одной огромной драмы, въ которой лишь съ помощью оркестраціи словъ дается біологическій, историческій и философскій синтезъ человѣческой жизни, начиная съ ея возникновенія»...

Именно такъ и задумано грандіозное и многотомное произведеніе Ренэ Гиля, эта словесная симфонія, называющаяся просто «Oeuvre», отдѣльныя части которой различаются не столько заглавіями, сколько цифрами, какъ это бываетъ въ музыкальныхъ твореніяхъ. Это, выражаясь словами Гиля, — «солидарныя другъ съ другомъ и дополняющія другъ друга поэмы, разнозвучные голоса одного и того же сказанія». Первая изъ этихъ поэмъ, «Le Meilleur Devenir», изображающая хаотическую жизнь рождающейся среди дождей земли, написана торжественно-тягучими стихами, соответствующими грандіозному величію космическихъ силъ. Вторая, «Le Geste ingénu», воссоздающая пасторальную пору золотого вѣка и первую любовь, первыхъ людей, разворачивается передъ нами нѣжно струящимися, идиллическими напѣвами.

Въ одной изъ слѣдующихъ поэмъ, «Voeu de Vivre» (1891), Ренэ Гиль переходитъ къ городской современности. Въ прологѣ вздымается титаническій образъ Металлической башни, вѣющей жестокостью желѣза и уташающей своими опнями весь окрестный міръ, — образъ, повторяющійся,

какъ лейтмотивъ, во всей поэмѣ. Затѣмъ авторъ сразу вводитъ насъ въ огненное жерло современности, изображая жгучими красками, гор-танно-шипящими звуками «торжествующую металлургію», головокружительность приводныхъ ремней и маховыхъ колесъ, какъ бы символизирующихъ собою вѣчную торопливость города. Мы видимъ пыхтящій поѣздъ, который, «подчеркивая ночь своими фонарями», увозитъ людей изъ деревень и виноградниковъ въ города съ чахлою зеленью, въ города изъ желѣза и камня («villes de pierre et de fer»), и этотъ мотивъ — «Изъ селеній — въ города», какъ припѣвъ, проникаетъ собою всю поэму. Мы видимъ и самый городъ, этотъ «новый эгоистическій богъ», который рисуется Гилю въ мрачныхъ краскахъ: «la ville est de pierre au passant de la vie», — говоритъ онъ. И дѣйствительно, въ этихъ городахъ желѣза и камня царствуютъ и днемъ, и ночью хищность и коварство; здѣсь старые зовы въ чувствахъ людей («les vieilles voix sonnent aux sens des hommes»), здѣсь «брюхо — пророкъ толпы», здѣсь идетъ братоубійственная борьба и бродитъ взаимная ненависть, сверкающая, какъ мечъ, въ каждомъ огнѣ... Вотъ биржи и банки, черезъ которые перекачивается золото, нарастающее въ вѣчномъ движеніи; вотъ безликія массы рабочихъ, — этихъ «Черныхъ Вертѣльщиковъ» (Tourneurs noirs) съ голыми торсами, съ молотомъ въ рукахъ и «нѣмымъ отчаяніемъ безработицы въ глазахъ» («Le désespoir muet de la main vide d'oeuvre»)...

Въ сущности, въ этомъ городѣ Гиля есть только одинъ огонекъ, горящій свѣтлой надеждой на обещемъ фонѣ эгоизма: это — *мать*, носящая во чревѣ своемъ будущаго человѣка, мать, какъ символъ альтруизма. Въ этомъ смыслѣ поэма Гиля — гимнъ тому же первобытному плодородію, которое онъ воспѣлъ еще въ первыхъ поэмахъ. И характерно, что одинъ изъ самыхъ красивыхъ фрагментовъ всей поэмы «Voeu de vivre», это — нѣжная колыбельная пѣсня матери, такъ трогательно-странно звучащая среди города желѣза и камня, — пѣсня, которую прекрасно перевелъ В. Брюсовъ въ своемъ сборникѣ «Французской лирики».

Ренэ Гиль еще не сказалъ своего послѣдняго слова о городѣ, но то, что онъ сказалъ — вѣтъ пессимизмомъ сегодняшняго дня, еще не окрыленнаго мечтою о завтрашнемъ. Правда, Ренэ Гиль глубоко вѣритъ въ научный процессъ, въ конечное торжество альтруизма...

Написанная крайне труднымъ, пестрѣющимъ неологизмами, отрывистымъ и судорожнымъ языкомъ, полная восклицаній и ассонансовъ, повторяющихся звуковъ и повторяющихся фразъ, эта поэма о городѣ не столько убѣждаетъ, сколько гипнотизируетъ свое аморфной и многошумной музыкой города. Но именно вслѣдствіе чрезвычайной трудности этого «научнаго языка», могущаго быть воспринятымъ лишь музыкальнымъ ухомъ, поэзія Ренэ Гиля, явившаяся теоретическимъ протестомъ противъ «эгоизма» символистовъ, фактически оказалась замкнутой въ кругѣ еще большаго эгоизма:

ибо ее почти никто не понималъ, за исключеніемъ нѣсколькихъ поэтовъ. Поэтъ, одинъ изъ первыхъ провозгласившій необходимость возвращенія поэзіи въ стѣны города, остался неизвѣстнымъ городу; таково то трагическое противорѣчіе, въ тупикъ котораго находится поэзія Ренэ Гиля...



V.

Однако идеи «научной поэзии», провозглашенные Ренэ Гилемь, упали на благодатную почву и пустили глубокие корни в творчестве современной французской молодежи. Влияние Ренэ Гиля можно проследить на поэзии многих молодых поэтов, образовавших издательское братство «L'Abbaye». Правда, эта французская молодежь все дальше и дальше уходит от слишком сложной техники Ренэ Гиля («словесной инструментации»), но она продолжает углубляться в художественную разработку научных проблем современности и в частности — *проблемы города*. Если Ренэ Аркось воспеваешь законы космических движений, то А. Мерсеро и Жюль Ромэнъ посвящают свое дарование изучению городской психики.

Первый в целом ряд своих очерков и рассказов рисует душу современного «комнатного» человека, который боится пространства, испытывает ужас перед площадями и толпами, но вместе с тем всеми фибрами своего существа связан с городом. «Я не могу больше обходиться без чудовищного шума улицы, — рассказывает герой его очерка; — мой мозг должен вечно ку-

паться въ этомъ алкогольѣ. Неустанное и безмерное гудѣніе города превращаетъ мое тѣло въ какой-то колоколъ; каждая клѣточка моего существа вибрируетъ въ униссонъ съ воздушными волнами и каждый нервъ мой поетъ, какъ струна арфы подь ласкою вѣтра: я становлюсь частицей людского жужжанія». Борьба человѣческой индивидуальности противъ этихъ стѣнъ коллективности, борьба за выявленіе и сохраненіе своего я («L'Unique-Moi») — вотъ основной мотивъ творчества Мерсеро (см. «Gens de là et d'ailleurs» и др.).

Совершенно иную стадію городской психики олицетворяетъ собою Жюль Ромэнь. Это — индивидуальность, уже переставшая бунтовать противъ города и смиряющаяся передъ его великой коллективностью и хоровымъ бытіемъ. «Царство человѣческаго индивидуума должно кончиться; его душа, его страсти, его внутреннія волненія не должны болѣе заполнять литературу. То, что нынѣ имѣетъ значеніе, что становится самой реальной формой жизни, это — человѣческія группы, улицы, площади, собранія, города. Стихи, романы и драмы должны отразить жизнь этихъ группъ, показать лирическую радость растворенія въ ихъ множествѣ, исчезновенія въ ихъ ритмѣ или претворенія ихъ въ себѣ», — говоритъ Жюль Ромэнь, а въ одной изъ его поэмъ мы читаемъ:

Le passant, là-bas, sur le trottoir,
Ce n'est point hors de moi qu'il s'agite et qu'il passe.
Je crois que lui m'entend si je parle à voix basse,
Moi qui l'entends penser; car il n'est pas ailleurs

Qu'en moi; ses mouvements me sont intérieurs
Et moi je suis en lui ¹.

Признаніе этой общности переживаній, этой «Единодушной Жизни» горожанъ и приводит Ромэна къ тому міросозерцанію, которое онъ опредѣляетъ словомъ «l'Unanimité». Его прохожіе города это — unanimes'ы, мысли и чувства которыхъ бьются созвучно, проникая черезъ прозрачныя стѣны домовъ. Ренэ Гиль часто упоминаетъ въ своей поэмѣ «Voeu de vivre» о каменныхъ домахъ, хоронящихъ въ себѣ мысли людей; Жюль Ромэнъ изображаетъ коллективную душу многоэтажнаго дома, незримые токи переживаній, идущіе изъ одного этажа въ другой. Такъ, въ стихотвореніи «Les Forces du dehors s'enroulent à mes mains» онъ изображаетъ многоэтажный домъ, переживающій вмѣстѣ съ большимъ ребенкомъ его болѣзнь:

La douleur d'un seul être erre le long des murs

* * * * *

La fièvre de l'enfant traversait les murailles
Jusqu'à moi.

Недаромъ протекли десятилѣтія городской жизни: отъ Флобера, жаловавшагося на непроницаемость душъ (personne ne comprend personne), до Ромэна, страдающаго отъ городского «единодушія», — цѣлая эпоха. Эта эпидемичность переживаній и является основной нитью всей поэмы «La

¹ „La vie unanime“ I, „Rien ne cesse d'être intérieur": Прохожій тамъ на тротуарѣ идетъ и дѣйствуетъ — не внѣ меня. Я думаю, что онъ слышитъ меня, если даже я и говорю тихимъ голосомъ, — меня, который слышитъ его мысли. Ибо онъ существуетъ лишь во мнѣ, какъ и я въ немъ...

vie unanime». Ж. Ромэнъ изучаетъ различныя группы людей, связанныхъ профессиональными условиями или охваченныхъ внезапной общностью чувства. Вотъ казарма, проникнутая общей тоской по деревнѣ, общей ненавистью къ службѣ и общимъ невѣжествомъ. Вотъ театръ, гдѣ «шумы, духи, дыханіе и потная влажность сливаются въ одномъ сверкающемъ пространствѣ», гдѣ

Les membres et les nerfs et les muscles de tous
Travaillent à forger la grande joie unique.
Et l'individuel se dissout...

И поэтъ мечтаетъ о томъ, чтобы «весь городъ и все человѣчество» были похожи на эту согласную и бурно живущую театральную залу, движимую единымъ чувствомъ. Вотъ Церковь, опьяняющая толпу «алкоголемъ органныхъ звуковъ, свѣтомъ свѣчей и витражей». Вотъ Café, претворяющее въ себѣ всѣ волненія шумныхъ улицъ. Вотъ и самъ Городъ, «La Ville qui n'a pas de forêts et n'a pas de cigales», — суетливо кишачій по утрамъ, затянутымъ дымами фабрикъ, и мечтательный по вечерамъ и воскресеньямъ, когда затихаютъ заводы, школы и бюро и горожанинъ можетъ задуматься надъ тѣмъ, «что такое міръ, — не похожъ ли онъ на разросшійся городъ?» И если Ренэ Гиль воспѣваетъ мать и семейство на фонѣ городской суеты, то у Ромэна нѣтъ семьи, ибо его городъ, «связывающій людей желѣзной нитью, какъ жемчужины огромнаго ожерелья», создаетъ болѣе компактныя группы, чѣмъ семья:

D'où montent des touffes d'idées
 Qui ont la corolle plus large
 Que les idées quotidiennes ¹.

Вотъ «Черный Кортѣжъ» похоронной процессіи, котораго никто и ничто не осмѣливается задержать на пути, передъ которымъ преклоняется улица, ибо она чувствуетъ, что это — группа, враждебная городу, уединенная въ себѣ и думающая о вѣчности. Этому протесту индивидуальности противъ городского коллектива посвящена вторая часть поэмы Жюля Ромэна. Человѣкъ возстаетъ противъ множества и ищетъ свое отдѣльное «я»; онъ устремляется изъ города на лоно природы, чтобы стать самимъ собою и забыть дымный силуэтъ города. Но увы! Покинутый городъ мститъ за себя: выросшій среди толпы, человѣкъ, вмѣсто желанной свободы, испытываетъ на лонѣ природы лишь страхъ передъ самимъ собою, страхъ передъ холодомъ лѣсныхъ ночей, безконечностью космоса и медленнымъ ритмомъ природы. Это — драма бодлэровской души, драма андреевскаго героя изъ «Проклятія звѣря». И человѣку остается лишь снова, какъ блудному сыну, вернуться въ оставленный городъ и снова слиться съ его могучимъ и безликимъ потокомъ, — съ его «Единодушной Жизнью».

Итакъ, возстаніе индивидуума противъ города оказывается несостоятельнымъ, и, покоренный, онъ приноситъ свою маленькую личность на алтарь

¹ Откуда поднимаются пучки идей, гораздо болѣе широкихъ, чѣмъ каждодневныя мысли.

коллективного «мы» для того, чтобы городъ могъ произнести свое новое, великое и стоустое «Я»:

Nous avons le désir d'aimer ce qui nous brise,
Graves de quiétude et frémissant de joie,
Nous cessons d'être nous pour que la ville dise :
„Moi!"

Поэзія Жюля Ромэна представляеть собой любопытную амальгаму пантеизма Каррьера съ фетишизмомъ современнаго капиталистическаго города, какъ нѣкоей внѣшней силы, господствующей надъ индивидуумомъ. Правда, это господство является у Ромэна сладостнымъ господствомъ, и анализъ его произведень съ изумительно тонкимъ чутьемъ, но поэтъ какъ будто и не догадывается, что возможенъ и другой городъ, гдѣ «царство свободы» вытѣснить «царство необходимости».

Именно это сознание окрыляетъ собой творчество другого и старѣйшаго ученика Гиля, — Верхарна, къ которому мы и переходимъ теперь.



VI.

En ses villes soudain terrifiées
De fête rouge et de nocturne effroi
Pour te grandir et te magnifier
Mon âme, enferme-toi.

Верхарнь.

«Научная поэзія» Ренэ Гіля ознаменовала собою огромный шагъ впередъ на пути сближенія поэта съ современностью. Но явившись реакціей противъ индивидуалистической беспочвенности символизма, она слишкомъ далеко перепнула палку въ противоположную сторону. Смѣшались грани искусства и науки, категория долженствованія и категория бытія. Ибо высшее призваніе искусства заключается не въ сводкѣ уже добытыхъ наукою данныхъ, а въ пророческомъ угадываніи, въ творческомъ опереженіи жизни. Синтезъ Ренэ Гіля въ сущности, — синтезъ à travers Zola, — синтезъ натуралистической и познавательный, чуждый этической санкціи, — синтезъ эпической и космической, въ которомъ почти не оставалось мѣста для человѣка. Недаромъ въ своемъ «Voeu de vivre» поэтъ говоритъ, что должно «созерцать законы народовъ въ законахъ вселенной и съ такой высоты, чтобы никакое волненіе не примѣшивалось къ пылливости, ибо существовать познаніе, которое должно двигать само

по себѣ (il existe savoir, qui doit mouvoir en soi)».

Но познанія, какъ самоцѣли, для подлиннаго искусства еще недостаточно, ибо оно приѣмлетъ жизнь сущую не для утверждения, а для отрицанія ея — во имя иной жизни, преображенной красотой. Подлинное искусство — революціонно по самому своему существу, и такимъ поэтомъ-трибуномъ, поэтомъ-пророкомъ является Эмиль Верхарнь.

Правда, по своему происхожденію Верхарнь — бельгіецъ, но все же мы считаемъ возможнымъ говорить о немъ въ этой статьѣ, посвященной французскимъ поэтамъ. Ибо, какъ художникъ слова, онъ во многомъ связанъ съ техническими завоеваніями французской поэзіи, со «свободнымъ стихомъ» и «словесной инструментацией» Ренэ Гиля. (На это вліяніе указываютъ весьма сочувственныя Гилю статьи, помѣщенныя Верхарномъ въ 1886 и 1887 гг. въ брюссельскомъ журналѣ «L'Art Moderne».) Что же касается до верхарновскихъ сюжетовъ, то ихъ можно раздѣлить на двѣ категоріи. Верхарнь, написавшій «Flamandes», «Campagnes Hallucinées» и «Villages Illusoires», Верхарнь, воспѣвшій рубенсовское плодородіе старой Фландріи и томительную агонію современной бельгійской деревни, — принадлежитъ «черной» Бельгіи, странѣ, гдѣ процессъ разложенія деревни идетъ болѣе быстрымъ темпомъ, чѣмъ въ другихъ странахъ Европы. Но Верхарнь, какъ поэтъ и трибунъ города, въ такой же мѣрѣ принадлежитъ своей родинѣ, какъ и всему міру. Болѣе того: въ этомъ смыслѣ онъ даже болѣе интернаціоналенъ, чѣмъ націона-

лень, ибо его городъ это — не Брюссель и не мертвый Брюггэ; это — синтезъ Парижа, Лондона и Нью-Йорка, это — космополитическій и капиталистическій городъ современности. Вотъ почему мы въ правѣ включить поэзію Верхарна въ нашу обзоръ, но не станемъ говорить о Роденбахѣ, который хотя и провелъ всю жизнь въ Парижѣ, но вдохновлялся тихой и поэтической провинціей Фландріи.

Верхарнъ не появился, какъ *deus ex machina*: намъ уже приходилось указывать на цѣлый рядъ поэтовъ, отдавшихъ дань городу: Барбье, Дюпонъ, Бодлэръ, Дюкампъ, Ренэ Гиль¹, но ни одинъ изъ нихъ не слился съ городомъ въ такой степени, какъ Верхарнъ. Его большая и мятежная душа облетѣла всѣ вершины міра, рѣяла надъ плодородными пастбищами старой Фландріи, ночевала въ мрачныхъ монастыряхъ средневѣковья, плакала среди «обезумѣвшихъ полей» современности и, наконецъ, нашла свой пріютъ подъ каменной сѣнью большихъ городовъ. Но не сразу примирилась она, мятежная, съ новымъ пріютомъ...

¹ Здѣсь необходимо упомянуть еще объ одномъ предшественникѣ Верхарна — Жанѣ Ломбарѣ, поэтѣ пролетаріи, болѣе извѣстномъ въ качествѣ романиста, который еще въ 1888 году написалъ большую поэму „Adel“ („La révolte future“), явившуюся страстнымъ протестомъ противъ желѣзнаго города. Чисто-художественныя достоинства этой поэмы не высоки, и этимъ объясняется то, что она прошла почти незамѣченной, но историкъ литературы долженъ по справедливости отмѣтить ее, какъ первую картину современнаго фабричнаго города, предварившую хронологически Гиля и Верхарна. Болѣе того: въ ней есть чисто-верхарновскіе мотивы. Такъ, рабочіе, увлекающіе поэта въ городъ, говорятъ ему: „Слѣдуй за нами! Мы — лошади, привязанныя къ жернову города, живое мясо въ его безпощадныхъ пальцахъ — онъ взялъ наши мозги, онъ раздробилъ наши кости, онъ сдѣлалъ насъ рабами“. Это — эмбріонъ верхарновскаго Города-Спрута.

Верхарнъ родился и выросъ среди тихой природы, и первое впечатлѣніе, произведенное на него большимъ городомъ, было — черное отчаяніе. Не надо забывать того (какъ это дѣлается многими біографами Верхарна), что мрачная трилогія: «Soirs», «Débâcles» и «Flambeaux Noirs», знаменующая собою полосу траура и страданія въ жизни Верхарна, была написана имъ въ Лондонѣ. Правда, въ Лондонѣ были и Верлэнъ, и Маллармэ, но они не замѣтили того, что увидѣлъ проникновенный и жадный Верхарнъ: они не видѣли лондонской нищеты и лондонскаго машинизма. Это вліяніе города на настроеніе Верхарна не отрицаетъ и біографъ его Бажальцетъ: «Мрачный видъ желѣза и смолы, полная копоти атмосфера города, черезъ который проходитъ вся міровая торговля, внушали ему какую-то сладострастную горечь... Въ этомъ черномъ и жестокомъ Лондонѣ Верхарнъ насытился той тоской, которую выдѣляютъ изъ себя сѣверные города съ ихъ заводами, шахтами, верфями, растравили свое страданіе, опустошили свое сердце... Одинокій, въ толпѣ, со своей мечтой, сколько разъ бродилъ онъ вокругъ доковъ, бассейновъ и вокзаловъ, вдоль набережныхъ и бѣдныхъ кварталовъ, или безъ всякой видимой цѣли спускался въ метрополитэнъ для того, чтобы цѣлыми часами кружиться въ глубинѣ тунелей, замазанныхъ сажей, или среди двойной изгороди чудовищныхъ афишъ». Этотъ неизгладимый слѣдъ чернаго Лондона остался на всей трилогіи Верхарна.

O, mon âme du soir, ce Londres noir qui traîne en toi! —

говорить Верхарнъ, и какъ характерно это минорное соотвѣтствіе его души съ душою города, напоминающее то созвучіе, которое мы слышали у Верлена. Въ стихотвореніи «Les Villes» («Les Flambeaux Noirs»), въ звукахъ, торжественно мрачныхъ, рождается передъ нами кошмарный образъ чернаго города, сверкающаго золотомъ банковъ и биржъ. Здѣсь не «милые лондонскіе туманы», согрѣвавшіе душу Маллармэ, сидѣвшаго за окномъ, — здѣсь «запахъ сажи, отбросы кожъ, дужи асфальта». Здѣсь, въ пивныхъ туманахъ, бродятъ лихорадочные сны и красные кошмары, здѣсь черныя мостовыя и подвалы-гробницы, вѣчно-дымящіеся заводы и дребезжащіе желѣзомъ поѣзда, съдаемые глубинами улицъ и вновь изрыпаемые ими. «О, душа моя, обезумѣвшая отъ блуждающаго вѣтра и чудовищно вышедшая изъ своей орбиты, запачкайся здѣсь и *замри* въ яростномъ презрѣніи...». Такими словами заканчиваетъ Верхарнъ свое первое стихотвореніе, посвященное городамъ. И дѣйствительно, на время сердце Верхарна замерло въ холодномъ ужасѣ городскихъ видѣній — и эта тоска едва не довела его до монастыря, подобно Бодлэру, искавшему спасенія отъ дѣйствительности въ католицизмѣ...

Но вскорѣ поэтъ преодолѣлъ этотъ душевный кризисъ, и снова новая, горячая и алая волна крови широкими и буйными ударами прилила къ его, казалось, умершему сердцу.

Правда, и въ этомъ сборникѣ, какъ показываетъ самое заглавіе его: «Города-Спруты», Верхарнъ широкими и могучими штрихами рисуетъ пе-

редь нами картины городскихъ золь и уродствъ, созданныхъ капитализмомъ. Золото, «несытое, жестокое и мстящее», — вотъ божество этого города, къ которому протянуты миллионы рукъ, которому возносятся миллионы молитвъ. Шумная биржа, окруженная черными банками и ревущей жадной толпою, биржа изъ желѣза и камня, гдѣ люди губять себя и готовятъ гибель другимъ, — вотъ храмъ этого божества. Всесильный и урюмый банкиръ — вотъ его ставленникъ земной. Безпощадный полководецъ, чья статуя высится на перекресткѣ казармъ, взявшій тысячи жизней приманкою золота въ дальнихъ краяхъ, — вотъ его священнослужитель. «Женщина въ черномъ», отдающая любовь за нѣсколько монетъ, — вотъ его жертва вечерняя, сжигаемая «при яркомъ свѣтѣ похоронъ»...

А вотъ и фабрики въ черныхъ и бѣдныхъ кварталахъ, конкурирующія съ биржей своимъ шумомъ и безуміемъ:

Вперивъ другъ въ друга мертвый взглядъ
Разбитыхъ оконъ симметричныхъ.
И день и ночь дымятъ, хрипятъ
Въ предмѣстьяхъ скопища громадъ фабричныхъ.

(Въ пер. Чернова.)

Здѣсь другіе шумы и другое безуміе — глухіе шумы молотовъ и маховыхъ колесъ, — черное безуміе автоматическаго труда, безмолвной нищеты и животнаго существованія. А еще дальше, на грязныхъ окраинахъ города, — «les gares folles de tintamarres», вокзалы съ ихъ вѣчнымъ грохотомъ,

грязные чаны керосина и смолы и, наконецъ, чахлая пригородная природа, отдавшая городу свои зеленые соки. Такъ въ безумномъ водоворотѣ, въ грохотѣ, столахъ и свистахъ, въ золотѣ, крови и сажѣ развертывается передъ нами калейдоскопъ городскихъ уродствъ и страданій, вращаемый бѣшеной рукою Верхарна...

Но не одни лишь кровавые щупальцы спрута увидѣлъ Верхарнъ на гигантскомъ тѣлѣ капиталистическаго города: въ этомъ двуликомъ Янусѣ современности поэтъ сумѣлъ прозрѣть и инья, потенциальныя начала — красныя крылья творческихъ устремленій къ будущему...

Еще г. Львовъ-Рогачевскій въ своей статьѣ о Верхарнѣ («Совр. Миръ», 1909, IX) указалъ на ту огромную роль, которую сыграло въ духовной эволюціи поэта побѣдоносное выступленіе на арену города бельгійскаго пролетаріата въ началѣ 90-хъ годовъ. Дѣйствительно, эта бурная эпоха ознаменовала собой переломъ въ отношеніи Верхарна къ городу. Поэтъ почувствовалъ, что онъ не одинъ; одинокій прохожій города, только что испытывавшій мистическій ужасъ передъ этимъ безстрастнымъ чудовищемъ, почувствовалъ себя единицей великаго цѣлаго, — той самой толпы, «позоръ и преступления» которой онъ воспѣвалъ, той самой толпы, которая всегда эгоистична у Ренэ Гиля. И отнынѣ все творчество Верхарна становится гимномъ толпѣ городовъ, чья

Ярость великая, съ пламеннымъ ликомъ,
Съ радостнымъ крикомъ

(Въ пер. В. Брюсова.)

преображает города-спруты в города-факелы... «Какъ волна, затерявшаяся въ потокѣ, какъ крыло, рѣющее въ глубинахъ пространствъ, растворись, мое сердце, въ этихъ толпахъ, терроризирующихъ столицы своимъ побѣдоноснымъ гнѣвомъ», — говорить поэтъ. Какъ характерна эта жажда растворенія въ гущѣ городской толпы, смѣнившая собой мечту другихъ поэтовъ о раствореніи въ безмѣрности космоса! Для городского поэта безликая толпа стала живымъ символомъ вѣчности. Какъ характеренъ въ этомъ смыслѣ путь, пройденный Верхарномъ и обратный эволюціи Ренэ Гиля: послѣдній началъ съ объективной эпопеи вселенной и впоследствии постепенно переходилъ къ описанію современности; Верхарнъ, страстный пѣвецъ «ici-bàs», началъ съ картинъ городской повседневности и лишь въ послѣдніе годы, окрыленный вѣрой въ коллективного человѣка, переходитъ въ своемъ «Multiple Splendeur» къ возсозданію космической жизни. Человѣкъ Верхарна не растворяется въ космосъ; наоборотъ, онъ претворяетъ въ себѣ міръ и преобразуетъ его по своему идеалу. Отъ города — къ вселенной, отъ правды-справедливости къ правдѣ-истинѣ, — таковъ путь Верхарна. Но этотъ «субъективизмъ» верхарновской поэзіи покоится на прочномъ фундаментѣ объективно-установленной социальной эволюціи. Верхарнъ не грезитъ о воскресеніи Версаля, этой «Cité des Eeaux», какъ Анри де-Ренье, или Мертваго Брюггэ, какъ Роденбахъ, — нѣтъ, опьяненный богатствомъ и трагизмомъ современной жизни, онъ остается въ городѣ

современномъ и восклицаетъ: «Въ этихъ городахъ, внезапно потрясенныхъ пиршествомъ кровавымъ и ужасомъ ночнымъ, замкнись, моя душа, чтобъ стать великой и могучей»...

Итакъ, на примѣрѣ Верхарна мы снова видимъ яркое подтвержденіе не разъ указанной нами зависимости между городской лирикой и объективнымъ ликомъ города. Бодлэръ, превозносившій воинствующую поэзію Дюпона въ 40-хъ годахъ, кончилъ католицизмомъ при Второй Имперіи. Мрачный пѣвецъ городовъ, Верхарнъ, въ 90-хъ годахъ сумѣлъ прозрѣть сквозь черную ночь городского *бытія* занимающіяся свѣтлыя «Зори» новаго городского *бытія*. Въ его лицѣ логически завершается циклъ развитія, начатый Мерсье. Но если для послѣдняго творческая потенциальность города воплощалась лишь въ прогрессѣ техники, то Верхарнъ увидѣлъ «незримыя идеи, царящія надъ городомъ» («Les Idées»), *новую мечту*, рожденную этимъ прогрессомъ. Въ городѣ Ренэ Гилія, этомъ «городѣ великихъ несчастій», въ этомъ городѣ 80-хъ годовъ, еще «старые зовы въ чувствахъ людей», въ городѣ Верхарна —

Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge,
 Il est fumant dans la pensée et la sueur
 Des bras fiers de travail, des fronts fiers de lueurs,
 Et la ville l'entend monter du fond des gorges
 De ceux qui le portent en eux
 Et le veulent crier et sangloter aux cieux

.....
 Le rêve! il est plus haut que les fumées
 Qu'elle renvoie envenimées
 Autour d'elle, vers l'horizon

Et qu'importent les maux et les heures démentes
 Et les cuves de vice où la cité fermente,
 Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles
 Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,
 Qui soulève vers lui l'humanité
 Et la baptise au feu de nouvelles étoiles ¹.

Одинъ изъ біографовъ Верхарна, Жоржъ Бюисере, не симпатизирующий верхарновскимъ идеаламъ, по-своему вполне правъ, когда обвиняетъ поэта въ томъ, что его «Villes Tentaculaires» «очень ясно свидѣлствуютъ о социалистическихъ стремленіяхъ автора». Но чрезвычайно характерно, что этотъ же самый критикъ, обвиняющій Верхарна въ тенденціозности, долженъ сдѣлать слѣдующее признаніе: «Чтеніе «Villes Tentaculaires» представляетъ большую опасность увлеченія социализмомъ Верхарна — эту книгу надо читать съ осторожностью и держаться тѣмъ болѣе насторожѣ, что наиболѣе социалистическія поэмы здѣсь — наиболѣе прекрасны, и ихъ вдохновенность, ихъ ритмъ, чаруя прежде всего ухо, могутъ вызвать одобреніе и со стороны чересчуръ довѣрчиваго интеллекта» (Georges Buisseret, «L'évolution Idéologique d'Emilie Verhaeren», 1910).

¹ „L'Ame de la Ville": Старая греза мертва и новая греза куется: она дымится въ потѣ рукъ, гордыхъ трудомъ, въ мысляхъ умовъ, гордыхъ сознаниемъ. И городъ слышитъ ея восхождение изъ глубинъ тѣхъ грудей, что носятъ ее въ себѣ и хотятъ прокричать, прорыдать ее передъ небомъ... Греза! Она выше тѣхъ отравленныхъ дымовъ, которые рѣютъ вокругъ города и выбрасываются имъ къ горизонту... И что значать всѣ бѣды и часы безчестія и чаны пороковъ, въ которыхъ бродитъ городъ, если когда-нибудь изъ глубины тумановъ и дымныхъ завѣсъ возстанетъ новый Христосъ, высвѣченный изъ свѣта, который подниметъ къ себѣ человечество и окреститъ его онемъ новыхъ звѣздъ...

Почтенный критикъ, столь опасующійся дурного вліянія Верхарна, совершенно правъ. Дѣйствительно, въ этихъ «соціалистическихъ» поэмахъ музыка верхарновскаго стиха достигаетъ своего высшаго паѳоса. Правда, не Верхарнъ является инициаторомъ «свободнаго стиха» и имитативной оркестраціи словъ — въ этомъ отношеніи онъ, несомнѣнно, обязанъ техническимъ открытіямъ Г. Кана и Р. Гилля. Но ни у кого еще «эволюціонирующій ритмъ», пользование аллипераціями и ассонансами не дали такихъ изумительныхъ достижений, какъ у него. Казалось, Верхарнъ, съ его буйнымъ и неистовымъ темпераментомъ, былъ созданъ Провидѣніемъ для того, чтобы воплотить въ книгѣ мятущуюся и буйную душу города. Ибо нигдѣ еще такъ ярко не выявлялось чисто городское происхожденіе свободнаго стиха, гениально предсказаннаго и объясненнаго Бодлэромъ, какъ именно въ поэзіи Верхарна. Никто еще не воспѣвалъ съ такой неукротимой силой всю трагическую стихію города, всю пеструю динамику улицы, какъ Верхарнъ. Его стиль такъ же стремителенъ и разноголосенъ, какъ клопочущій водоворотъ города съ его несозвучнымъ топотомъ и грохотомъ миллионныхъ ногъ и колесъ...

Но часто этотъ судорожный хаосъ звуковъ претворяется въ торжественный ритмъ дружнаго марша, гдѣ воющій вѣтеръ народной грозы и громовая дробь барабановъ сливаются въ одну патетическую мелодію, какъ, напр., въ «Возстаніи», столь прекрасно переведенномъ В. Брюсовымъ:

Улица, быстрымъ потокомъ шаговъ,
 Плечъ, и рукъ, и головъ,
 Катится, въ яростномъ шумѣ,
 Къ мигу безумій,
 Но вмѣстѣ —
 Къ свершеньямъ, къ надеждамъ и къ мести!

Стиль Верхарна — продуктъ пароксизма современной эпохи, но вмѣстѣ съ тѣмъ это — тотъ стиль, въ громахъ и молніяхъ котораго рушится власть современного города и набатными звуками возвѣщаются «Зори» Грядущаго Града.

* * *

Верхарнъ увидѣлъ «Новую Грезу», рѣющую надъ дымами современного города, но онъ не явилъ намъ картины этого преображеннаго города. Въ его «Зоряхъ» занавѣсъ опускается въ тотъ самый предутренній часъ, когда разрушительная борьба мятежныхъ силъ приходитъ къ концу и начинается длительный день положительнаго строительства. Вопросъ о преобращеніи освобожденнаго города, о его отношеніи къ деревнѣ — остается открытымъ...

Скажемъ же теперь въ заключение нашей статьи о тѣхъ рѣшеніяхъ этого вопроса, которыя намѣтились во французской утопической литературѣ XIX вѣка. Въ общемъ и цѣломъ, всѣхъ мечтателей о будущемъ городѣ можно раздѣлить на двѣ категоріи. Одни, чуждые идейныхъ крыльевъ, на которыхъ они могли бы подняться надъ современнымъ имъ городомъ, во всѣхъ своихъ построенияхъ принимаютъ его за *вѣчную форму* соціального

стройка, которую стараются урегулировать или доводить до крайняго логическаго предѣла. Другіе, умѣющіе читать между строкъ соціальной эволюціи, закладываютъ зданіе будущаго города на новомъ фундаментѣ...

Къ первой группѣ нужно отнести прежде всего Мерсье, произведеніе котораго: «L'An deux mille quatre cents quarante» (Amsterdam, 1770) — чрезвычайно любопытно въ томъ смыслѣ, что въ немъ впервые мечта о городѣ будущаго сплетается съ проблемой движенія. Ему, человѣку XVIII вѣка, приходилось много страдать отъ тѣсноты маленькихъ улочекъ и нагроможденія экипажей. Вотъ почему описаніе воображеннаго города, въ которомъ онъ просыпается черезъ 700 лѣтъ, почти начинается съ главы «Voitures», т. е. съ урегулированія уличнаго движенія. Мерсье съ восхищеніемъ указываетъ на то, что въ новомъ Парижѣ царитъ порядокъ, что «здѣсь улицы проникнута уваженіемъ къ жизни самаго маленькаго гражданина», ибо экипажи, столь часто давившіе людей, оставлены только старикамъ и торговцамъ... Такъ, не задумываясь надъ причиной лихорадочности городской жизни, Мерсье думалъ урегулировать городское движеніе...

Черезъ 100 лѣтъ послѣ Мерсье появилась книга Тони-Муалена (разстрѣляннаго во время Коммуны): «Paris en l'an 2000», въ которой авторъ, опять-таки не касаясь вопроса объ экономической сущности новаго города, возводитъ Новый Парижъ съ такимъ расчетомъ, чтобы первый этажъ представлялъ собою сквозную кры-

тую галерею, параллельную улицѣ и соединенную крытыми мостами. Это — *gues-salons*, улицы-салоны, въ которыхъ отнынѣ должна развѣртываться вся публичная жизнь; старыя же улицы оставлены лишь для перевозки товаровъ. «Какъ только парижане испробовали новыя галереи, они больше уже не хотѣли ступить ногой на прежнія улицы, которыя, какъ они стали утверждать, хороши только для собакъ; когда имъ предлагали выйти наружу, они находили, что тамъ или слишкомъ жарко, или слишкомъ холодно, пыльно или вѣтрено, и предпочитали оставаться подъ прикрытіемъ потолка», — говоритъ Тони-Муалень (Toni-Moilen, «Paris en l'an 2000», Paris, 1869). Въ этомъ идеальномъ городѣ зелень сосредоточена лишь въ центрѣ, въ паркѣ Международнаго Дворца, этой станціи мірового воздушнаго сообщенія. Такимъ образомъ, Муалень мечталъ въ сущности о томъ, чтобы превратить весь городъ въ одну сплошную каменную улицу, всѣ дома — въ одинъ проходной пассажъ. Его Новый Парижъ былъ современнымъ городомъ, доведеннымъ до своего чудовищнаго предѣла...

Еще кошмарнѣе городъ желѣза и электричества, со стальными дворцами и металлической листовкой, который мерещится Камиллу Моклеру въ его новеллѣ «La Mort Mécanique». Ему чудится Островъ Благосостоянія (Ile du Bien Être), гдѣ человѣческой разумъ побѣдилъ природу и преодолѣлъ самую смерть. Но обезумѣвшіе отъ бездѣлья и довольства люди, охваченные ненавистью къ своимъ стальнымъ рабамъ-машинамъ, разрушаютъ всю механическую

культуру... Менѣ трагиченъ, но не менѣ страшень по существу городъ «Минерва», рисующійся Поль Адану въ его романѣ «La Cité Prochaine» («Lettres de Malaisie»), — городъ съ автоматической музыкой и воздушной эскадрой, посылающей смерть старому свѣту, съ химическимъ питаніемъ и почти механической любовью, гдѣ женщины отдаются изъ простой любезности, гдѣ жизнь утратила всякій интересъ¹...

Но еще въ 40-хъ годахъ прозвучалъ новый кличъ: «Allons en Icarie», этотъ призывъ къ городу-коммунѣ, утопающему въ садахъ, къ городу «Гармоніи», гдѣ есть воздушное сообщеніе и чудеса техники, но нѣтъ ни коммерческихъ улицъ, ни десятиэтажныхъ домовъ. Отъ Кабэ и Фурье эта мечта о сляніи промышленности съ земледѣліемъ, города съ деревней перешла и въ современную литературу. Городъ А. Франса («На бѣломъ камнѣ»), вобравшій въ себя всѣ техническія завоеванія чело-вѣчества, купается въ зеленомъ морѣ садовъ. Таковъ же, еще въ большей степени, городъ Зола въ романѣ «Трудъ», — городъ, выросшій изъ кооперативнаго поселка, городъ съ обширными садами и небольшими домами, гдѣ ни одинъ дымъ не омрачаетъ неба, «ибо электричество вытѣснило уголь и дрова», гдѣ «струятся свѣжія воды, омывая каменные плиты и унося малѣйшую пыль», городъ здоро-

¹ Мы не упоминаемъ о фантазії Г. Тарда: „Fragment d'histoire utique“, такъ какъ въ ней идетъ рѣчь не о земномъ, а о подземномъ, пещерномъ городѣ, куда спасаются отъ угасающаго солнца люди, ставшіе троплодитами. Фантазія Тарда не лишена поэзіи, о которой, однако, здѣсь не мѣсто говорить.

ваго труда и красиваго отдыха. Въ романѣ Зола много сантиментализма и общихъ мѣстъ, но все же его мечта о цвѣтущемъ городѣ-поселкѣ нисколько не противорѣчитъ соціальной эволюціи, приводящей къ децентрализаціи городскихъ массъ и вынесенію промышленной жизни за стѣны города. Электричество — то самое электричество, которое рисуется современному художеству символомъ городской искусственности, — устраняя каменный уголь, диалектически приводитъ промышленность къ горнымъ потокамъ и уничтожаетъ старѣйшій водораздѣлъ между городомъ и деревней. «Города-Спруты» начинаютъ отдавать равнинамъ то, что они взяли, и уже близится зеленое воскресеніе обезумѣвшихъ полей...

Съ другой стороны, чаемое уничтоженіе современной промышленной анархіи совершенно преобразитъ внѣшній ликъ улицы, лишитъ ее судорожной торопливости, излѣчитъ ее отъ вѣчной лихорадки, создастъ болѣе благодатную почву для монументальныхъ памятниковъ, нынѣ лишь препятствующихъ уличному движенію и кажущихся анахронизмомъ среди уличной суетливости, и смететь ту психологическую почву, на которой расцвѣтаютъ крайности «футуризма». Капиталистическій городъ превратилъ античный форумъ въ проѣзжую улицу; городъ будущаго, городъ урегулированной жизни преобразитъ проѣзжую улицу въ монументальную аллею. Недаромъ всевидящій Бодлэръ мечталъ въ своемъ «Rêve Parisien» о городѣ изъ мрамора, желѣза и водъ, съ величественными ко-

лоннадами и дворцами среди «водопадовъ искрометныхъ» и «мирно дремлющихъ прудовъ»...

Городъ будущаго, созданный «улицей грозной, улицей красной и властной», будетъ свободенъ отъ власти улицы, — такова діалектика исторіи.

Въ свѣтъ этого соціологическаго предвидѣнія долженъ разсѣяться и тотъ темный страхъ передъ городомъ будущаго, которымъ отравлена современная русская литература, посылающая городу всѣ проклятія человѣка и звѣря. Эти полумистическіе страхи должны быть преодолены сознаниемъ того, что власть Города Желтаго Дьявола — не имманентна, не безконечна. Ибо не капиталистическій городъ — «будущій царь вселенной» (Брюсовъ) и не «подъ влияніемъ улицы» сложится городъ будущаго, какъ полагалъ М. Волошинъ, которому мерещился чудовищный фантомъ Города-Земли. Нѣтъ, не «рабство скорости», не «рабство путей», а освобожденіе отъ духа улицы, побѣда надъ скоростью опредѣлитъ собой ликъ будущаго города. Не въ современныхъ американскихъ центрахъ лежитъ зародышь грядущаго города, а въ англійскихъ Garden-City...

Честь и слава русскому художеству, которое не замкнулось къ кабинетъ Маллармэ, въ теплицѣ парнасцевъ, но вышло на улицу и отдалось обнаженію ужасовъ городской современности. Имена Андреева, Брюсова, Добужинскаго будутъ занесены на скрижали міровой исторіи, — исторіи возстанія противъ города, рядомъ съ ихъ французскими соотечественниками по оружію.

Но, проклиная эту городскую современность,

русское искусство не должно забывать того, что ликъ города мѣняется въ зависимости отъ прилива и отлива его «мятежныхъ силъ», что какъ ни высоко вздымаются черные дымы города, — еще выше рѣбеть свѣтлая «Новая Греза», рожденная имъ. Ибо городъ, часто являвшійся Ропсу въ видѣ Сатаны, можетъ, подобно Мефистофелю, назвать себя:

Ein Theil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.



К. Гюисъ.

Гравировано Я. Бельтраномъ.



Французское искусство.

Т-во „Прогрессивное“ из Спб.

Въ кафэ.

Карт. Э. Манн. (Cliché Durand-Ruel.)

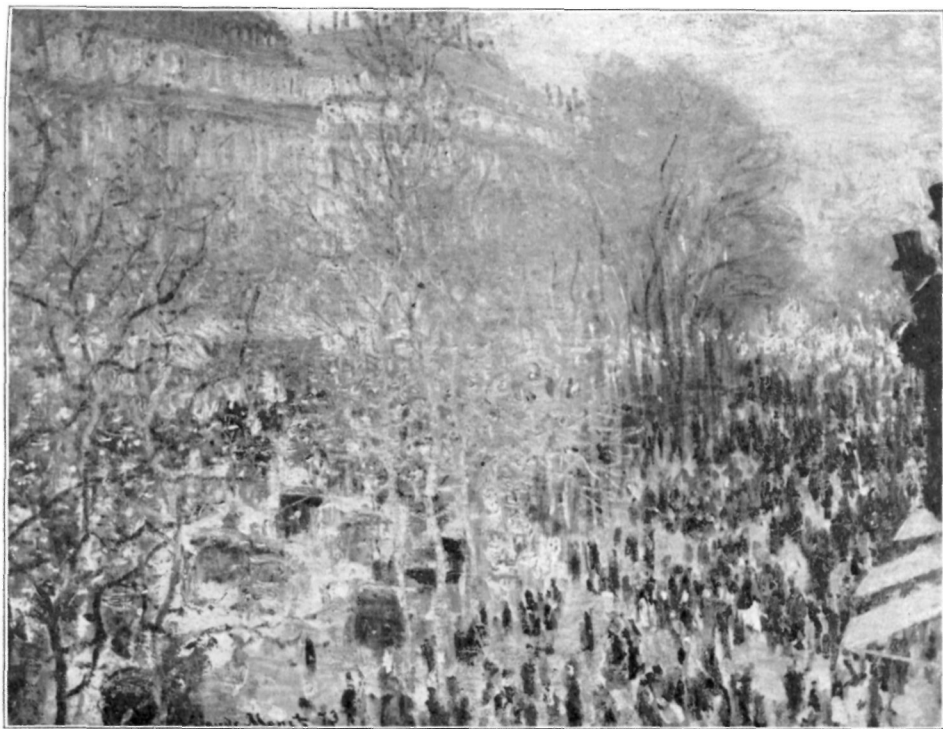


Французское искусство.

Т-во „Прогрѣщеніе“ въ Спб.

Урокъ танцевъ.

Карг. Дегаса.

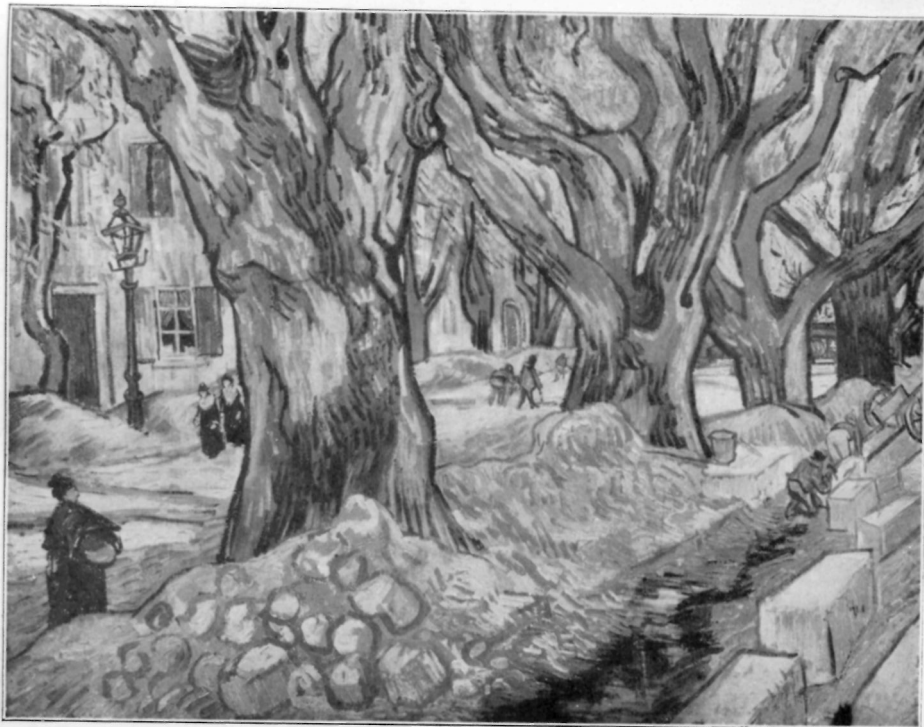


Французское искусство.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Парижскій бульварь.

Карт. *Клода Мона*. (Cliché Durand-Ruel.)



Французское искусство.

Т-во „Прозвѣщеніе“ въ Спб.

Улица въ Арлѣ.

Карт. ванъ-Гога.



Французское искусство.

Т-во „Проектирование“ в Спб.

Автопортретъ.

Ванъ-Гогъ.



Французское искусство.

Т-во „Просвященіе“ въ Спб.

Пейзажъ.

Карт. *Сезанна*. (Cliché Druet.)

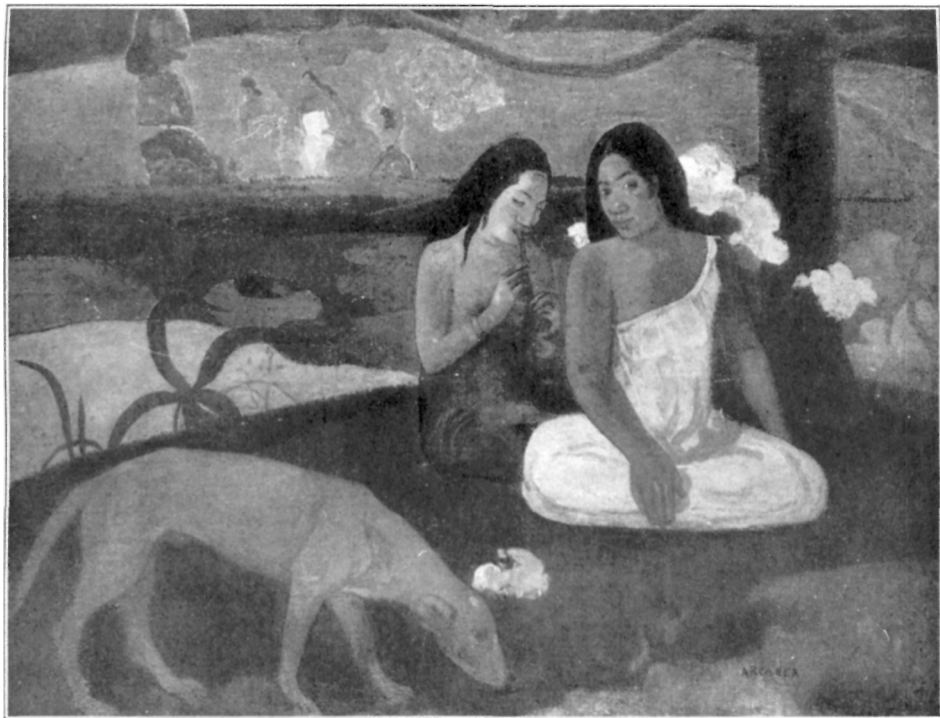


Французское искусство.

Т-во „Просвещение“ въ Спб.

Игроки.

Карт. *И. Сезанн*. (Cliché Druet.)



Французское искусство.

Т-во „Проектирование“ вл. Спб.

Флейтистка (Таити).

Карт. II. Гогма. (Cliché Druet.)

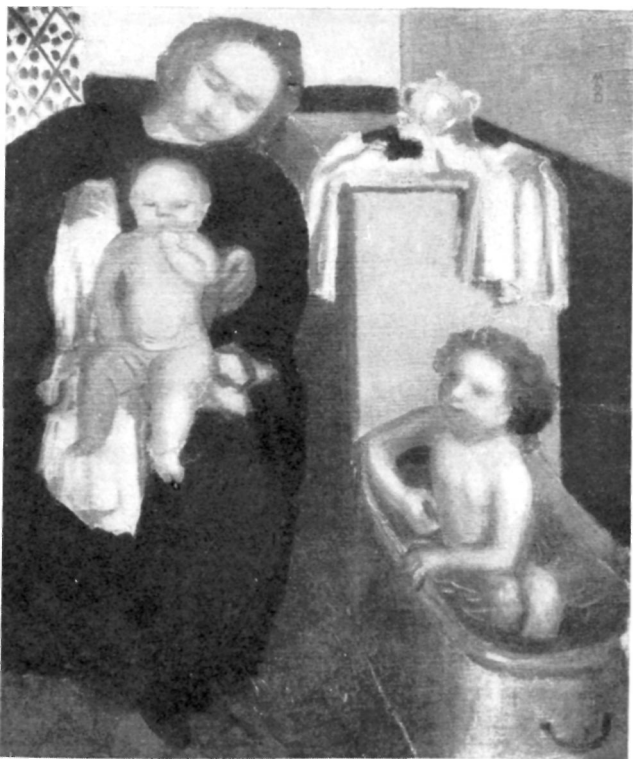


Французское искусство.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

„Желтый Христосъ“.

Карт. Гогэна. (Cliché Druet.)

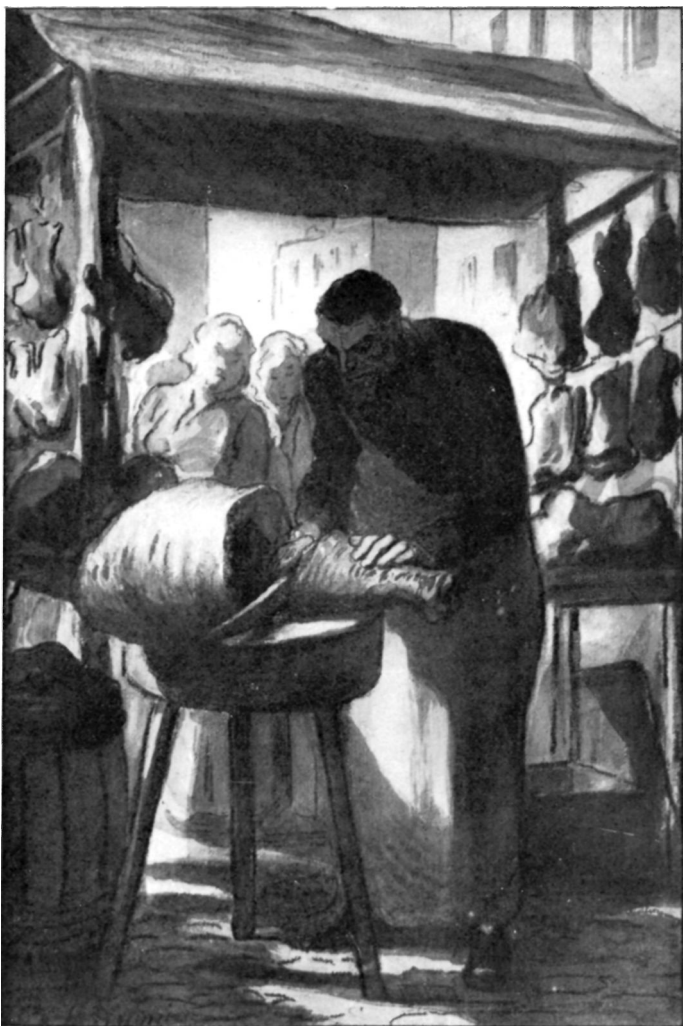


Французское искусство.

Т-во „Проектирование“ в/в СПб.

Intérieur.

Карт. *М. Дени.*



Французское искусство

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Мясникъ.

Карт. О. Домье.



Французское искусство.

Т-во „Просвещение“ въ Спб.

Въ кафэ.

Карт. К. Гюиса.



Французское искусство.

Т-во "Просвѣщеніе" въ Спб.

Прогулка Гулю.

Карт. *Тулузъ-Лотрека.*