

АПОЛЛОНЫ



ПРОБЛЕМА „МЕРТВОЙ ПРИРОДЫ“

Я. Тугендхольдъ

Il y a une expression consacrée, qui nous contrarie beaucoup... c'est celle de la nature morte, comme si la nature ne vivait pas toujours!

(Т. Gautier).

La Fée... On voit à l'instant même ce qu'il y a dans les choses: l'âme du pain, du vin, du poivre, par exemple.

(М. Maeterlinck).

Странная живопись — „мертвая природа“: она заставляет нас любоваться копией вещей, оригиналами которых мы не любимся!

(Паскаль).

О, изумление вещей — до мельчайшей частицы!

(Уитманъ).



И въ чемъ, быть можетъ, не сказалась столь наглядно разность между современностью и историческимъ прошлымъ, какъ въ изображеніи такъ называемой „мертвой природы“, этомъ простѣйшемъ изъ художественныхъ жанровъ. Я удерживаю пока неудачный терминъ — *nature morte* — совершенно не опредѣляющій то новое постиженіе вещей, которое обусловило нынѣшній расцвѣтъ предметной живописи.

А расцвѣтъ этотъ не подлежитъ сомнѣнію: — кто изъ величайшихъ художниковъ современности прошелъ мимо красоты вещей и растений? Правда, многія были столѣтія отмѣчены этой любовью къ неодушевленному и издавна тянутся звенья художниковъ, влюбленныхъ въ роскошную снѣдь и цвѣты. Но то были специалисты, знатоки кухни и оранжерей. Вспомнимъ мастеровъ *obsonia* (кухонныхъ сюжетовъ) въ античной мозаикѣ, „обжорныхъ“ живописцевъ Фландріи и Голландіи или итальянскихъ цвѣтописцевъ какъ *Tisio* — „Гвоздика“ и *Magio de Fiore*. Но именно вслѣдствіе этой специализаціи „мертвая природа“ играла въ искусствѣ прошлаго второстепенную роль, была низшимъ жанромъ. Имъ, этимъ специалистамъ, поручали большіе мастера писать цвѣты въ своихъ композиціяхъ, какъ, напримѣръ, Рубенсъ Даніелю Зегергу и Яну Брейгелю, Юрдансъ — Снейдерсу, Рафаэль — Джіованни да Удино.

Двѣ черты характерны для „мертвой природы“ въ прежнемъ искусствѣ: декоративность или натурализмъ. Творцы римскихъ мозаикъ и фресокъ писали цвѣты и плоды, какъ геометрическое украшеніе пола или стѣны; средневѣковые миниатю-

ристы и вышивальщицы ковровъ изображали ихъ въ видѣ узорныхъ орнаментовъ, итальянскіе пантеисты XV вѣка любовались ими, какъ внешнимъ ковромъ (Ф. Ф. Лиши, Гоццолі, Ботичелли). Въ стилизованныхъ цвѣточныхъ и фруктовыхъ гирляндахъ Рафаэлевыхъ Ложъ эта часто декоративная тенденція достигла своего апогея...

Голландцы и Фламандцы первые подошли къ неодушевленному міру, какъ къ самодовлѣющему жанру, какъ къ замкнутой въ себѣ станковой картинѣ. Благодаря этой нидерландской плеядѣ ‚мертвая природа‘ перестала быть аксессуаромъ историческихъ и религіозныхъ сюжетовъ, атрибутомъ пиршествъ или декоративнымъ арабескомъ. Но освободивъ ее отъ служебныхъ задачъ, нѣкоторые нидерландцы и ихъ французскіе преемники въ то же время подчинили ее естественной исторіи. Если у итальянцевъ изображеніе флоры было нераздѣльно съ аллегорическими фигурами людей, то отнынѣ вокругъ цвѣтовъ закружились бабочки и закишѣли различные гады. Въ пышной нагроможденности и педантичной точности *natures mortes* XVI—XVII вв. было много любви и даже чувственнаго культа вещей — но несомнѣнна близость ихъ къ тогдашней натурфилософіи, къ зоологическому и ботаническому атласу, къ *Museum d'histoire naturelle*. Таковы хотя бы работы Миньона, ванъ Хейзума или Н. Робэра (*de la Fleur*), которому Людовикъ XIV предоставилъ Люксембургскую оранжерею, и Ж. Спендонека, живописца и вмѣстѣ съ тѣмъ — администратора *Jardin des Plantes*.

Освобожденіе ‚мертвой природы‘ отъ Сциллы декоративности и Харибды гербарія совершенно было Шарденомъ. Изъ безвоздушной среды Миньона, съ архитектурной декорации Депорта онъ перенесъ вещи въ мягкую атмосферу уютнаго *intérieur'a*. ‚Писать надо не красками, а чувствомъ‘, говорилъ Шарденъ, и въ этихъ словахъ воплотилось новое, нарождавшееся, интимно-любвное отношеніе къ матеріальному міру, къ самымъ обыденнымъ вещамъ буржуазнаго обихода. ‚Для Шардена нѣтъ неблагоприятныхъ предметовъ въ природѣ‘ — писалъ о немъ Дидро. Первоклассный жанристъ и портретистъ, онъ показалъ возможность ‚мертвой природы‘ не какъ спеціальной и низшей отрасли искусства, а какъ колористическаго сюжета, достойнаго универсальныхъ талантовъ. Въ этомъ смыслѣ мэтръ Шарденъ проложилъ путь Курбе, Мане и Сезанну.

И чрезвычайно характерно, что самага выраженія *nature morte* еще не существовало при Шарденѣ: его поклонникъ и толкователь Дидро не зналъ этого термина. Просмотрите *Les Salons* Дидро — вы увидите, что понятіе *nature morte* поглощается у него *peinture de genre* *. Это мертвое слово возникло во Франціи лишь въ XIX вѣкѣ вмѣстѣ съ торжествомъ реализма и искусства ‚обмана зрѣнія‘, вмѣстѣ съ воцареніемъ буржуазной публики, идеаломъ живописи которой былъ виноградъ Зевксиса — въ прошломъ и фотографическія *natures mortes* Легоффа — въ настоящемъ. Я вовсе не хочу умалять мощную красоту цвѣтовъ и плодовъ Курбе,

* Дидро говоритъ иногда *nature inanimée*, но никогда — *nature morte*.

вернувшись въ эпоху романтизма къ прекрасной вещественности Голландцевъ; но несомнѣнно, что эпитетъ безжизненный, въ известномъ смыслѣ, обязанъ и живописи Орнанскаго мастера съ ея матеріальной тяжестью и отсутствіемъ движенія...

Однако, уже въ серединѣ XIX вѣка известный критикъ Торé и поэтъ Готье, словно предчувствуя грядущія завоеванія въ области ,мертвой природы', протестовали противъ этой терминологіи. ,Есть одно освященное выраженіе, которое претитъ намъ, это — nature morte; какъ будто природа не всегда живая!', писалъ авторъ ,Эмалей и Камей', самъ — поэтъ-ювелиръ.

И дѣйствительно, пора отбросить этотъ неологизмъ и вернуться къ старому и гораздо болѣе проникновенному термину, существующему на всѣхъ языкахъ, кромѣ французскаго и нашего: Stilleven (по голландски), Stilleben (по нѣмецки), Still-life (по англійски) и Riposo (по итальянски), что значитъ — ,спокойная жизнь'. Безмолвная и пассивная жизнь вещей. Этотъ терминъ, утверждающій лишь относительную неподвижность вещей, но не отрицающій за ними элементовъ и намековъ органической жизни, какъ нельзя болѣе подходитъ къ современной nature morte, въ основѣ которой лежитъ своеобразный эстетическій пансиизмъ...

Въ самомъ дѣлѣ, какая же это ,мертвая природа' — росистыя, только что сорванныя розы Э. Мане, или сладострастные плоды Гогена, или расцвѣтающія солида ванъ-Гоговскихъ подсолнечниковъ, или чувственные принадлежности Дегазовскихъ бударовъ, или сытыя клеенки и ситчики Вюйаровскихъ столовыхъ, или даже — старчески перекошенные тарелки Сезанна? И почему каменный ,Руанскій Соборъ' Клода Моне — живая природа, пейзажъ, а его же тюльпаны и сочные яблоки — nature morte?

II

Чтобы постичь различіе между прежнимъ и новымъ изображеніемъ неодушевленнаго міра надо сравнить nature morte'ы Курбе и Мане. Курбе, стоявшій на точкѣ зрѣнія наивнаго реализма, думалъ, что эстетическое созерцаніе должно быть созерцаніемъ объективнымъ, совершенно адекватнымъ дѣйствительности: въ цвѣтахъ и фруктахъ онъ видѣлъ виѣшнія, безусловно пассивныя тѣла, подлежащія невозможно болѣе точному копированію. То что больше всего изумляло современниковъ въ natures mortes Шардена — иллюзія выпуклости, умѣніе сдѣлать вещи выѣзающими изъ холста — больше всего занимало и Курбе. Мане, также начавшій съ подражанія старымъ мастерамъ (голландцамъ въ своихъ ,Рыбахъ', ,Дичи' и ,Зайцѣ', Веласкезу — въ букетѣ ,Олимпіи'), сумѣлъ подойти къ ,мертвой природѣ' совершенно иначе. Художникъ долженъ передавать не гес, не вещь въ себѣ, а свое впечатлѣніе отъ вещи, свой психическій эквивалентъ ея, — не тѣло, а явленіе, не то, что есть (и что, въ концѣ концовъ, непознаваемо), а то, что кажется. Таковъ былъ

новый лозунгъ, выдвинутый Мане въ его картинѣ — „La Brioché“ (1870 г.). Великое откровеніе его *natures mortes* не столько въ ихъ колористической красотѣ, сколько въ ихъ виѣшней незаконченности и внутренней свѣжести, въ томъ что вотъ этотъ стаканъ съ розами зафиксированъ немногими мазками и ударами цѣвѣта — какъ внезапно обрадовавшее впечатлѣніе, какъ неожиданное благоуханіе. Отсюда, изъ этого субъективизма вытекали дальнѣйшіе выводы — непріятіе эмпирическихъ случайностей, опущеніе деталей, стремленіе къ эстетической концентраціи, къ упрощенію красочной гаммы и тональной скалы, — та воля къ выбору, которой не было у реалистовъ. Въ красотѣ *valeurs* (красочныхъ соотношеній), въ нарочной свѣтлости розы на темномъ фонѣ, подчеркивающимъ ея непорочную наивность — сильнѣйшее очарованіе его *nature morte*, такой скромной по сравненію съ цѣлыми оранжереями и гербаріями прежнихъ мастеровъ. Какъ въ фокусѣ отразился въ этомъ маленькомъ цвѣткѣ большой, волевой темпераментъ художника; это — вещь отраженная уже не одной сѣтчатой оболочкой, а чѣмъ то болѣе сложнымъ, и по-этому сама ставшая почти одушевленной. Да, Мане любилъ *natures mortes*ы. Курбе писалъ ихъ главнымъ образомъ въ тюремной тѣни, когда нельзя было достать живыхъ моделей — Мане писалъ ихъ на волѣ, при свѣтѣ солнца.

Такъ произошла перестановка ролей въ формулѣ „мертвой природы“: человекъ — вещь. У реалистовъ познающій субъектъ игралъ въ извѣстномъ смыслѣ пассивную роль по отношенію къ изображаемому объекту; у Мане дѣйственная роль перешла къ человеку, который созерцаетъ вещи. Мане преодолѣлъ въ себѣ самомъ и во всей французской живописи вліяніе голландцевъ, которыхъ Шопенгауэръ считалъ выразителями „чисто-объективнаго, безвольнаго созерцанія“. Воспитанный на Шарденѣ онъ пошелъ дальше своего учителя, эмансипировалъ *nature morte* отъ *reinture de genre* и выдвинулъ ее какъ колористическую и психологическую проблему.

Вслѣдъ за Мане появились другіе художники, которые еще болѣе приблизились къ тайнѣ вещей и перекрестили мостъ между душой современнаго человека и *nature morte*. Въ этомъ обновленіи „мертвой природы“ сыграла извѣстную роль общая эволюція идей. Кривизна наивнаго реализма и матеріализма въ области живописи совпала съ прогрессомъ физическихъ и біологическихъ знаній съ одной стороны и расцвѣтомъ литературнаго символизма — съ другой.

Въ самомъ дѣлѣ, успѣхи науки, во второй половинѣ XIX вѣка, не могли не способствовать косвеннымъ образомъ оживленію „мертвой природы“ въ сознаніи художниковъ. Развѣ оптическія открытія Гельмгольца и Шеврееля не открыли передъ живописцемъ богатую жизнь цвѣта, тамъ, гдѣ раньше предполагались локальныя, неизмѣняемыя цвѣта? Развѣ завоеванія новѣйшей біологіи не съюзили пропасть между неорганической природой и органической жизнью, между растительнымъ и животнымъ мірами? А развѣ біологъ отказывается провести точную грань между живымъ и безжизненнымъ, а ботаникъ договаривается до признанія ощущеній у

всякой живой ткани — то для художника тѣмъ болѣе не можетъ быть принципиальной разницы между этими двумя природами и онъ въ правѣ строить самыя широкія гипотезы и допускать то, что еще не допустимо эмпирически. Ибо въ этомъ интуитивномъ опереженіи точнаго познания — одна изъ задачъ искусства...

Нидерландскіе мастера работали въ тѣ времена, когда натуралисты видѣли въ растеніяхъ бездушныя тѣла. Французскіе импрессионисты выступили въ ту эпоху, когда учтена была великая живительная роль солнца, и растенія стали изучаться какъ полу-одушевленные хранители солнечной энергіи, когда идея взаимодѣйствія вещей проникла въ умы. Именно эта ассимиляція вещей съ окружающей средой и создаетъ трепетъ жизни въ ‚мертвой природѣ‘ Клода Моне и Ренуара. Ихъ фрукты и цвѣты какъ бы вступаютъ въ обмѣнъ съ атмосферой — вдыхаютъ изъ нея воздухъ и выдыхаютъ его изъ себя въ переработанномъ, то есть перекрашенномъ видѣ. Краски алаго яблока повторяются въ фонѣ, пробуждаютъ въ немъ дополнительные, зеленоватые созвучія и сливаются съ нимъ въ одну вибрирующую воздушную гармонию. Здѣсь исчезаетъ старое дѣленіе картины на предметы и фонъ — то и другое образуютъ единое цѣлое, какъ бы обмѣниваясь другъ съ другомъ своими красками или отличаясь другъ отъ друга лишь относительнымъ количествомъ однихъ и тѣхъ же красокъ. Развѣ это не есть живописное, вольное воплощеніе научной идеи обмѣна веществъ? *

Еще нагляднѣе выявлена эта высшая жизнь, эта *intelligence des fleurs* (какъ называлъ ее Матерлинокъ) въ ‚мертвой природѣ‘ ванъ-Гога. Солнце — вотъ та жизненная сила, тотъ магическій алмазь, которымъ старается завладѣть ванъ-Гогъ, чтобы съ помощью его освѣтить душу вещей. Самъ вѣчно-стремительный, онъ старается раскрыть въ каждомъ растеніи его скрытую устремленность къ солнцу или отъ солнца. Его подсолнечники, присы, шиповники точно растутъ на глазахъ у зрителя; выпрямляются или никнутъ къ землѣ, шевелятъ листьями, чувствительны къ свѣту, — точно дышатъ и видятъ и сознаютъ. Весь растительный міръ охваченъ у него вѣчнымъ движеніемъ, которое рисуется ему не слѣпымъ тяготѣніемъ, а проявленіемъ нѣкоей разумной воли; эта воля къ движенію и есть душа ванъ-Гоговской ‚мертвой природы‘, ‚идея‘ каждого его тѣла. Его растенія это одушевленные существа, живущія напряженной и таинственной жизнью, которую

* Любопытно, что уже въ 50-хъ годахъ прошлаго вѣка упомянутый мною критикъ Торé писалъ: ‚*Nature morte* — абсурдъ. Развѣ цвѣты не живутъ? У нихъ есть дыханіе и здоровье; они бываютъ веселыми и грустными, они движутся безустанно... Ибъ, цвѣты — не *nature morte* и ничто — не *nature morte*! Все живетъ и движется, все вдыхаетъ и выдыхаетъ, все измѣняется ежеминутно. Все беретъ или даетъ нѣчто окружающей средѣ, измѣняя ее и измѣняясь само. Все соприкасается со всѣмъ и участвуетъ въ общей жизни. Вино, вотъ въ этомъ бокалѣ, испаряется на солнцѣ и уходитъ въ незримое. Золотой ларчикъ теряется отъ соприкосновенія съ восточнымъ ковромъ, на который онъ поставленъ. Дамасская сабля привлекаетъ атомы сырости, покрывается ржавчиной и со временемъ эти ножны ржавчины пожрутъ стальной клинокъ. *Omnia mutantur, nihil interit*. (Thoré, Musée de Rotterdam).

онъ, ванъ-Гогъ, силится постичь и закрѣпить на полотнѣ. Отсюда всѣ неровности его техники, — то обманно-спокойной, то безумно-торопливой, бѣшено-нервной. Прежде чѣмъ уѣхать отсюда, я надѣюсь еще разъ возобновить атаку на кина-рисы, — въ этихъ словахъ художника вылилось все отношеніе его къ вещамъ. И дѣйствительно, его *natures mortes* — это какая то мучительная и ожесточенная борьба человѣка съ тѣмъ, что внѣ человѣка, борьба за разгадку биологической тайны, — какой то трагическій экстазъ и надрывъ человѣческаго познанія, не могущаго примириться со своей предѣльностью и относительностью. Потомокъ ,объективныхъ' голландцевъ, ванъ-Гогъ, подымается здѣсь до высочайшаго паѳоса Фауста...

Таково ,оживленіе мертвой природы', вызванное сознаниемъ биологическаго единства ,мертвой' и живой природы и въ частности — вторженіемъ въ живопись магическихъ, живительныхъ лучей солнца. Но этимъ еще не исчерпываются завоеванія новѣйшаго художества. Въ сущности, и ассимиляція вещей съ окружающей средой, которую мы наблюдали у Моне и Ренуара, и ванъ-Гоговскій волюнтаризмъ представляютъ исканія естественно-объективнаго характера. Здѣсь искусство выступаетъ не столько въ роли творчества, сколько въ роли познанія; здѣсь утверждается связь вещей съ воздухомъ и солнцемъ и между собою, но не вещей съ человѣкомъ. А именно это послѣднее и интересуетъ художника символиста, — не жизнь вещей во внѣшней средѣ, а внутреннее соотвѣтствіе этой жизни съ душой человѣка. Проблема общности между вещью и человѣкомъ — проблема по преимуществу художественная, имѣющая дѣло не съ данными индукціи, не съ фактами анализа, а единственно — съ интимной потребностью нашей души во всеобъемлющей синтезѣ. Предметы нашей комнаты для ученаго останутся тѣлами такого-то состава и строенія, въ которыхъ если и происходитъ извѣстный химическій процессъ, то во всякомъ случаѣ — независимый отъ человѣка. Но художникъ скажетъ ему, что тѣла мѣняютъ свой ликъ въ зависимости отъ человѣческаго настроенія; онъ возразитъ ему красивыми словами Роденбаха:

Пусть каждый думаетъ: у комнатъ нѣтъ души, —
Въ нихъ все безмолвствуетъ среди недвижныхъ тканей, —
О нѣтъ! онѣ живутъ въ таинственной глуши,
Заводятъ съ нами рѣчь, чуть зыблютъ кругъ мечтаній...

III

Эта интимная любовь къ вещамъ всегда была отличительной чертой французскаго вкуса; эклектическое коллекционерство неразрывно связано со всѣми французскими стилями XVIII вѣка, но особенно расцвѣло оно во второй половинѣ прошлаго столѣтія вмѣстѣ съ вторженіемъ японскихъ и экзотическихъ вещей и появленіемъ символизма, какъ художественной школы. Вспомнимъ утонченныхъ собирателей *du bibelot*, Гонкуровъ, или героя Гюисманса, промѣнявшаго добровольно внѣшній міръ

на міръ вещей и цвѣтовъ, или Малларме, черпавшаго поэтическія вдохновенія въ обстановкѣ своей комнаты, или того же Роденбаха, нѣжнаго поэта кружевъ и цвѣтовъ. Въ этомъ культѣ вещей не было и нѣтъ нашей русской интимной поэтизаціи прошлыхъ стилей. Французы любятъ не столько гармоническую совокупность вещей, сколько каждую вещь въ отдѣльности за ея *couleur locale*, за тѣ ассоціаціи, которыя она навѣваетъ. Отсюда этотъ эклектизмъ, эта этнографическая пестрота уточенного французскаго *intérieur'a* (кабинетъ поэта или мастерская художника), какъ бы замѣняющая въ воображеніи француза вселенную и играющая такую же роль, какъ настоящія путешествія въ жизни англичанъ. Здѣсь каждая вещь становится для фантазіи своего рода *invitation au voyage*, вызывая неожиданныя „соотвѣтствія“. Въ поэзи Бодлера, въ сонетахъ и прозѣ Малларме можно найти много примѣровъ подобной ассоціирующей роли вещей...

Эта „эстетика соотвѣтствій“ эта любовь къ вещамъ, какъ къ носителямъ человѣческихъ переживаній, и отразилась на „мертвой природѣ“ конца прошлаго столѣтія. Импрессионисты отмѣтили низшую жизнь „мертвыхъ“ предметовъ; слѣдующее за ними поколѣніе, какъ бы по аналогіи со своей собственной душевной жизнью, увидѣло въ вещахъ духовное бытіе, въ мірѣ — у н и в е р с а л ь н у ю о д у ш е в л е н н о с т ь. Прежніе натюрмортисты, старые мастера, придавали вещамъ либо узкоутилитарное, либо опредѣленно-аллегорическое значеніе атрибутовъ; теперь, при свѣтѣ символизма, въ каждой вещи открылось множество образовъ, множество возможностей. И если Шардена называли *peintre d'attributs*, то новыхъ натюрмортистовъ слѣдовало бы назвать художниками символовъ *.

Впрочемъ, уже у Ренуара можно найти своеобразный эротическій пантеизмъ, проникающій всю его живопись. Есть нѣчто общее между полнокровностью его женщинъ, сочностью его яблокъ, свѣлостью его персиковъ — точно они сдѣланы изъ одной матеріи. Въ его фруктахъ есть что-то тѣлесное, чувственное; въ ихъ бархатистой алости — какой то румянецъ стыда... Еще больше роскошной тѣлесности въ экзотическихъ фруктахъ Гогена, этой амброзіи богоподобныхъ дикарей, обожествляющихъ все, что въ человѣкѣ и для человѣка. Но въ его цвѣтахъ, есть и иная мистика — жуть человѣка передъ его низшими собратіями, жуть передъ тайною растенія, подчеркнутая иногда зловѣщими глазами кошки, иногда фигурой идола. Какъ подлинному тайягину мерещатся ему въ цвѣтахъ знаменія и заклятія, колдующіе знаки цѣлаго языка. Такъ, на картинѣ „*L'Esprit veille*“, цвѣты *turraui* испускаютъ фосфорическій свѣтъ, предупреждая лежащую дѣвушку о томъ, что духи мертвыхъ бодрствуютъ и готовы явиться“ (см. дополненіе къ „*Ноа-Ноа*“)... Совершенно иная психологія въ букетахъ Одилона Редона. Его наивные цвѣточки кажутся написанными гимназисткой или сдѣланными изъ матеріи, какъ бѣдные

* Новое слово *synchronie* — неудачно, такъ какъ оно относимо ко всякой гармоніи красокъ, а не только къ *nature morte*.

городскіе цвѣты Верлена; но всмотритесь внимательнѣе, и вы почувствуете въ нихъ какое то болѣзненное очарованіе искусственности, — тѣ мертвенныя чары, которыя такъ пугали и шлѣбляли des Esseintes'a. Такіе же цвѣты, полу-цвѣты — полу-перья изображаетъ и ванъ Донгенъ; пересаженные съ дамскихъ шляпъ въ стеклянные сосуды, они кажутся жуткими символами фабричной экзотики, символами по истинѣ мертвой природы Города...

Еще острѣе духовность вещей у ванъ-Гога; выше я говорилъ объ его растеніяхъ, но и помимо нихъ все, что онъ пишетъ полно человѣческаго настроенія. Въ его нѣсколькихъ блѣдно-лиловыхъ картофеляхъ, брошенныхъ въ глиняную миску, такая потрясающая квинтэссенція человѣческой бѣдности, какой нѣтъ во всей живописи Милле и Курбе; они кажутся огромными затвердѣвшими каплями человѣческихъ слезъ. Другую картину ванъ-Гога — ‚Книги‘ хотѣлось бы назвать ‚Романами‘ — до такой степени символизирована этими сладострастными, жгучими, желтыми и красными обложками пылкая и чувственная душа латинскаго романа. И когда видишь всѣ эти ничтожные предметы, ‚Соломенную Шляпу‘, ‚Башмаки‘, ‚Трубку‘, ‚Книги‘, одухотворенные художникомъ, вспоминается одно замѣчаніе Паскаля — ‚какая это странная живопись — nature morte: она заставляетъ любоваться копіей тѣхъ вещей, оригиналами которыхъ вовсе не любишься!‘ И хочется пояснить эту ‚странность‘ — вѣдь это она, великая человѣческая нервность преобразуетъ эти жалкія вещи...

Но особенно убѣдительны у ванъ-Гога столы и стулья — одни и тѣ же столы и стулья, такіе уютные и приглашающіе въ его ‚Спальнѣ‘ и такіе угловатые, жесткіе въ его ‚Ночномъ Кафе‘, гдѣ тщетно ищутъ отдыха бездомные бродяги. Здѣсь вещи изображены такими, какими онѣ являются этимъ усталымъ посѣтителемъ — здѣсь бильярдный столъ въ своемъ ракурсѣ похожъ на гробъ, здѣсь висѣчая лампа напоминаетъ тусклую луну средь бездорожья осени... Такъ измѣняются вещи въ зависимости отъ того, какими глазами смотритъ на нихъ человѣкъ, — наблюденіе, гениально воплощенное въ рассказѣ Вилье де Лиль-Адана ‚Вѣра‘, гдѣ весь обликъ комнаты мѣняется въ связи съ переживаніями героя...

Такою же внутреннюю гармонию между вещами и человѣкомъ мы видимъ у М. Дени, Боннара, Вюйара. Въ ‚Nativité‘ Мориса Дени (очевидно, навѣянной Фуке) тазъ, въ которомъ купаютъ младенца, и кровать, на которой лежитъ роженица, и даже подсвѣчники, такъ же, какъ и лица женщинъ, — ненормально округлы и утолщены. Образъ беременности, идея материнства разлиты здѣсь во всѣхъ вещахъ и во всѣхъ контурахъ — та идея, ассоціацію которой внушало Малларме созерцаніе круглой гитары (‚Une dentelle s'abolit‘)... Наоборотъ, въ уборныхъ Боннара, гдѣ моются смуглыя дѣвушки, бѣлье и всѣ принадлежности становятся также тѣлесными, теплыми, трепетными. А на крошечной постели Дегà (въ Люксембургскомъ музеѣ), въ простой тигровой шкурѣ какъ бы сконцентрировано все хищное сладострастіе женщины и ея будуара...

Совсѣмъ иное настроеніе царить въ комнатахъ Вюйара, на его обѣденныхъ столахъ и комодахъ. Но посмотрите сначала на прилавокъ, уставленный хрусталемъ и бутылками въ „Барѣ Мане, гдѣ золотистая „душа вина“, дробясь въ люстрахъ, играя въ зеркалѣ роемъ-перезвономъ искръ, поетъ Бодлеровскій *chant plein de lumière*. Здѣсь — магія вещей, пареніе духа надъ повседневностью домашней жизни. Взгляните потомъ на обѣденные столы Вюйара, покрытые красными клѣтчатыми клеенками, столы, за которыми возсѣдаютъ аккуратные буржуа — какая тупая ограниченность, какая душевная безкрылость въ этихъ вещахъ, какъ навязчивы и неподвижны узоры Вюйаровскихъ клеенокъ, скатертей, обоевъ и чашекъ! Какъ рѣдко играетъ солнце въ этой тусклой комнатѣ, комнатѣ въ которой только „ѣдятъ“, какъ гнететъ эта „обстановочка“, отъ которой такъ трудно уйти въ невѣдомыя дали земли...

Такъ открываются передъ взоромъ художника, одареннаго ясновидящимъ алмазомъ Феи, благородныя и низкія души вещей, незримыя для другихъ...

IV

Въ сторонѣ отъ этого атмосферическаго и психологическаго постиженія вещей стоятъ произведенія Сезанна, величайшаго мастера въ области современной *nature morte*. Я говорю: въ сторонѣ — потому что въ его „мертвой природѣ“ нѣтъ воздушности Моне и Ренуара или психологизма ванъ-Гога. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя согласиться съ Камилломъ Моклеромъ, который видитъ въ произведеніяхъ Сезанна лишь „грубую поверхность“. „Фрукты Сезанна — говоритъ онъ — это шары изъ какого угодно матеріала, выкрашенные въ цвѣта яблокъ и грушъ; сотрите съ нихъ этотъ яркій цвѣтъ и вы найдете подъ нимъ гипсъ, тотъ же самый гипсъ, изъ котораго сдѣланъ фарфоръ его комлотника или холстъ его скатертей“. Почтенный критикъ смѣшиваетъ здѣсь двѣ вещи, два понятія.

Да, Сезаннъ не стремится передать иллюзію матеріала — его яблоки не хочется съѣсть, какъ яблоки Снейдерса, или погладить, какъ бархатистые фрукты Шардена: на нихъ хочется только смотрѣть. Это вещи, отрѣшенные отъ всякаго утилитарнаго и человѣческаго значенія — это цѣнности чисто эстетическія. Сезаннъ воспринимаетъ вещи не со стороны ихъ химическаго состава, а съ точки зрѣнія ихъ формальнаго строенія. Не чувство матеріала, а чувство формы — вотъ паѳосъ Сезанновскихъ *natures mortes*; онъ любитъся объемомъ и твердостью тѣлъ, ихъ монументальнымъ видомъ. Но такъ какъ онъ живописецъ, то эту скульптурность формы онъ выявляетъ съ помощью цвѣта. Его яблоки похожи на большіе отшлифованные гранаты и изумруды, его вазы и чашки напоминаютъ синеватые опрокинутые купола, его салфетки ложатся тяжелыми бѣло-мраморными рельефами, а его желтые столы, всегда взятые подъ угломъ, уходятъ въ безконечность, какъ карнизы храмовъ. Вмѣсто обжорнаго хаоса нидерландцевъ или японской каприз-

ности импрессионистовъ, во всѣхъ его *natures mortes* царитъ эта величавая архитектурная гармонія. Пассивность вещей какъ нельзя болѣе соответствовала строго-сознательной манерѣ его живописи, интеллектуализму его творчества: онъ изображалъ не настоящее яблоко, какъ реалисты, и не впечатлѣніе яблока, какъ импрессионисты, а скорѣе свое апіорное представленіе, свою схему, свою идею яблока. Фрукты были для него лишь живописными мотивами (какъ онъ самъ выражался) — лишь звуками его излюбленной, разъ навсегда выработанной красочной гаммы*. Свои фрукты, вазы и салфетки могъ онъ сочетать, такъ какъ хотѣлъ и согласно своей теоріи сведенія вѣшнихъ формъ міра къ тремъ простѣйшимъ элементамъ (шару, конусу и цилиндру) — что не всегда можно было сдѣлать въ пейзажѣ и портретѣ. Изъ пейзажа приходится выбирать, а „мертвую природу“ можно подобрать такъ или иначе; не въ этой ли послушности вещей, съ которыми можно сдѣлать все что угодно — одна изъ главныхъ причинъ того первенствующаго значенія, какое получила *nature morte* въ нашу эпоху — эпоху синтеза во чтобы то ни стало?

И дѣйствительно, въ каждой *nature morte* Сезанна, какъ въ микроскопѣ, сосредоточены всѣ формы природы и зажжены всѣ ея основные цвѣта: желтый, синій, зеленый и красный. Но Сезанновская синтеза это — гармонія контрастовъ, оркестрація диссонансовъ. Гогенъ остроумно называлъ Сезанна „Рембрантомъ яблокъ“: борьба свѣта и тѣни, чередованіе холодныхъ и теплыхъ тоновъ играютъ главную роль въ его симфоніи вещей. Одна сторона каждого предмета вырисовывается у него во всей своей четкости, другая — какъ-бы сливается съ тѣнью или фономъ; рядомъ съ синеватымъ холодомъ скатерти всегда горитъ у него огонь апельсина или багрецъ яблока...

Таковы характерныя черты Сезанновскихъ *natures mortes*: монументальность композиціи, скульптурность формы, полнозвучіе цвѣта и ритмичность контрастовъ. Но есть ли въ нихъ жизнь, въ чемъ такъ сомнѣвается Моклеръ? Да, въ нихъ есть стихія жизни, — но жизни высшаго порядка, жизни метафизической, жизни символовъ. Его фрукты — атомы хаоса, сгущенные въ вѣчные символы; его яблоко, это — синтезъ всѣхъ яблокъ: оно такъ ярко и кругло точно въ немъ претворились всѣ яркіе и круглые яблоки земли...

Но въ это объективное, космическое величіе Сезанновскихъ вещей мѣстами вторгается живая, несовершенная человѣческая личность и есть иѣчто радующее насъ, простыхъ смертныхъ, въ этой пресловутой Сезанновской кривизнѣ, которой

* „Методъ Сезанна былъ чуждъ наивности — говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ Бернаръ. — Изъ общихъ законовъ Сезаннъ извлекъ принципы, которые и примѣнялъ въ своей живописи, такъ что онъ не столько копировалъ, сколько интерпретировалъ то, что видѣлъ. Его оптика заключалась скорѣе въ умѣ, чѣмъ въ глазу“. А вотъ что онъ сообщаетъ по поводу Сезанновской „мертвой природы“: „Сезанну нужно было время, чтобы добиваться — это время и предоставляли ему черепа, фрукты и цвѣты“ (см. *Mercur de France*, 1907).

отмѣчены многія его линіи и которую самъ онъ объяснялъ своей болѣзненностью (см. воспоминанія Бернара), — въ этой гармоніи сверх-личнаго съ нервнымъ чело-вѣческимъ ‚я‘. Дидро писалъ о Шарденѣ, что ему достаточно одной груши или вѣтки винограда, чтобы имя его было узно: *ex ungue leonem*. То же самое можно сказать о Сезаннѣ — на каждомъ его яблокѣ нестираемая печать его стила. Въ концѣ прошлаго вѣка предметы утратили свое назначеніе — они стали простыми мотивами, исходной точкой гармоническихъ и ритмическихъ исканій. Яблоко перестало быть вещью, и созерцаніе этого скромнаго фрукта вызываетъ въ насъ образъ цѣлаго міра, если только каждый ударъ кисти художника проникнуть общей идеей, — говорилъ мнѣ старый Серюзье, и въ этихъ словахъ — завѣщаніе Сезанна. Если для плеяды художниковъ, вышедшихъ изъ Понтъ-Авенской школы вещи имѣютъ нѣкое самодовлѣющее значеніе, какъ углубленные символы чело-вѣческихъ переживаній — то для нынѣшняго поколѣнія, выросшаго на Сезаннѣ, онѣ стали м о т и в а м и. Но мотивами чего?

Здѣсь — рубежъ между кубистами и архаистами. Первые, утрируя до парадоксальности Сезанновскую архитектурность, доходятъ до геометрической концепціи вещей, до полнаго развеществленія матеріи, до безпредметности предметовъ. У Пикассо *nature morte* превращается въ іероглифы, у Метценжера фрукты становятся прозрачными, почти линейными схемами. Въмѣсто живой колоритности у нихъ мертвыя, иногда, впрочемъ, красивыя гармоніи — сѣрыхъ камней, гипса или мѣди и цинка... Архаисты, къ которымъ я причисляю Маттисса, Лота и другихъ, исходятъ изъ совершенно другого начала, заложеннаго въ живописи Сезанна, — близости его къ примитивамъ. Дѣйствительно, въ Сезанновской яркости, этой ‚ярмарочной яркости‘, какъ презрительно называлъ ее тотъ же Моклеръ, и въ самой манерѣ его моделировки есть такъ много общаго со старинными коврами и лиможской эмалью и бретонскимъ фаянсомъ и лубочными картинками. Именно этотъ элементъ ‚лапидарности‘ и расцвѣтъ въ живописи указанныхъ мною художниковъ. ‚Мертвая природа‘ Маттисса похожа на звучные восточные ковры и персидскій фаянсъ, причудливыми, цвѣтистыми арабесками которыхъ кажутся изображенные имъ вазы, фрукты и цвѣты. Отъ наивныхъ тоновъ Лебо вѣетъ духомъ старинной игрушки, а фрукты Лота производятъ впечатлѣніе во много разъ увеличенныхъ народныхъ орнаментовъ... Но дальше всѣхъ, какъ извѣстно, пошли въ этомъ направленіи наши русскіе художники изъ ‚Бубноваго Валета‘, создавшіе свой ‚стиль‘ мертвой природы, — стиль вывѣски... Во всемъ этомъ уклонѣ къ архаической декоративности, съ которой исторически и началась живопись вещей, есть, быть можетъ, одна цѣнная черта. Послѣ геніальныхъ и очеловѣченныхъ *natures mortes* ванъ-Гога, въ которыхъ столько страданія, столько міровой скорби, иногда такъ желанна наивная радость вещей, — радость не отравленная болѣзненной мистикой Гюйсманса. Иногда кажется, что намъ не хватаетъ именно этого здороваго ‚обжорнаго‘ инстинкта нидерландцевъ и Веронезе, — того высшаго эпикурейства, апостоломъ котораго былъ Уотъ Уитманъ...

СОДЕРЖАНІЕ

	СТР.
Сергѣй Маковскій — Французскіе художники изъ собранія И. А. Морозова	5 — 17
Я. Тугендхольдъ — Проблема мертвой природы	25
Вячеславъ Ивановъ — О лиризмѣ Бальмонта	36
Конст. Эрбергъ — Путь и цѣль въ искусствѣ	43
Кн. Сергѣй Волконскій — Ритмъ въ сценическомъ искусствѣ	52
Макс. Волошицъ — Апофеозъ мечты и смерти	68

ХРОНИКА

Joh. von Guenter — Новыя нѣмецкія книги	91
Paolo Buzzi — Письмо изъ Италіи	95
Swastica — Письмо изъ Англіи	96
Н. Гумилевъ — ,Письма о русской поэзіи‘	99
М. Кузминъ — ,Замѣтки о русской беллетристикѣ‘	102
П. Наумовъ, Б. Я. — ,Новыя книги‘	107
Р. Е. — ,Художественныя вѣсти съ Запада‘	108
Р. Е. — ,Rossica‘	108
Книги, поступившія въ редакцію	110

РИСУНКИ ВЪ ТЕКСТѢ:

Виньетки С. Чехонина — на стр. 16, 24, 42, 67.

Фронтисписъ къ журналу — изъ ,Театральнаго Альбома‘, Спб., 1842.

Обложка и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.