

ЗАМѢТКИ.

ДЖОРДЖОНЕ И «ДЖОРДЖОНИЗМЪ».

Подъ этимъ заглавіемъ вышло въ Миланѣ у Ноерлі новое изслѣдованіе Ліонелло Венпури; оно является продолженіемъ перваго труда автора—*Происхожденіе венеціанской живописи*, вышедшаго въ свѣтъ въ 1907 году и доведеннаго до конца дѣятельности Джованни Беллини.

Существенныя недостатки обезцѣниваютъ эту интересную попытку подвести итогъ такому явленію, какъ Джорджоне и «Джорджонизмъ», и прежде всего—понъ снисходительности и пренебреженія, съ которыми авторъ спремится дискредитировать своихъ коллегъ по специальности, занимавшихся этимъ вопросомъ. Большая часть спрѣлъ Венпури направлена противъ Кука и Юсти. Авторъ обвиняетъ обоихъ въ «панджорджонизмѣ», объясняя возможность возникновенія подобной теоріи ихъ низкой распознавательной способностью, недостаткомъ логики и интуиціи. Быть можетъ, эти недостатки не чужды названнымъ авторамъ, но кто въ нихъ не грѣшенъ въ наше время, когда орудіемъ художественной критики служитъ не столько вѣрный глазъ и обостренное чувство формы, сколько сильная лупа и нотаріальныя акты, касающіеся художника? Ліонелло Венпури злоупотребляетъ приѣмомъ, свойственнымъ не твердо убѣжденнымъ авторамъ монографій, ревниво набрасывая тѣнь на все, что можетъ убавить лавры его героя. Во имя Джорджоне онъ посягаетъ даже на Беллини, пытаясь обезцѣнить послѣднія произведенія величайшаго мастера венеціанскаго кварточенто. Назвать «Аллегоріи» венеціанской Академіи «прелестными бездѣлушками», считая въ то же время сомнительнаго «Давида съ головой Голіафа» вѣнскаго музея какимъ-то психологическимъ откровеніемъ—это слѣдствіе той маніи чинквеченто, которая свирѣпствуетъ въ послѣдніе годы среди художественныхъ критиковъ, превзошедшихъ въ этомъ отношеніи самого Базари.

Любопытно, что при всей дѣловитости автора его аргументація отличается значительной опрометчивостью. Всѣ его усилія, направленныя больше къ выясненію подлинности разсматриваемыхъ картинъ, чѣмъ къ проникновенію въ творчество Джорджоне, по нашему мнѣнію, не продуктивны. Мы почти не обладаемъ точными данными относительно жизни и дѣятельности мастера, и съ тѣхъ поръ, какъ Кавалькаселле установилъ подлинность *Мадонны Костельфранко*, *Трехъ философовъ* и *Грозь*, создавъ такимъ образомъ базу для дальнѣйшихъ изслѣдованій, новыхъ открытій въ этой области не послѣдовало, и все остается спорнымъ, какъ и было. Тѣмъ болѣе велика заслуга Морелли, впервые рѣшившагося, вопреки противорѣчивымъ даннымъ, признать въ *Венерѣ* дрезденскаго музея подлинникъ Джорджоне. Мы считаемъ, что этимъ «недостаточно мотивированнымъ» положеніемъ Морелли сдѣлалъ больше, чѣмъ всѣ архивныя изысканія, и усмотрѣвъ въ дрезденской *Венерѣ* руку Джорджоне, онъ открылъ намъ самого Джорджоне. Теперь мы не можемъ представить мастера безъ *Венеры*, и въ то время, какъ остальные произведенія, приписываемыя ему, уясняютъ только его роль въ исторіи венеціанской

живописи, *Венера*, подобно мгновному свѣту молніи, озаряетъ кругъ его творчества, въ которомъ выплывають его заоблачныя мечты, неутолимое спремленіе и сокровища непревзойденнаго таланта. Быть можетъ, Джорджоне, какимъ онъ является въ *Венерѣ*, есть полвко мифъ, но этотъ мифъ будетъ жить вѣчно и говорить о непреходящей красотѣ и вѣчномъ горѣніи, какъ символъ той красоты и того очарованія, которыя принесъ съ собою Джорджоне. Таковы конкретныя и значительныя результаты глубокаго проникновенія въ творчество художника, тогда какъ взаимно-враждебныя усилія новыхъ критиковъ не воскресятъ погибшихъ шедевровъ и не уяснятъ оставшихся, но, въ лучшемъ случаѣ, увѣнчаются открытіемъ какого-нибудь новаго побочнаго обстоятельства. Вальтеръ Паперъ меньше всего думалъ о подлинности, посвящая свой удивительный очеркъ художнику-чародѣю. Очеркъ посвященъ не архивному Джорджоне, являющемуся камнемъ преткновенія современной критики, но миѳу о Джорджоне, или духу Джорджоне, который какъ бы присутствовалъ при созданіи очерка и водилъ рукою автора. Паперъ, подобно понкому резонатору, отразилъ самія нѣжныя излученія творчества Джорджоне, передавъ намъ почти безъ попері то, что неуловимо для грубаго осязанія и непереводаемо на языкъ спеціальныхъ терминовъ и аналогій. Постановивъ формулу: «произведеніе искусства тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ больше приближается къ музыкѣ», и подтвердивъ ее на творествѣ Джорджоне, Вальтеръ Паперъ освѣпилъ намъ путь къ самымъ завѣтнымъ тайникамъ человѣческаго творчества. Тайна магическаго дѣйствія картинъ Джорджоне, быть можетъ, не столько въ красочной гаммѣ, сколько въ какихъ-то ультра-красочныхъ лучахъ, незримо доходящихъ до нашего сознанія, подобно звуковымъ волнамъ, согласованнымъ въ гармоніи. Въ то время, какъ сравненіе съ музыкой обычно служитъ только метафорой, живопись Джорджоне, по своей нематериальности и отрѣшенности отъ земныхъ законовъ, представляетъ явленіе дѣйствительно родственное музыкѣ. Музыка—самое свободное изъ искусствъ, не имѣющее первообраза въ природѣ, приводитъ въ гармонію всѣ струны нашей души, создавая могучій внутренній аккордъ. Наша душа является резонаторомъ творчества художника и отражаетъ его различные регистры. Художественная критика тѣмъ цѣннѣе, чѣмъ она чувствительнѣе къ чужому творчеству, хотя бы въ какой-нибудь частности, и всякій другой подходъ направленъ мимо цѣли.

Попытка Людвигъ Юспи охарактеризовать творчество Джорджоне (въ обстоятельномъ трудѣ, вышедшемъ въ Берлинѣ въ 1908 г.) не осталась безплодной, такъ какъ освѣтила художественную жизнь той среды, въ которой образовался Джорджоне. Такъ, высказывая гипотезу о вліяніи на Джорджоне Леонардо да Винчи, бывшаго въ Венеціи въ 1500 году (на этомъ вліяніи настаиваетъ Вазари во 2-мъ изданіи «Жизнеописаній»), и Перуджино, работавшаго во Дворцѣ Дожей въ 1495—96 году, Юспи вводитъ насъ въ кругъ идей, господствовавшихъ въ то время въ художественной жизни Италіи. Джорджоне, наряду съ Леонардо, явился однимъ изъ первыхъ вѣстниковъ чинквеченто и, быть можетъ, подъ вліяніемъ просвѣщенныхъ образовъ умбріейца торжественный стилъ Беллини уступилъ мѣсто интимному искусству Джорджоне. Ліонелло Вентури, для котораго нѣтъ бога, кромѣ Джорджоне, ни словомъ не обмолвился объ этой возможности, обронивъ въ то же время много произвольныхъ утверждений, навязывающихъ художнику намѣренія автора. Такъ, по мнѣнію Вентури, участіе Тиціана въ *Венерѣ* является не случайностью, но слѣдствіемъ того, что Джорджоне былъ слишкомъ углубленъ проблемой изображенія нагой красоты, чтобы интересоваться пейзажемъ и Купидономъ у ногъ Венеры. Для художника будто бы было достаточно одной богини, а кому было угодно, за остальнымъ

могъ обратиться къ Тиціану! Но у насъ даже нѣтъ никакихъ основаній утверждать, что *Венера* была закончена при жизни Джорджоне. Начатая, вѣроятно, до росписи фасада Fondaco dei Tedeschi (1508 г.), она могла быть закончена Тиціаномъ по возвращеніи въ Венецію (1512 г.) изъ Падуи и Виченцы, куда онъ бѣжалъ отъ чумы, унесшей въ могилу его учителя. Къ тому времени относится рядъ картинъ Тиціана—*Любовь земная и небесная*, *Три возраста*, *Христосъ и Магдалина*, повторяющихъ, между прочимъ, извѣстную группу спроеннй на склонѣ холма, которую мы видимъ въ пейзажѣ *Венеры*. Въ намѣренномъ нарушеніи цѣлности можно было бы скорѣе заподозрить художника кватроченто, но мастеръ чинквеченто, разсматривавшій картину, какъ композицію, въ которой всѣ частности должны согласоваться съ главной живописной идеей, не рѣшился бы посягнуть на непрерывность композиціи. Непрерывность и гармонія частей—самая цѣнная черта художника-новатора, какимъ былъ Джорджоне, и мы считаемъ, что дрезденскіе реставраторы, затеревъ Купидона въ 1843 году, нанесли картинѣ жестокую рану и нарушили плавность и ритмичность композиціи, осмысленной и содержательной въ каждомъ атомѣ.

Справедливость требовала освѣщенія тѣхъ сторонъ италіанскаго искусства, которыя находились въ тѣни, пока въ криптикѣ господствовало исключительное увлеченіе кватроченто. Теперь усиліями ряда писателей выяснилось, что создателемъ чинквеченто въ Венеціи былъ Джорджоне, и въ этомъ заключается его историческая роль. Тиціанъ явился полѣкомъ достойнымъ продолжателемъ и завершителемъ движенія, вызваннаго Джорджоне. Такихъ результатовъ достигнута, чтобы оправдать чинквечентоискусскую точку зрѣнія современной критики. Но этого ей кажется мало и она готова пожертвовать всѣмъ во славу чинквеченто. Вновь появились слова—примитивность, неестественность, даже беспомощность, примѣняющіяся къ искусству кватроченто. На художниковъ XV вѣка начинаютъ смотрѣть лишь, какъ на плодоносную почву, на которой выросли пышные цвѣты чинквеченто. Но никогда человечество не выдвигало болѣе глубокихъ проблемъ, и никогда эти проблемы не находились въ лучшихъ рукахъ, чѣмъ въ эпоху кватроченто. Искусство, подобно религіи, не знаетъ временныхъ и племенныхъ различій и объединяетъ всѣхъ, кто творитъ красоту. Въ XV вѣкѣ красота творилась не рѣже, чѣмъ въ XVI. И если рамки искусства въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ были уже, то не было опасности спастись на путь уступокъ толпѣ, подстерегавшей эмансипировавшагося художника чинквеченто. Быть можетъ, тайна обаянія Джорджоне заключается въ томъ, что онъ совмѣстилъ свободу чинквеченто съ художественнымъ ригоризмомъ своего учителя Джованни Беллини.

Эм. Хусидъ.

«РОЗА И КРЕСТЬ».

Александръ Блокъ—одинъ изъ тѣхъ немногихъ поэтовъ, за творчествомъ которыхъ хочется слѣдить внимательно, шагъ за шагомъ. Одно время казалось, что идея его творчества, уже съ предѣльной остротой выражена имъ въ раннихъ книгахъ, что его творчество принадлежитъ къ тому типу, который высказывается рано и незаконченно, оставляя послѣ себя отдѣльныя, по метафизическимъ причинамъ несбывающіяся предсказанія. Его творчество и въ первоначальной довѣрчивости и въ несравненномъ позднѣйшемъ лиризмѣ подлинно романтично. Можно даже сказать, что въ немъ впервые осуществилась возможность русскаго романтизма, раньше (въ Жуковскомъ,