

всю жизнь. Онъ неупомимо нивелируетъ, приспособляетъ человѣческія души къ обиходному образцу, изготавляетъ духовную пищу, направляетъ, скромно повелѣваетъ. И по-прежнему, если не больше, ненавистны ему тѣ, кто ему мѣшаетъ.

Кое-кому, однако, и онъ мѣшаетъ. Какъ бываетъ всегда, накопленію силъ на одномъ полюсѣ соотвѣтствуетъ ихъ концентрація на другомъ. Тѣ, кто любитъ прекрасное—безцѣльное и великое *настоящее*,—тѣ въ современной жизни, чувствуютъ себя одиноче, отрѣзанный отъ океана торжествующихъ, но тѣснѣ связанными другъ съ другомъ. Есть они, конечно, во всѣхъ странахъ. Бывое русской страны накладываетъ на тѣхъ, кто живетъ въ Россіи, особія, русскія бремена.

Каковы бы ни были ихъ силы, они должны помнить, что они дѣти народа, давшего въ своей религіи, искусствѣ, поэзіи и философіи образцы высочайшихъ душевныхъ проявленій. Надвигающемуся врагу русской человѣкъ долженъ противопоставить родныя святыни. Осѣненный ими, глядя въ страну великаго, онъ можетъ идти спокойнымъ, пусть и одинокимъ, путемъ. Наверно, широкой жизни онъ будетъ малопонятенъ; но, сознавая, что путь его истинный, пусть онъ не подается. Если же въ глазахъ міра будетъ сочтенъ за безумца, то не считаетъ ли онъ уже эпоху міръ безумствующимъ?

Бор. Зайцевъ.

НЕБЕЗКОРЫСТІЕ.

Искусство обращается къ созерцательнымъ моментамъ души. Оно не предрекаетъ пассивности, но всякое дѣйствіе, вызванное искусствомъ, непременно оцѣлено отъ вызвавшего его явленія моментомъ созерцанія. Въ эпоху момента искусство не можетъ быть понято. Неспособность къ созерцанію и непониманіе искусства—въ сущности одно и то же.

Эти аксіомы индивидуальнаго художественнаго опыта небезполезно вспомнить по поводу явленій общественныхъ. Для современной русской художественной культуры чрезвычайно важенъ вопросъ: какъ отнесется общество къ новымъ открытіямъ въ области древне-русской живописи? Разумѣется, мы всѣ желаемъ, чтобы это искусство было должнымъ образомъ оцѣнено. Но для этого необходимо прежде всего, чтобы оно было понято. Оно можетъ быть понято, какъ и всякое другое искусство, лишь въ атмосферѣ созерцательности, лишь при условіи полнаго *безкорыстія*. На нѣсколькихъ конкретныхъ примѣрахъ мы постараемся указать опасность художественнаго безкорыстія.

Пониманіе художественнаго произведенія обусловлено безкорыстнымъ приближеніемъ къ нему, способностью проникнуть въ него такъ *безцѣльно*, какъ того требуетъ священная безцѣльность, лежащая въ основѣ всякаго истиннаго искусства. Съ этой точки зрѣнія намъ кажется явно безкорыстнымъ въ настоящую минуту всякій подходъ къ древней русской иконописи, заключающій требованіе, чтобы эта иконопись открыла пути современнаго искусства. Такой подходъ вызывается желаніемъ, какъ можно скорѣе извлечь изъ прошлаго какой-то урокъ для настоящаго. Но прошлое открывается только тому, кто подходитъ къ нему безъ всякаго напередъ заданнаго намѣренія. Взглядъ безкорыстные скользнутъ лишь по его поверхности и не проникнутъ въ его глубину.

Нуженъ очень большой періодъ времени, нужны усилія многихъ талантливыхъ изслѣдователей, нужна долгая тѣсная жизнь съ древнимъ искусствомъ, вновь возвращеннымъ націю, чтобы это искусство повлияло на творческую способность нации,—пересоздало ее психологію и, можетъ быть, даже направило ее искусство по какому то иному пути.

Предугадать этот путь, конечно, невозможно, и всякие рассуждения заранее на эту тему изобличают людей, неспособных к созерцательности и, следовательно, неспособных понимать искусство.

Древняя русская иконопись, несмотря на краткость знакомства с ней наших художественных кругов, уже позволила проявиться нѣсколькимъ весьма типичнымъ примѣрамъ небезкорыстія. Наиболее элементарный и, можетъ быть, наиболее безобидный видъ небезкорыстія внушенъ здѣсь чувствомъ по существу очень понятнымъ и даже очень хорошимъ—превращеніемъ художника декоративной краской иконописи. Изъ этого чувства легко можетъ родиться желаніе украсить свою картину мотивами, прямо перенесенными изъ иконописи. Намеки на это бывали у г. Рериха, но окончательно вступилъ на этотъ путь впервые г. Стеллецкій въ своемъ портретѣ мальчика на послѣдней выставкѣ «Миръ Искусства». Увлеченіе художника русской стариной хорошо извѣстно. Но, казалось бы, это увлеченіе и должно было подсказать ему, что подобное использование иконныхъ формъ, красокъ и даже цѣликомъ взятыхъ съ иконы фигуръ для украшенія своихъ портретовъ есть умаленіе такого великаго и полного духовности искусства, какимъ была иконопись.

Другой видъ небезкорыстія—попытки нѣкоторыхъ молодыхъ живописцевъ ассимилировать отдѣльные стилистическія черты древней иконописи съ формальными новшествами Запада. Попытки эти обосновываются на утвержденіи, что будто бы существуетъ стилистическое пождество между искусствомъ древне-русскихъ художниковъ и живописью Матисса или Пикассо. Утвержденіе это является, конечно, сплошнымъ недоразумѣніемъ. Современная живопись тяготеетъ къ экзотизму и примитивизму. Когда Матиссъ, по возвращеніи изъ Россіи, сталъ проявлять иконныя реминесценціи, было ясно, что онъ воспринялъ нашу иконопись, какъ экзотику. Русскій человекъ не можетъ такъ воспринять свое національное древнее искусство, если только онъ видитъ своими глазами, а не чужими.

Отношеніе же къ иконѣ, какъ къ «примитиву», обнаруживаетъ полное незнаніе ея и непониманіе. За «примитивъ» у иныхъ художниковъ сходится всякій ремесленный деревенскій образъ, всякая переолифленная и переписанная икона, не имѣющая никакого отношенія къ совершенствамъ древняго мастерства. Знакомство съ этимъ мастерствомъ говоритъ, напротивъ, о безпримѣрной стойкости традицій, о колоссальной школѣ, о высочайшей сознательности, о напряженности усилій, направленныхъ къ совершенству. Не только стиль, но даже самая техника иконописи выработаны на протяжении двухъ тысячелѣтій, отдѣляющихъ живописцевъ, современныхъ Фидію, отъ Андрея Рублева и Діонісія.

Между тѣмъ, желаніе во что бы то ни стало связать какъ-нибудь современную живопись съ иконописью породило уже такія явленія «теоретическаго небезкорыстія», какимъ является небольшая книжка г. Грищенки, послѣдшне издавшая имъ сейчасъ же послѣ прошлогодней московской выставки иконъ. Не понимая того, что въ XVI—XVII вѣкѣ оборвалась одна изъ мировыхъ традицій искусства (традиція великой античной живописи, которую только теперь впервые можетъ увидать человечество благодаря воскресенію русской иконописи), г. Грищенко наскоро построилъ схему національной живописной традиціи, будто бы объединяющей такія разнородныя и разноцѣнные явленія, какъ новгородская живопись, Ушаковъ, парсунное письмо XVII—XVIII вѣка, Ивановъ, Ге, Врубель, новѣйшая живопись.

Любопытно, что совсем недавно в «Аполлон» г. Дмитриев повторил мысль о непрерывности русской художественной традиции, идущей от икон и захватывающей на своем пути Иванова, Ге, Врубеля. Похоже, что эта мысль станет скоро одним из излюбленнейших общих мест нашей художественной публицистики. Но пора уже замечать, наконец, что нет решительно ничего общего между иконописью XV—XVI века и религиозными эскизами Иванова, да и что очень мало общего между Ивановым, Ге и Врубелем.

Статья г. Дмитриева о Ге (сама по себе весьма интересная) показывает желание, как можно скорее пригнать иконопись к построению каких-то публицистических схем. Мы опять видим то же стремление: «использовать» иконопись, только на этот раз уже не в живописных, а в литературных целях. В России так редко спокойное и прошедшее сквозь кристалл созерцания восприятие искусства, что мы должны быть готовы к скорому возникновению какого-нибудь «направления», наскоро пристегнутого к иконописи и уже, конечно, отрицающего все другие «направления».

Не писал ли недавно в «Аполлон» г. Пунин: «мы имеем некоторый основания утверждать, что с тех пор, как пала Византийская Империя—эта пышная носительница искусства—европейская живопись медленно и постепенно склонялась к своему упадку, медленно вырождалась все вышее, все духовное, что носила в себе человеческая личность». Мысль, конечно, смелая и ответственная, но каковы же те «некоторые основания» утверждают это, которыми владеет г. Пунин? Несколькими месяцами тому назад в том же «Аполлон» г. Пунин писал о Византии так: «качели славы, вознесшие Византию на небывалую высоту, и христианство, облекшее ее своими мудрыми и догматическими ризами, раздирают ее чрево, и за все время своего существования Византия кажется нам огромной воспаленной раной, для которой губы эллинизма недоступно нужны, и века забвения недоступно продолжительны, и теперь, волнуемая честолюбием, напоенная уксусом боли, она сквозь сон летаргии пламенеет к нам, издавая чудовищные и дикие запахи гниющих цветов». Существование одной такой фразы (и она не единственная) в статье г. Пунина показывает, что его Византия—это Византия «жесточаго» бульварнаго романа Ломбара, а не Византия изследователя, умбющаго видеть и любить искусство в его конкретных явлениях.

Только конкретное может вывести нас из той тяжелой атмосферы безкорыстия, которая уже начинается вокруг древне-русской иконописи. Только конкретное может научить нас пониманию этого искусства и удержать от утверждений, за которыми не чувствуется ни знаний, ни понимания. На призыв к безкорыстию отвечают обыкновенно обвинением в «эстетизме», чего, однако, не следует бояться. «Эстетизм»—это не любованье искусством, но любованье собой, то любованье собой, которое лежит в основе всякаго безкорыстнаго по отношению к искусству дѣянія или размышления.

Пт.

«JUVENILIA» БРЮСОВА.

Можно различно относиться к стихам Валерия Брюсова: одних они могут волновать больше, других меньше. Найдутся, вероятно, люди, которых лирическая стихия Брюсова не затронет вовсе. Однако, это ничего не говорит ни против самого поэта, ни против таких читателей. Тысячекратно осмеянное «родство душ» все же