

Образъ челоѣка въ испанскомъ искусствѣ

(О религіозной основѣ испанскаго художественнаго творчества).

I.

Своеобразіе испанскаго искусства въ значительной мѣрѣ проистекаетъ изъ особыхъ взаимоотношеній, въ его внутреннемъ домостроительствѣ, между архитектурой, съ одной стороны, скульптурой и живописью, съ другой. Этимъ обусловливается и то истолкованіе челоѣческаго образа, которое ему свойственно и которое всего яснѣй проявилось въ эпоху его наибольшаго расцвѣта.

Въ Греціи, въ Италіи архитектура мыслится пластически, и потому образъ челоѣка, въ трехмѣрной его объемности, съ самаго начала воображается въ ней, по самому ея замыслу, включается въ нее. Въ Испаніи, по мавританскому образцу, архитектура состоитъ изъ стѣнъ, способныхъ нести любое количество рельефнаго или безрельефнаго узора, но всегда ощущаемыхъ плоскими, въ замыслѣ своемъ двухмѣрными. У статуи, у полноты челоѣческой тѣлесности нѣтъ съ нею общаго языка. Шесть статуй Монегро на фасадѣ церкви въ Эскориалѣ, какъ онѣ неприютны, какъ виѣположны архитектурѣ! А именно во взаимоотношеніяхъ архитектуры и скульптуры и заключается тутъ основной вопросъ, не только потому, что онѣ матеріально и технически тѣснѣе между собою связаны, но и потому, что изображеніе челоѣка болѣе неотъемлемо составляетъ задачу скульптора, нежели живописца, которому челоѣкъ легко можетъ представляться всего лишь частью видимаго міра, равноправной съ множествомъ другихъ его частей. Скульптурное творчество зиждется на зрительномъ и моторно-осязательномъ воспріятіи челоѣческаго тѣла, и забываетъ о немъ лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда отступаетъ (въ пользу рельефа, на примѣръ, который уже полу-живопись) отъ собственной своей природы. Вотъ почему и вопросъ о связи архитектуры со скульптурой равносильенъ вопросу о связи ихъ обѣихъ съ этимъ основнымъ пластически-тѣлеснымъ ощущеніемъ или опытомъ. Въ итальянскомъ, какъ и въ греческомъ искусствѣ, связь эта была исконна и глубока. Челоѣкъ, въ своемъ тѣлесномъ бытіи, былъ тамъ «мѣрою всѣхъ вещей», а потому архитектура — равно какъ и живопись — зависѣла отъ тайнаго законодательства скульптуры. Не только считалась она неизмѣнно съ размѣрами и

пропорціями чело́вѣческаго тѣла, но и въ самомъ своемъ существѣ́ была она тѣлесной, скульптурной, замѣняя тяготѣ́ніе ма́ссъ равновѣ́сіемъ си́ль, предвидя каріати́ду въ колоннѣ́, мертвый камень мысля́ какъ живую́ плоть. Средневѣ́ковая архитектура Запа́да поступала́ иначе: она, въ готическомъ своемъ апогеѣ́, научилась ка́мень одухотворять, но совсѣ́мъ не искала́ уменія́ его одушевить; пересоздава́ть матерію́ по образу́ и подобію́ душевно-тѣлесной природы́ чело́вѣка́ было и осталос́ь ей навсегда́ чуждо. Скульптура́ ей поэ́тому — не зако́нъ; она сама́ диктуе́тъ свой зако́нъ скульпту́рѣ. Готическі́й соборъ́ обросъ́ цѣлымъ́ лѣ́сомъ чело́вѣческихъ́ фигу́ръ, но фигу́ры эти́ занимаю́тъ архитекту́рой за́ранѣ́ оформленное́ и предуказанное́ имѣ́ мѣ́сто, и самыми́ своими́ пропорці́ями, своими́ дви́женіями, всѣ́мъ своимъ́ облико́мъ подражаю́тъ ей, подчиняю́тся ея́ во́лѣ превратиться́ въ пуче́къ си́ль, устремленныхъ́ вверхъ́. Подчиненіе́ это́ не насильственнó и творчески́ плодотворно, по́тому что́ романская́, а потомъ́ и готическая́ скульптура́ заальпійскихъ́ странъ́ вовсе́ не тяготѣ́тъ въ такой́ мѣ́рѣ́, какъ́ итальянская́ къ само́стоятельному́, статуарному́ бытію́, и, когда́ власть́ архитекту́ры надъ́ ней ослабѣ́ваетъ, она́ довольствуе́тся релье́фомъ разны́хъ видовъ́ и быстро́ приближае́тся къ живописи́ въ своемъ́ стремленіи́ изобража́ть на равномъ́ основаніи́ любы́е предме́ты видима́го мі́ра. Въ заальпійскомъ́ искусствѣ́ изображеніе́ чело́вѣка́ ника́кой привилегі́ей не пользует́ся, которая́ не распро́странялась́ бы на изображеніе́ вообще́.

Испанская́ архитектура́ столь же́ чужда́ пластическому́ принципу́, какъ́ и сѣ́верная; въ́ романскую́ и готическую́ эпо́ху она́ такъ же́, какъ́ на сѣ́верѣ́, подчиня́ла себѣ́ скульпту́ру; когда́ же́ наступила́ для́ нея́ пора́ болѣ́е подчеркнutoй націо́нальной обособленности́, она́ отъ́ скульпту́ры (кро́мѣ́ орнаментальной) совсѣ́мъ отмежева́лась: не то́лько не подчинилась́ ея́ зако́ну, на подобіе́ Ита́ліи, но и перестала́ служи́ть ей опоро́й или примѣ́ромъ, стилистически́ съ́ ней и съ́ изобразительнымъ́ искусствомъ́ разо́бшилась, е́сли не абсолю́тно, то́ все же́ си́льнѣ́й, чѣ́мъ это́ гдѣ́ бы́ то ни́ было́ можно́ было́ наблюда́ть въ́ Евро́пѣ́ до́ конца́ XVIII-го́ вѣ́ка. Архитекту́ра, заодно́ съ́ орнаментико́й и декораци́ей, жи́ла свое́й, и очень́ живо́й жи́знью, а изобразительное́ искусство́ — свое́й, то́же, какъ́ всѣ́мъ извѣ́стно, не ли́шенной блеска́ и величі́я. Корни́ этой́ разо́бщенности́ очень́ глубо́ки: они́ восхо́дятъ къ́ той́ многовѣ́ковой борьбѣ́ съ́ Исла́момъ, которая́ наложи́ла печатъ́ на всю́ испанскую́ ду́ховную́ жи́знь. Архитекту́ра во́льна́ была́ заклю́чить и заклю́чила́ сою́зъ съ́ архитекту́рой ара́бовъ, отку́да и проистекаю́тъ гла́вныя́ ея́ особеннóсти, но изобразительное́ искусство́ могло́ создава́ться то́лько напе́рекóр ара́бскому́ иконоборче́ству и въ́ противоборствѣ́ съ́ нимъ́, а слѣ́довательно́ и въ́ извѣ́стной отчужденности́ отъ́ судьбы́ архитекту́ры. Основна́я и поразительна́я особеннóсть испанска́го изобразительна́го искусства́ заклю́чается́ въ́ томъ́, что́ оно́ въ́ отличіе́ отъ́ сѣ́верна́го и съ́ такой же́ си́лой, какъ́ итальянское́ и греческое́, сосредото́чено на́ изображеніи́ чело́вѣка́, но сосредото́чено, въ́ противополо́жность́ итальянскому́ и греческому́, не на́ изображеніи́ свободно́ дви́жуща́гося въ́ пространствѣ́ одушевленна́го чело́вѣческа́го тѣ́ла, того́, что́ можно́ назва́ть формо́й чело́вѣка́, а на́ передачу́ одушевляюща́го это́

тѣло и эту форму «нутра», той человѣческой сути, которую безъ формы тоже, разумѣется, не передашь, но для передачи которой форма остется лишь средствомъ. Всѣ преимущества, но и всѣ опасности, всѣ влеты и всѣ срывы испанскаго искусства зависятъ отъ того, что оно отказывается цѣнить статую или картину выше того, что ими сказано, не желаетъ жертвовать смысломъ ради формы.

Но о какомъ смыслѣ идетъ рѣчь? Прежде всего, разумѣется, о религіозномъ. Искусство въ Испаніи дольше, чѣмъ въ какой бы то ни было другой западно-европейской странѣ, оставалось христіанскимъ и въ этомъ отношеніи вѣрнымъ своему средневѣковому прошлому. Религіозныя темы тутъ еще во второй половинѣ XVII-го вѣка, а то и позже, во-первыхъ, преобладали надъ всѣми другими, а во-вторыхъ, трактовались всерьезъ, съ полной истовостью, съ полною церковностью. Сюжеты мифологическіе, столь издавна соперничавшіе съ ними въ Италіи, здѣсь почти отсутствуютъ; нагота, сколько-нибудь чувственная, а женская и вообще встрѣчается очень рѣдко. Съ другой стороны, не наблюдается здѣсь и того обрастанія христіанскихъ темъ бытовымъ реквизитомъ и повѣствовательными подробностями, которое характерно для сѣверной, напримѣръ, нидерландской, живописи, начиная съ XV-го вѣка. Темы эти здѣсь не поводъ для изображенія того, что съ ними возможно сочетать, т. е. пейзажей, интерьеровъ, портретовъ и, Богъ вѣсть, чего еще другого; ихъ изображаютъ ради нихъ самихъ, ради ихъ непосредственнаго религіознаго содержанія и стремятся настолько это содержаніе подчеркнуть, чтобы зрителю и въ голову не пришло чѣмъ-нибудь отъ него отвлечься. Было бы преждевременно, однако, изъ всего сказаннаго заключать, что испанское искусство, отъ XV-го вѣка до Гойи, въ религіозномъ своемъ аспектѣ ничѣмъ не отличается отъ искусства средневѣковаго, или отъ искусства Россіи и другихъ православныхъ странъ до того, какъ онѣ, подъ влияніемъ Запада, обміршились и забыли византійскую традицію. Отъ средневѣковаго искусства, какъ восточнаго, такъ и западнаго, испанское отличается своимъ реализмомъ, но ни на какіе другіе реализмы этотъ испанскій реализмъ не похожъ. Его глубокое своеобразіе называется уже въ томъ, что онъ не ослабляетъ религіозную насыщенность произведеній, тема которыхъ — христіанская, не разрушаетъ старую религіозную традицію художественнаго творчества, а сливается съ нею воедино, еще заостря молитвенный и священный характеръ завѣщанныхъ ею образовъ.

Восточно-христіанское искусство — созерцательно и потусторонне; западно-христіанское съ самаго начала тяготеетъ къ большей драматичности и наглядности; но и тамъ, и тутъ, когда пробуждается интересъ къ изображенію или къ разсказу, какъ таковымъ, это знаменуетъ возвратъ къ обыденному и земному: церковная живопись или скульптура дѣлаетъ первый шагъ навстрѣчу живописи и скульптурѣ свѣтской. Въ православномъ мірѣ (напримѣръ, въ Россіи XVII-го вѣка) это приводитъ къ полной уtratѣ стили и къ полному подчиненію чужеземнымъ, т. е. западнымъ влияніямъ. На Западѣ (начиная съ XIII-го, XIV-го вѣковъ) это ведетъ къ глубокимъ стилистическимъ перемѣ-

намъ, отнюдь не парализующимъ художественнаго творчества, но указывающимъ ему новые пути. Перемены эти, а потому и пути развитія, обусловленные ими, не вездѣ одинаковы, хотя бы потому, что и самый интересъ къ изображенію, т. е. «реализмъ», не всюду одинаково окрашенъ. Въ заальпійскихъ странахъ, какъ мы уже говорили, онъ распространяется равномерно на весь видимый міръ, и потому пейзажъ въ какомъ-нибудь Поклоненіи волхвовъ начинаетъ столь же интересовать художника, какъ и самые волхвы. Въ Италіи надъ всѣмъ господствуетъ структура и динамика человѣческаго тѣла — даже въ изображеніи распятаго Христа или обрѣтающаго стигматы св. Франциска. Испанская живопись и скульптура долгое время питалась заальпійскими вліяніями, которымъ на смѣну, въ XVI вѣкѣ, пришла Италія, но всюду, гдѣ, въ періодъ этихъ вліяній, просвѣчиваетъ испанская стихія и тамъ, гдѣ она торжествуетъ, послѣ окончательнаго ихъ отбрасыванія или усвоенія, мы видимъ, что вниманіе сосредоточено не на околичностяхъ, не на природѣ, т. е. на всѣхъ дняхъ творенія одинаково, и не на природномъ величіи человѣка, а на волнуемой страстями, дерзающей, страдающей и вѣрящей человѣческой душѣ. Душу эту нельзя изобразить иначе, чѣмъ изображая тѣло, и не то духовное тѣло, какое являетъ намъ икона, а обыденное, земное, то самое, что составляетъ одинъ изъ важнѣйшихъ предметовъ всякаго искусства, допускающаго примѣненіе къ себѣ широкаго и маловразумительнаго понятія «реализмъ». Однако, совсѣмъ не все равно, на чемъ лежитъ удареніе въ художественной передачѣ человѣческаго образа, тѣмъ болѣе, что изображеніе вполне нейтральное, не отдающее предпочтенія однимъ элементамъ дѣйствительности передъ другими, встрѣчается лишь за предѣлами искусства. Испанскій живописецъ, испанскій скульпторъ видитъ въ человѣкѣ, прежде всего, жестъ, взглядъ, **выраженіе** его лица и тѣла. Конечно, выраженіе лица нельзя отдѣлить отъ лица, но можно интересоваться имъ больше, чѣмъ лицомъ, и взглядомъ больше, чѣмъ глазами. Приемы изображенія человѣка (и изображенія вообще), не одинаковые въ Италіи и въ заальпійскихъ странахъ, были восприняты испанскими художниками то въ раздѣльности, то въ неорганическомъ сліяніи, но пользовались они этими приемами для собственныхъ цѣлей: для подчеркнутой передачи внутренней и притомъ преимущественно религіозной жизни человѣка.

Существуетъ выразительность формы, какъ таковой, великолѣпные образцы которой являетъ, напримѣръ, романская скульптура, но испанскіе мастера, начиная уже съ ранняго времени, предпочитаютъ ей (хотя вполне она никогда не отсутствуетъ ни въ какомъ достоинствѣ этого имени искусствѣ) выразительность живого лица, живого тѣла, которую форма только передаетъ и которую можно назвать мимической. Зато эту мимическую выразительность они выдѣляютъ, подчеркиваютъ, доводятъ до апогея, какъ разъ этимъ и только этимъ избѣгая той опасности, которая заключалась бы въ простомъ копированьи жестикулирующихъ и принимающихъ патетическія позы человѣческихъ фигуръ. Опасность эта всегда сторожитъ испанскихъ мастеровъ, — это типически свойственная имъ опасность: но лучшіе изъ

нихъ ее превосмогають, и не на какомъ другомъ, какъ именно на этомъ, ими одними найденномъ пути. Отсюда тотъ удивительный одновременно ультра-реалистическій и сверхреальный характеръ, который присущъ испанскому религиозному искусству. Онъ отводитъ ему особое мѣсто въ искусствѣ барокко, но и отъ средневѣкового его отдѣляетъ достаточно рѣзкою чертой. Религиозная тема въ средневѣковомъ искусствѣ, по крайней мѣрѣ до середины XII-го вѣка, принадлежала неизмѣнному, вѣчному, потустороннему бытію и въ непосредственную связь съ ея индивидуальнымъ осознаніемъ не вступала. Во всемъ христіанскомъ мірѣ начались затѣмъ перемѣны, приведшія постепенно къ ея субъективизаціи, къ передачѣ ея какъ чего-то почувствованнаго, пережитого; намѣтился переходъ отъ онтологіи къ психологіи, отъ мета-исторіи къ исторіи, отъ неподвижнаго священнаго образа къ его отраженію въ перемѣнчивой человѣческой душѣ. Процессъ этотъ былъ медленнымъ, онъ длился цѣлые вѣка, и какъ разъ въ Испаніи (поскольку религиозное искусство, въ связи съ нимъ, не перестало быть религиознымъ) онъ достигъ своего предѣла. Нигдѣ христіанское искусство, становясь субъективнымъ, т. е. лично пережитымъ, не оставалось въ той же мѣрѣ, какъ здѣсь, церковнымъ, т. е. обращеннымъ къ одинаковому переживанію всѣхъ вѣрующихъ. Нигдѣ оно, сосредотачиваясь на эмоціональной сторонѣ изображенія, не оставалось такъ строго въ кругу религиозныхъ эмоцій: отъ священнаго ужаса до благочестиваго умиленія, отъ молитвеннаго состраданія до мистическаго восторга. И вмѣстѣ съ тѣмъ нигдѣ церковное искусство такъ вплотную не подошло къ обыкновенному, земному, грубому человѣку, не прикоснулось такъ просто къ его шерстяной одеждѣ, шершавой кожѣ и не поставило такъ близко передъ нимъ видѣнія его вѣры, чтобы вдоволь могли на нихъ насмотрѣться ненасытные его глаза. Прообразъ этого искусства не Іоаннъ, склонившій голову на плечо Христа, а Фома, вложившій пальцы въ Его рану. Вотъ почему, даже и отходя отъ религиозныхъ темъ, оно видитъ въ человѣкѣ не предметъ, не вещь, но и не вѣнецъ творенья, а тварь, между ангеломъ и звѣремъ, на которой лежитъ печать распятаго Сына Божія.

II.

Нѣтъ отрасли художественнаго творчества, гдѣ бы отчетливѣй сказалось своеобразіе Испаніи, чѣмъ въ той ея раскрашенной, большей частью деревянной скульптурѣ, которая издавна повсюду славится — неоспоримой, но сомнительною славой. Сомнѣнія вызываетъ не столько самая раскраска (давно извѣстно, что раскрашивалась и греческая, и средневѣковая скульптура), сколько ея буквально-подражательный характеръ, соответствующій такому же характеру всего этого искусства вообще, причѣмъ безоглядный реализмъ скульптурной формы доводится до послѣдняго предѣла, или, какъ многіе думаютъ, до абсурда, такимъ же реализмомъ красочнаго покрова (нерѣдко исполнявшагося особыми специалистами). Логическое завершеніе такого реализма — замѣна раскраски одеждой, т. е. настоящимъ шелкомъ или

сукномъ, примѣненіе стеклянныхъ глазъ, костяныхъ зубовъ, кожаной обуви и проч., передъ чѣмъ испанскіе мастера вовсе и не остановились. Чѣмъ дальше, тѣмъ больше, давно уже принятый принципъ именно и приводилъ къ такимъ, съ точки зрѣнія этого принципа безупречнымъ, выводамъ: Никакими другими соображеніями не руководились и тогда, когда изъ фигуръ составляли группы, — тѣ, что еще и нынѣ участвуютъ въ процессіяхъ страстной недѣли, какъ и тѣ, что разъ навсегда расположились въ какой-нибудь церковной капеллѣ, изображая Рождество Христово, Геесиманскую молитву, Бичеваніе, Положеніе во Гробъ. Группы эти именно составлены изъ отдѣльныхъ фигуръ, размѣщенныхъ совершенно свободно въ пространствѣ, соображаясь лишь съ сюжетомъ, а не съ какими бы то ни было формальными принципами. Костюмированные куклы образуютъ живыя картины. Паноптикумъ налицо. Если что-либо отличаетъ эти, какъ двѣ капли воды похожія на живыхъ людей изваянія и разыгрываемыя ими сцены отъ тѣхъ, что показываютъ намъ въ нашихъ кабинетахъ восковыхъ фигуръ, то отличіе это, по крайней мѣрѣ въ источникѣ своемъ, относится не къ формѣ, а къ одному только содержанію. Передъ нами не президентъ республики и не прославившійся убійца, а Христосъ, Богоматерь, святые и священныя событія, которымъ присущъ неисчерпаемый, наглядный, глубоко волнующій вѣрующую душу смыслъ. Мы не вспоминаемъ скучныя сенсаціи прошлогоднихъ газетъ, а участвуемъ въ тихомъ ликованіи яслей или во всемірномъ безмолвіи Голговы. И вотъ, въ теченіе вѣковъ этого одного было достаточно, чтобы рука ваятеля, какъ бы въ своихъ намѣреніяхъ онъ ни заблуждался, не механически, а все же творчески дѣлала свое дѣло, чтобы даже облеченная въ сукна и шелка статуя еще жила своей собственной, а не только подражательною жизнью, чтобы подлинныя терніи, настоящей пурпуръ и виссонъ и самымъ обманчивымъ образомъ намалеванная кровь все же сложились въ умопостигаемый, высокій, трагическій образъ, которому мѣсто въ храмѣ, а не въ кабинетѣ восковыхъ фигуръ.

Таково чудо вновь и вновь совершаемое даже и очень поздней (середины XVIII вѣка) испанской религиозной скульптурой. Въ еще болѣе позднія времена оно уже не совершалось болѣе нигдѣ. Но разъ мы его все-таки признали, разъ мы рѣшили, что волненіе, съ которымъ мы смотрѣли на *Cristo del Gran Poder* было волненіемъ художественнаго порядка, то это требуетъ отъ насъ пересмотра всего вопроса объ этомъ очень особенномъ искусствѣ и проверкѣ тѣхъ обвиненій, которыя мы и сами были готовы ему предъявить.

Прежде всего, невѣрны обычныя представленія о его корняхъ и о его роли въ исторіи европейскаго искусства. Совершенно ошибочно считать его, какъ это многіе до сихъ поръ дѣлаютъ, исключительно испанскимъ: оно въ Испаніи глубже чѣмъ гдѣ-либо привилось, вытѣснило другія формы скульптуры, стало обще-національнымъ, получило именно здѣсь, въ теченіе двухъ вѣковъ своего полнаго господства, наиболѣе законченный и характерный обликъ, но возникновеніемъ своимъ оно отнюдь не обязано одной Испаніи, ни даже преимущественно ей, и въ художественной жизни другихъ западныхъ странъ оно дол-

гое время занимало значительное мѣсто. Коренится оно въ томъ переломѣ всего средневѣковаго искусства, который свелъ его съ неба на землю и поставилъ художественному воображенію новую задачу: вчувствоваться въ традиціонныя христіанскія темы и тѣмъ самымъ сдѣлать ихъ эмоціоально-живыми, доступными человѣческому умиленію и состраданію. Переломъ этотъ былъ обусловленъ глубокими переменами не въ самой вѣрѣ, но въ религіозности, т. е. въ личномъ отношеніи къ этой вѣрѣ; онъ былъ результатомъ того, что можно назвать народнымъ осмысленіемъ христіанства. И обнаружился онъ всего раньше и всего послѣдовательнѣй тамъ, гдѣ искусство было непредумышленнымъ, непосредственнымъ, народнымъ. Религіозность мало знакомыхъ съ традиціей христіанской мысли, чуждыхъ церковной учености, простыхъ вѣрующихъ людей съ особенной жадностью обратилась къ сопереживанію Страстей Христовыхъ (а также младенчества Христа и материнства Богоматери), и характерно, что темы этого рода остаются и посейчасъ излюбленными темами деревенскаго искусства католической Европы. «Народность», «наивность» ихъ трактовки сказывалась съ самаго начала въ томъ, чему суждено было стать постоянной и основной чертой испанской полихромной скульптуры: въ перевѣсѣ содержанія надъ формой, въ желаніи достигнуть — любимымъ способомъ — эмоціоальной наглядности, въ подчиненіи исключительно той эстетикѣ, которую иначе не назовешь, какъ эстетикой живой картины. Съ самаго начала наблюдается также стремленіе къ наибуквальнѣйшему правдоподобію, только оно умѣряется на первыхъ порахъ счастливымъ неумѣньемъ, отсутствіемъ у скульптора той все, что угодно воспроизводящей виртуозности, которую онъ приобрѣлъ лишь въ послѣдніе вѣка. Но если отдѣльныя фигуры, изваянныя имъ, и не представляются намъ столь безудержно-реалистическими, то въ групповомъ расположеніи ихъ онъ все же руководствуется одними, такъ сказать, режиссерскими соображеніями и никакого формально-композиціоннаго единства не ищетъ, хотя въ видѣ исключенія и произвольно оно въ этихъ группахъ подчасъ и достигается. Въ качествѣ раннихъ образцовъ этого искусства можно привести, напримѣръ, деревянные и сохранившіе слѣды раскраски группы Снятія со Креста, найденныя полвѣка тому назадъ въ Каталоніи, одна въ Эрилаваллѣ, а другая въ Тахуллѣ, или весьма сходныя съ ними группы, сохранившіяся въ центральной Италіи, одна, великолѣпная, въ Вольтеррѣ, другая въ Тиволи. Каталонскіе памятники относятся ко второй половинѣ XII вѣка, итальянскіе — къ началу XIII-го, но взаимоотношеніе этихъ датъ врядъ ли указываетъ на прямую филиацію, и нѣтъ основанія считать, что именно въ Каталоніи впервые появились произведенія такого рода. Зато характерно, что въ нихъ, или, напримѣръ, въ третьемъ католонскомъ Снятіи со Креста, современномъ итальянскимъ (Санъ Хуанъ де ласъ Абадесасъ) предчувствуется уже все дальнейшее развитіе испанской скульптуры. Намѣренія съ самаго начала тѣ же, только средства куда еще не тѣ.

Настоящее торжество народнаго, эмоціоально-реалистическаго теченія въ религіозномъ искусствѣ заальпійскихъ странъ относится къ

XIV-му и еще болѣе къ XV-му вѣку. Въ эту эпоху тамъ можно найти сколько угодно образцовъ скульптуры, спасаемой однимъ только религиознымъ напряженіемъ чувства (когда оно есть, да и въ этихъ случаяхъ не всегда) отъ впаденія въ самую прозаическую манекенность или кукольность. Къ какой эстетикѣ, напримѣръ, какъ не къ эстетикѣ живой картины, относятся знаменитые французскіе *sepulcres*, т. е. Положенія во Гробъ, Тоннерръ (1454), Шомонъ (1471), Солемъ, (1496) Шаурсъ (1515), Сень-Михіель (еще нѣсколько болѣе поздній, работы Лижье Рише)? Скульптура этого рода отнюдь не отсутствуетъ въ Италіи, хотя основное стилистическое теченіе и не позволяетъ ей тамъ занять первенствующее мѣсто; объ этомъ достаточно свидѣлствуютъ изумительное по драматизму Положеніе во Гробъ Никколо дель Арка въ болонской церкви Санта Марія дель Вита (1463) и все творчество двухъ мастеровъ изъ Модены, Гвидо Маццони (ок. 1450-1518) и Антоніо Бегарелли (1479-1565). Въ Испаніи, старинная склонность именно къ такой скульптурѣ подкрѣпляется въ эту эпоху (т. е. вплоть до середины XVI в.). всего больше иностранными примѣрами. Историки испанскаго искусства, въ томъ числѣ французскіе, хотя рѣчь идетъ именно о французскихъ вліяніяхъ, учитываютъ это недостаточно и потому приписываютъ какому-нибудь Филиппу Бигерни или Гюйо де Богранъ вовсе не присущую имъ испанскость. Самый любопытный примѣръ этого недоразумѣнія — скульпторъ очень большого таланта (и отнюдь не относящійся къ чисто-народному направленію, хоть и связанный съ нимъ), Хуанъ де Хуни. Французское происхожденіе его (настоящее его имя было, какъ предполагаютъ, Жанъ де Жуаньи) и, главное, отношеніе къ нему его современниковъ, какъ къ французу, засвидѣтельствованы письменными источниками. Ничего специфически испанскаго, вопреки мнѣнію большинства историковъ, въ его искусствѣ нѣтъ. Происходитъ оно по прямой линіи изъ бургундскаго наслѣдія Клауса Слутера, и если къ характеристикѣ его приложимъ терминъ барокко, то лишь въ смыслѣ **готическаго** барокко, одна изъ главныхъ разновидностей котораго Слутеромъ какъ разъ и порождена. Искусство Хуана де Хуни рѣзко экспрессивно и драматично, но непосредственно-формальной выразительности въ его скульптурахъ отнюдь не меньше, чѣмъ мимической. Эмоція у него ищетъ и находитъ адекватную форму, а вовсе не стремится высказаться непосредственно, какъ бы помимо формы; композиція его рельефа выразительна, какъ бы таковая, и отличается удивительной цѣльностью. Онъ одинъ изъ тѣхъ, кто привилъ испанскому изобразительному искусству нехватавшую ему формальную интенсивность и заостренность. Признанъ же и принятъ этимъ искусствомъ онъ былъ потому, что религиозная насыщенность его творчества очевидна и, по самой окраскѣ своей, родственна испанской традиціи. На религиозной, а не на стилистической почвѣ произошла вѣдь испанская акклиматизація и самого Греко.

Въ XVI вѣкѣ совершились рѣшающіе процессы съ одной стороны европеизаціи и поднятія формальной осознанности испанской скульптуры, а съ другой нахожденіе ея окончательнаго національнаго

лица. Работавшіе тутъ итальянцы, а также такіе испанскіе мастера (больше камня, чѣмъ дерева), какъ Діего Силое, Бартоломе Ордоньесъ, Гаспаръ Бессера, главнымъ образомъ содѣйствовали рѣшенію первой изъ этихъ задачъ: къ рѣшенію второй больше всѣхъ другихъ приблизился Алонсо Берругете. Очень показательно, что этотъ скульпторъ, учившійся во Флоренціи живописи и писавшій картины въ ранней манерѣ Россо, исходитъ изъ тосканскаго маньеризма и вмѣстѣ съ тѣмъ сразу же выворачиваетъ наизнанку все то, чему его могли научить маньеристскіе скульпторы. У нихъ удлиненныя формы тѣла, подчеркнутость контрапостовъ, сложныя выгибы и вращения были самоцѣлю, оказательствомъ искусства, «красотой», а у него все это стало служить (какъ впослѣдствіи у Греко и уже у Тинторетто) острой выразительности, драматической подчеркнутости сюжета, причемъ «красота» и даже (вполнѣ по-испански) пластическая цѣльность формы совсѣмъ отступили на второй планъ. Берругете больше чѣмъ кто-либо другой въ его время (и ужъ, конечно, больше, чѣмъ Хуни) предвѣщаетъ расцвѣтъ полихромной скульптуры въ слѣдующемъ вѣкѣ. Понадобилась, однако, нѣкоторая нейтрализація его стиля (результаты которой налицо у Фернандеса, напримѣръ), нѣкоторое сглаживаніе формъ, чтобы сталъ возможенъ переходъ къ искусству, зачисляемому обыкновенно въ самое бурное барокко, но которое во всякомъ случаѣ имѣетъ весьма мало общаго съ искусствомъ Бернини, или Пюже, или Мюнсермана. Въ испанской скульптурѣ XVII столѣтія къ барокко относится собственно лишь внутренняя форма, т. е. истолкованіе сюжета, поэтическая или драматическая концепція, внѣшняя же форма остается чаще всего весьма далека отъ того чисто оптическаго, живописнаго ея пониманія, которое господствуетъ въ другихъ странахъ. Причину этого надо искать не въ какихъ-нибудь классическихъ, линейныхъ, пластицизирующихъ вкусахъ, а въ той сюжетности, въ той сосредоточенности на эмоціонально-религіозномъ смыслѣ изображенія, къ которой всегда тяготѣло испанское искусство и которая теперь безпрепятственно въ ней воспроизводилась. Когда смотришь на знаменитое «Положеніе во Гробъ» Педро Ролдана въ часовнѣ севильской больницы *Caridad*, поражаешься живописной прелестью верхняго его завершения (фотографіи его обычно не включаютъ), которому вовсе не соответствуетъ главная фигурная часть, гдѣ съ эстетикой барокко спорить все та же, давно намъ извѣстная эстетика живой картины, требующая такого выдѣленія фигуръ и ихъ дѣйствій, такой изобразительной дословности, которая ни со стилемъ барокко, ни съ какимъ бы то ни было другимъ стилемъ въ сущности несомѣстима.

Что всего поразительнѣй, однако, такъ это, что искусство, отрицающее себя, все же оказалось способнымъ остаться подлиннымъ искусствомъ. Скульпторы XVII вѣка, съ Монтаньесомъ во главѣ, представляются на первый взглядъ лишь чрезвычайно искусными виртуозами чисто подражательной, воспроизводящей формы: дайте актеру монашескую одежду, поставьте его въ соответствующую позу съ руками сложенными на груди и глазами, поднятыми къ небу, сдѣлайте съ него слѣпокъ, и вамъ не нужно будетъ обращаться къ Хосе Мора, чтобы

получилась статуя св. Бруно въ гранадской «картухѣ». Однако, о другомъ, «маломъ» св. Бруно въ той же церкви и того же мастера этого уже не скажешь; тутъ внутренняго вживанія въ актъ экстагической молитвы оказалось достаточно, чтобы придать образу единство, вдохнуть въ него подлинную жизнь. Точно также, Алонсо Кано, Педро де Мена въ нѣкоторыхъ своихъ вещахъ фотографичны, и только, но зато въ другихъ, именно благодаря простодушію всего ихъ отношенія къ искусству, достигаютъ воплощенности предносящаго имъ образа, тѣмъ болѣе совершенной, что ни о какихъ побочныхъ «эффектахъ» они не помышляютъ. Монтаньесъ превосходить ихъ всѣхъ именно силой своего самоограниченія, своимъ героическимъ объективизмомъ, роднящимъ его съ Веласкесомъ, своимъ отказомъ, что бы то ни было «отъ себя» прибавить къ тому, какъ предстали передъ его внутреннимъ окомъ Францискъ Борха или Игнатій Лойола, Богоматерь съ Младенцемъ или распятый Христосъ. Нѣтъ ничего болѣе рѣзко противоположнаго искусству нашего времени, чѣмъ именно это искусство: оно только и живетъ своей темой, своимъ предметомъ; наше стремится совсѣмъ обойтись безъ предметовъ и безъ темъ. Молитвенная преданность предмету продолжаетъ вдохновлять испанскаго художника даже за предѣлами религіознаго искусства, когда онъ изображаетъ человѣка, въ портретѣ, когда онъ пишетъ луковицу или глиняную кружку, въ натюр-мортѣ; она одна и внушаетъ ему ту буквальность его реализма, которая насъ отталкиваетъ, потому что ея источникъ въ насъ изсякъ. Но когда послѣдній мастеръ этого парадоксальнаго мастерства, Франциско Сальсильо, даритъ жителямъ Мурсіи свою скульптурную панораму страстной недѣли, мы радуемся вмѣстѣ съ ними, мы ему прощаемъ безцеремонную виртуозность, унаслѣдованную отъ его итальянскаго отца, мы **вѣримъ** его Лобзанію Іуды, его Бичеванію, его Геосиманской молитвѣ, гдѣ Христосъ облеченъ въ парчевую ризу и ангель такъ невозможно, такъ почти до непристойности тѣлесно и все-таки не по здѣшнему только, такъ беззащитно хорошъ собой. Мы вѣримъ ему самому, вѣримъ его вѣрѣ, и потому его искусство, кажущееся сперва такимъ внѣшнимъ, ярмарочнымъ, театральнымъ, какъ бы перерождается въ самомъ актѣ нашего воспріятія и становится чѣмъ-то подлиннымъ, правдивымъ, чѣмъ-то, гдѣ религіозное и художественное воображеніе неразличимо и самозабвенно сливаются въ одно.

III.

Испанское отношеніе къ искусству, и въ частности къ задачамъ изображенія, выразилось въ живописи столь же или еще болѣе глубоко, но менѣе замѣтно, чѣмъ въ скульптурѣ. Менѣе замѣтно потому, что тутъ оно не сосредоточилось на какой-нибудь одной, внѣшне, и даже чисто технически, выдѣленной категории произведеній, и еще потому, что именно черезъ живопись испанское искусство вошло въ европейскій обиходъ: величайшія его имена, тѣ, что прославлены обще-европейской славой — имена живописцевъ. На Веласкеса и на Гойю, а также на Рибера и Мурильо, до ихъ недавняго впаденія въ

немилость, мы привыкли смотрѣть съ точки зрѣнія Европы или (какъ намъ казалось) «живописи вообще», тѣмъ самымъ какъ бы срѣзая ихъ съ ихъ испанскихъ корней, на что, въ извѣстной мѣрѣ, они даютъ намъ право, но что тѣмъ не менѣе вредить адекватному воспріятію ихъ творчества. Самъ по себѣ остается вѣренъ тотъ фактъ, что въ живописи испанское искусство сказало самое вѣское свое слово, и самое понятное за его предѣлами; однако, полностью откроется смыслъ этого слова лишь тому, кто сперва пойметъ, что оно значитъ по-испански.

Еще въ срединѣ XVI вѣка было бы трудно предвидѣть расцвѣтъ испанской живописи. Каталанская традиція есть нѣчто отдѣльное, замкнутое въ себѣ, и въ это время она какъ разъ подходит къ концу; путей, ведущихъ отъ нея къ будущему, не видно. Захватившая всю Испанію переработка сѣверныхъ, главнымъ образомъ нидерландскихъ вліяній тоже заканчивается въ это время, но къ образованію того, что мы вправѣ были бы назвать испанской школой живописи, не приводитъ. Архитектура и декоративное искусство уже нашли свои пути; живопись и скульптура ихъ еще ищутъ. Различіе это объясняется тѣмъ, что въ изобразительномъ искусствѣ усвоеніе итальянскихъ вліяній играетъ болѣе существенную роль, а потому и стоитъ болѣе долгихъ усилий, чѣмъ въ архитектурѣ. Италія нужна испанскому живописцу, какъ и скульптору, для выполненія реалистическихъ требованій, предъявляемыхъ имъ къ изображенію человѣка и вмѣстѣ съ тѣмъ, если что характерно для него, такъ это именно что онъ не склоненъ подходить къ этому изображенію какъ къ формальной задачѣ. Человѣкъ для него — тема, а не форма. Въ любомъ движеніи человѣка важна не механика, а смыслъ, и если механику нужно учиться передавать, то лишь для того, чтобы смыслъ сталъ яснѣе. Для итальянскаго искусства тѣлесное движеніе — воплощеніе душевнаго, а для испанскаго — его знакъ или признакъ. Практически это какъ будто все равно, потому что въ изобразительномъ искусствѣ признакъ или знакъ не можетъ не изображать то, что онъ значитъ; однако, различныя художественныя системы могутъ отличаться одна отъ другой однимъ лишь способомъ согласованія своихъ составныхъ частей или преобладаніемъ какой-либо изъ нихъ надъ всѣми остальными. Подражаніе итальянцамъ, въ испанской живописи, было необходимой технической школой, но, несмотря на талантливость нѣкоторыхъ изъ этихъ подражателей (особенно ученика Леонардо, Яньеса, котораго Беренсонъ не безъ основанія зачислилъ въ итальянскую школу) непосредственныхъ, творчески-живыхъ результатовъ не дало. Картины архитектора Педро Мачука компетентны — и только; валенсіанецъ Хуанъ де Хуанесъ (какъ и Луисъ де Варгасъ и другіе ранніе андалузцы) скученъ и пустъ. Пустота пронстекаетъ для испанскаго художника отъ сосредоточенія на формѣ: любить онъ ее не любить, играть ею не умѣетъ, а сказать ею то, что онъ хочетъ (какъ изъ буквъ составляютъ слово), этому онъ еще не научился, хотя только этому и учится. Любопытно, что маньеризма, ни въ итальянской его разновидности, ни даже въ сѣверной, вызванной какъ разъ непониманіемъ итальянскихъ формъ, Испанія, въ

сущности, не знала. Моралесь, художникъ не слишкомъ одаренный, исторически интересень тѣмъ, что у него мы находимъ — какъ у Алонсо Берругете — не столько маньеризмъ формы, сколько маньеризмъ души: онъ щеголяетъ изысканностью не рисунка, а чувства; и характерно, что именно религіознаго чувства, это и есть источникъ его запоздалой примитивности. Религіозная истовость и строгость насколько не покидаетъ итальянизирующихъ мастеровъ. Миѳологическихъ темъ они почти не знаютъ, а изъ церковныхъ изгоняютъ малѣйшій намекъ на чувственность. Такой картины, какъ Мадонна del collo lungo Пармеджанино, въ Испаніи представить себѣ нельзя. Серьезность отношенія къ темѣ здѣсь такова, что она способна искупить, напримѣръ у Наваррете, котораго такъ отличилъ Филиппъ II, тяжелую безцвѣтность формы. Нѣмой соперникъ Греко (которому и предпочелъ его король) былъ въ живописи косяноязыченъ, но не слабосилень и не лишень какого-то теплящагося подъ золой огня. Былъ это, какъ и у многихъ современниковъ его, быть можетъ не огонь искусства, но огонь нужный искусству, и въ частности нужный искусству Греко. Этого генія, взрожденнаго Византіей и Венеціей, ничто въ испанской живописи не предвѣщало, но именно въ Испаніи зажегся онъ огнемъ, который стѣхъ поръ заливаель его холсты заревомъ неугасимаго пожара.

Религіознымъ пламенемъ Испаніи пронизано искусство Греко; оно стало испанскимъ; но частью испанскаго **искусства**, звеномъ въ его исторіи оно все-таки не сдѣлалось. Стоитъ подумать о великихъ мистскихъ того вѣка, или о Сервантесѣ, о Гонгорѣ, или еще о Кальдеронѣ, чтобы убѣдиться, что никто въ живописи глубже не выражалъ Испанію, чѣмъ этотъ чужеземецъ. Однако, во всемъ испанскомъ искусствѣ никакихъ путей, ведущихъ къ нему или отъ него найти нельзя. Его судьба — изумительный примѣръ открытости европейскихъ націй, способности ихъ принимать въ свои нѣдра и дѣлать своими чѣмъ-то имъ родственныхъ выходцевъ изъ чуждыхъ странъ; и все же родство этого порядка еще не то же самое, что возможность включиться въ традицію, господствующую въ той или иной области національной жизни. Можно себѣ представить, что въ Испаніи вообще не было никакой живописи, а былъ одинъ Греко, и его хватило бы, пожалуй, чтобы замѣнить всѣхъ остальныхъ. Но можно себѣ представить также, что не было Греко, и тогда исторію испанской живописи мы писали бы совершенно такъ же, какъ пишемъ и сейчасъ. Великолѣпнѣе не было метеора, и вся Испанія просіяла въ немъ, какъ никогда, но въ ея звѣздномъ небѣ онъ не задержался. Его ученикъ, Луисъ Тристанъ — тусклая звѣздочка, теплящаяся, однако, незамшвованнымъ свѣтомъ. Греко выразилъ Испанію, но испанскіе художники выразили ее иначе. Его искусство — Дульцина безъ Альдонсы, Донъ Кихотъ безъ Санчо Пансы; оно — разверстое, лучезарное, рыдающее небо. Но вернемся на землю. Земли у него и нѣтъ.

Испанское христіанство, испанское искусство привязаны сильнѣе къ плоти земныхъ вещей. Испанскимъ живописцамъ нужна была почва подъ ногами; этого имъ Греко дать не могъ. И отстраненіе, которому онъ подвергся, тѣмъ болѣе показательно, что тотъ фундаментъ,

ту стилистическую опору, которой имъ не хватало, получили они все же отъ иностранца, и притомъ отъ художника, никогда не прѣзжавшаго въ Испанію. Караваджо оказалъ исключительно сильное вліяніе едва ли не на всѣ живописныя школы Европы, но столь основоположнымъ, стилеобразующимъ, какъ тутъ, оно не было нигдѣ. Причемъ характерно, что чистыхъ караваджистовъ, такихъ, какими стали нѣкоторые фламандцы, голландцы, французы, Испанія какъ разъ и не дала. Импульсъ, исходившій отъ Караваджо, здѣсь былъ такъ жадно воспринятъ и усвоенъ, что сразу же породилъ не подражанія, а новые творческіе плоды. Уже Рибера пользуется имъ столь же свободно, какъ Жоржъ де Латуръ или самъ Рембрандтъ, а не какъ какой-нибудь Ромбоутсъ или Валантѣнъ. Не исключена возможность, что учитель Риберы, Рибальта, художникъ весьма значительный, не только перехватилъ на лету первыя же искры отъ караваджіева костра, но кое-что и самъ въ этой новой живописной системѣ предвосхитилъ. Если вѣрно, что она и только она предоставила Испаніи нужный ей новый и гибкій языкъ живописныхъ формъ, то она же ее научила и пользоваться имъ вполне по своему и вполне свободно. Не только Риберъ, но и Сурбарану, и Веласкесу, и всей плеядѣ испанскихъ мастеровъ первой половины XVII вѣка, развязалъ руки именно караваджизмъ, но они сразу же воспользовались этимъ для того, чтобы переосмыслить его на свой ладъ и сдѣлать его глубоко испанскимъ. Въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ у Караваджо, рѣзкіе контрасты свѣта и тѣни у Риберы — не вопросъ зрѣнія, а вопросъ міровоззрѣнія; онъ или его святыя съ такимъ фанатизмомъ отказываются признавать мягкіе переходы между тьмой и свѣтомъ, какъ если бы они ихъ отвергали между добромъ и зломъ. Сурбаранъ мотивируетъ караваджеское пристрастіе къ рѣзко выдѣленнымъ объемамъ каменной плотностью и каменными складками монашескихъ одеждъ, налагающихъ оковы на слишкомъ тѣлесную жизнь тѣла. Онъ же и ранній Веласкесъ, когда они пишутъ неодушевленные предметы, не радуются, по примѣру Караваджо, ихъ растительному или вещному, не вѣдающему человѣка бытію, а какъ бы подчеркиваютъ ихъ застылость, ихъ нѣмоту, ихъ неизгладимую замкнутость и отдѣльность. Искусство Караваджо привилось въ Испаніи, потому что оно было реалистическимъ и (не по своимъ источникамъ, но по своему замыслу и устремленію) народнымъ. Однако, испанскій реализмъ включаетъ духовность, а отнюдь ея не исключаетъ; испанская народность включаетъ аристократизмъ, а вовсе не противопоставляется ему. У Караваджо есть потрясающій пафосъ неотесаннаго жеста, могучаго и грубаго чувства; его плебейская челоувѣчность не лишена настоящаго величія; и земли у него сколько угодно, не то, что у Греко, но небо надъ этой землей суждено было увидѣть не ему. Чтобы раздѣлить, просвѣтлить всю эту косную массу вещества, въ Голландіи понадобился религіозный геній Рембрандта. Въ Испаніи для этого было достаточно той старой традиціи христіанскаго искусства, которая тамъ и въ ренессансный вѣкъ не умерла.

Наше время предпочитаетъ Греко Веласкесу и Сурбарану Риберъ, но ни между первыми двумя нѣтъ разницы въ степени геніальности, ни между вторыми двумя — въ степени таланта. Сурбаранъ экзо-

тичнѣ Риберы, Греко сенсаціоннѣ Веласкеса, — или такими они намъ кажутся; но свойства эти безразличны съ точки зрѣнія искусства, и одностороннее пристрастіе къ экзотическому и сенсаціонному врядъ ли свидѣтельствуеетъ объ особой тонкости художественной оцѣнки. Веласкесъ (какъ и Греко) — живописецъ рѣдчайшаго совершенства, и то, чего онъ коснулся своей кистью, живетъ вовѣкъ. Что же касается всѣхъ другихъ крупныхъ мастеровъ его эпохи, то у нихъ встрѣчаются срывы и обычнаго, какъ всюду, и типично испанскаго характера. Эти послѣдніе проистекаютъ неизмѣнно изъ перевѣса темы надъ формой, изъ простодушнаго, честнаго желанія взволновать, поразить или просто удовлетворить зрителя тѣмъ, что изображено, а не тѣмъ, какъ оно изображено. Оплошность эта почтенна (въ отличіе отъ нынѣшней претензіи обойтись безъ «что», выѣхать на одномъ «какъ»), но это все-таки оплошность. Чаще всего мы ее находимъ у Вальдеса Леаля: отъ нея не свободна ни одна изъ его картинъ въ севилскомъ музеѣ; все въ нихъ кричитъ, вся музыка — сплошной барабанъ, и характерно, что это не кисть художника слишкомъ расфрантилась, а его сюжетъ выпираетъ изъ холста и указываетъ на себя перстомъ. Но и у Сурбарана (особенно въ позднихъ его вещахъ), и у многихъ другихъ, наблюдаются срывы точно такого же рода, тогда какъ у Риберы и у Мурильо изобилуютъ скорѣй ненужныя и ослабленныя повторенія однажды созданныхъ ими и черезчуръ многимъ пришедшихся по вкусу образовъ. Однако, нѣтъ никакого сомнѣнія, что именно въ эту эпоху испанская живопись, въ цѣломъ, достигаетъ полной зрѣлости и впервые занимаетъ принадлежащее ей одной, очень значительное мѣсто въ исторіи европейскаго искусства.

Не говоря уже о Веласкесѣ, лучшія вещи Риберы, Сурбарана, Мурильо, Алонсо Кано, Хуана Риси, Переды, Карреньо, Клаудіо Козельо, Матео Сересо, Хосе Антолинеса могутъ мѣряться только европейской мѣркой. Для реалибитаціи Журильо, если не знать его севилской Маднны, его эрмитажнаго «Благословія Іакова» съ чудеснымъ серебристымъ пейзажемъ, достаточно «Рождества Богоматери» въ Луврѣ, одной изъ прекраснѣйшихъ картинъ музея, гдѣ центральная группа женщинъ, одна изъ которыхъ держитъ на рукахъ младенца, образуетъ такой нѣжный букетъ красокъ, согрѣтый такимъ нѣжнѣйшимъ человѣческимъ тепломъ, что это сочетаніе розоваго, зеленаго, чернаго и желтаго само кажется надѣленнымъ какимъ-то душевнымъ качествомъ. Сурбаранъ не сравнимъ ни съ кѣмъ по возвышенной суровости и все же непосредственной человѣчности религіознаго чувства, воплощеннаго въ каждомъ переломѣ формы, осязаемаго въ любомъ отрѣзкѣ, хоть съ ладонь величиною, каждаго изъ лучшихъ его холстовъ. Искусство Риберы гораздо шире по своимъ возможностямъ, чѣмъ это принято думать. Какъ изумительна, напримѣръ, въ такихъ превосходно сохранившихся его вещахъ, какъ «Апостолъ Андрей» Прадо, особая, однимъ имъ найденная бархатность какъ бы покрытыхъ серебрянымъ пушкомъ черныхъ и темно-коричневыхъ тоновъ. А какъ хорошъ его брюссельскій «Аполлонъ и Марсіи», гдѣ трагическій, огромный, исчерна розовый аполлоновъ плащъ дѣлаетъ казнь еще ужаснѣй, и

вмѣстѣ съ тѣмъ, возвышаетъ ее надъ всѣми земными казнями. Но чтобы отдать себѣ отчетъ во всемъ величїи, ему доступномъ, надо видѣть его «Непорочное Зачатїе» въ церкви августинскихъ монахинь въ Саламанкѣ (столь превосходящее едва ли не всѣ мурилевскїя картины на эту тему), грандіозное видѣніе, строгое и милостивое, земное и неземное, одно изъ послѣднихъ подлинныхъ видѣній христіанскаго искусства.

Трехъ живописцевъ этихъ, вмѣстѣ съ другими, меньшими мастерами и со скульпторами того же времени, было бы достаточно, чтобы увѣнчать исторїю испанскаго изобразительнаго искусства, и даже чтобы ее закончить. Въ ихъ творчествѣ Испанїя воплотила то, что до нихъ только сказывалось, но не было воплощено; ихъ усилями она рѣшила задачу изображенїя въ томъ именно духѣ, въ какомъ она ее ставила и прежде; ихъ мастерства — и ихъ славы — ей вдоволь бы хватило, чтобы въ этой области осуществить свое національное призванїе. Но ея европейская художественная миссія представлялась бы намъ сейчасъ иной и гораздо болѣе скромной, если бы не было величайшаго изъ ея мастеровъ, Веласкеса. Тѣмъ болѣе, что безъ Веласкеса не было бы и Гойи, а вѣдь именно та прямая линїя, что соединяетъ Гойю съ Веласкесомъ, стрѣлой вонзается потомъ въ самое сердце девятнадцатаго вѣка.

Генїй всегда неожиданность. Традиція имъ не отмѣнена, онъ не оторванъ отъ прошлаго, но онъ повернуть къ ней и къ нему парадоксально, подъ такимъ угломъ, котораго предвидѣть никто не могъ. Национальная преемственность не нарушается имъ, онъ укорененъ въ ней глубже, чѣмъ всѣ другїе, но черезъ него она получаетъ смыслъ, котораго раньше никто не замѣчалъ. Веласкесъ остается реалистомъ не какого-нибудь другого, а испанскаго толка, изобразителемъ чело-вѣка сквозь его тѣлесную оболочку, безъ пренебреженїя ею, но и безъ отождествленїя ея съ нимъ. Отъ всѣхъ другихъ живописцевъ того же толка онъ отличается лишь неумолимой послѣдовательностью своего метода, приводящей къ тому впечатлѣнїю совершенной очевидности, простоты, невозможности быть иначе, которое заново поражаетъ въ каждой его картинѣ. Онъ, какъ Эррера въ Эскориалѣ, отбрасываетъ все не относящееся къ дѣлу, къ его дѣлу, и какъ Монтаньесъ изображаетъ, не примѣшивая къ изображенью никакого толкованїя его или суда надъ нимъ. Въ объективизмѣ Веласкеса (Монтаньесъ тутъ отступаетъ на второй планъ) есть нѣчто трагическое, какъ въ архитектурѣ Эскориала, хотъ вѣроятно совсѣмъ и не ощущавшееся самимъ мастеромъ. Точно крылатый сонмъ ангеловъ отлетѣлъ на небо и осталась мистическая полночь, безмолвіе, несказанность, за которыми брезжитъ трезвый, предметный, во всемъ разувѣрившїйся день. Впервые въ Испанїи его полотна являютъ намъ мїръ непо потревоженный вихремъ религіознаго переживанїя; больше того: во всѣмъ европейскомъ искусствѣ его вѣка еще нѣтъ ничего, гдѣ царилъ бы такая же трагическая безтревожность. Съ непревосходимымъ совершенствомъ десятки разъ написанъ скучный и скучающїй король, и столь же равнодушно-любовно, бережно-безпристрастно королевскїй шутъ,

министръ, ребенокъ, идіотъ, многоопытный, со старческой хитреюй папа Иннокентій Х-й, — любой челоѡкъ въ никогда не умаленномъ достоинствѣ своей челоѡчности. По желанію заказчиковъ не отсутствуютъ и міеологическія, встрѣчаются и религіозныя темы. Первыя нѣсколько опрощаются, снижаются; вторыя — нѣтъ, но зрителю предоставляется самому вкладывать въ нихъ все, что выходитъ за предѣлы ихъ простого, челоѡческаго смысла. Такъ и знаменитое «Распятіе». Воскреснетъ ли Распятый или не воскреснетъ, объ этомъ оно не говорить. Совершенный челоѡкъ совершенной смертю умеръ на крестѣ; больше ничего не сказано, но ничѣмъ и не возбранено прибавить къ этому все ученіе церкви, всѣ видѣнія всѣхъ ея святыхъ. Мертвый Христосъ Гольбейна, копія съ котораго виситъ у Рогожина на Сѣнной, меньше испугаль бы князя Мышкина, если, кромѣ Базеля, онъ побываль бы и въ Мадридѣ. Для Гольбейна трагизмъ остается внутри изображеннаго: раскрытый ротъ, полуоткрытые глаза, мертвая рука, съ ея вытянутымъ, согнутымъ внизъ, обвиняющимъ, запечатлѣвающимъ среднимъ пальцемъ, — все это въ лонѣ смерти вопіеть противъ смерти, требуетъ воскресенія и тѣмъ самымъ указываетъ на него. У Веласкеса ничто не нарушаетъ невопрошающаго и безотвѣтнаго молчанія. Трагическое перенесено въ насъ, зависитъ отъ насъ. Вы вольны смотрѣть на то, что намъ показано глазами Понтія Пилата; но въ бенедиктинскомъ женскомъ монастырѣ, гдѣ картина висѣла до 1808 года, да и потомъ, въ музеѣ, развѣ не смотрѣли, развѣ не смотрятъ на нее и совсѣмъ иначе: глазами тѣхъ, не изображенныхъ, что невидимо стоятъ у подножія креста.

Въ объективизмѣ Веласкеса есть нѣчто классическое, но нѣтъ никакого классицизма, какъ нѣтъ и подлинной близости къ итальянскому искусству классической поры. Искусство это осуществляло равновѣсіе осязаемаго и видимаго міра, знанія о вещахъ и воспріятія вещей. Веласкесъ уже всецѣло на сторонѣ чистаго зрѣнія и чистаго воспріятія. Его личное видѣніе міра и людей совпадаетъ для него съ ихъ реальнымъ бытіемъ; оно полностью это бытіе замѣняетъ. Свой объективизмъ и все связанное съ нимъ равновѣсіе своего духа онъ обрѣтаетъ въ предѣлахъ не общаго для всѣхъ космоса, а своего субъективнаго, открывающагося ему, какъ живописцу, міра. Недаромъ, то, что мы въ особомъ смыслѣ слова называемъ «живописнымъ» (чисто оптическимъ) стилемъ, получаетъ именно у него, среди всѣхъ европейскихъ мастеровъ, наиболѣе законченный, вывѣренный, наиболѣе образцовый обликъ. Въ качествѣ предшественника французскаго импрессионизма онъ занимаетъ мѣсто, которое частично оспаривать у него можетъ развѣ лишь одинъ Франсъ Хальсъ; а французскій импрессионизмъ, если широко его понимать (какъ онъ того и заслужилъ) — единственное теченіе, сумѣвшее продлить и даже еще передать нашему вѣку европейскую художественную традицію предшествующихъ вѣковъ. Правда, у колыбели его стоялъ не Веласкесъ, но и поздній его преемникъ, самый пророческій изъ художниковъ старой Европы, предначертавшій въ своемъ творествѣ не только продленіе самой поздней и живучей изъ ея традицій, но и разрушеніе, и этой, и всѣхъ

другихъ; нашедшій самъ сквозь всѣ препятствія путь къ своему учителю, черезъ вѣкъ назадъ, но и развязавшій все, что тотъ связалъ, освободившій всѣхъ демоновъ, которыхъ прежде умѣло сковывать искусство. Все, казавшееся разрѣшеннымъ, Гойя поставилъ подъ вопросъ. Человѣческое сырье, наготу человѣческой души, уже безъ вѣры въ Бога, въ себя или въ разъ навсегда созданный прочный міръ, онъ впервые явилъ людямъ красками на полотнѣ, то воплощая невоплотимое обращеніемъ къ прошлому, заступничествомъ Веласкеса, то оставляя его недовоплощеннымъ и тѣмъ предвѣщая тотъ художественный хаосъ, въ который еще до его смерти медленно, но вѣрно стала погружаться европейская культура. Что такое «Разстрѣлъ Максимилиана» Мане, какъ не Гойя, исправленный Веласкесомъ? Но что такое столькія другія созданія французскаго импрессионизма, какъ не Веласкесъ, увидѣнный сквозь Гойю? Можно сказать, что вся судьба нашего художественнаго творчества долгое время зависѣла, а быть можетъ, и сейчасъ зависитъ отъ того, виденъ ли еще сквозь Гойю Веласкесъ и все, что было до Веласкеса, или стали непрозрачными его холсты, и ничего тамъ больше не различимо, кромѣ черныхъ видѣній *Quinta del Sordo*, идѣже плачь и скрежетъ зуловъ. Затменіе это будетъ значить, что хаосъ восторжествовалъ, но и тогда Испаніи останется та гордость, что никакой другой ликъ не отразится въ водахъ, которыя зальютъ нажиты европейскаго искусства, кромѣ старческаго измученнаго, но еще сверкающаго непотухшими глазами, гнѣвнаго лица Гойи.

В. Вейдле.