

---

## ТРУП КРАСОТЫ

*По поводу картин Пикассо*

(1914)

«...Вижду в гробех лежащую по образу Божию созданную нашу красоту безобразну, бесславно, не имущую вида...»

*(Из погребальных песнопений)*

Картинная галерея С. И. Щукина в Москве содержит много шедевров французской живописи, в которых отразились смелые и подчас парадоксальные искания современного искусства. Однако большинство этих исканий и достижений остаются в чисто художественной, эстетической плоскости, многие из этих картин непритязательно волнуют и радуют глаз певучестью и роскошным великолепием своих красок. Наивно и бездумно они поют славу красоте, как птица радостно щебечет при встрече светлого утра, веселые как птица и, как она же, бесхитростные, наивные, простодушные. Утренние думы, солнечные песни.

Не лишено эстетически-сентиментальной аффектации такое восприятие мира, это несколько наивничающее в своем эстетизме миропонимание, которое, по старому словоупотреблению, легче всего было бы назвать антично-языческим, если бы мы не знали теперь, что древние ведали свой *terrore antiquus* и уж вовсе не были поющими птицами и наивными детьми. Такое чисто эстетическое миропонимание, при всей обаятельности его чар и неотразимости его художественных аргументов, является все же наивничаньем, недозволительным нашему серьезному, утомленному, осознавшему трагическую сторону жизни веку. Служение красоте отнюдь не всегда приводит к эстетизму, в котором выражается некоторая расслабленность духа, дурная женственность, а кроме того чувствуется и некоторая неискренность — гримировка. Современному человеку в известном смысле непозволительно миропонимание Матисса, замороженного пеннем своих красок,

влюбленного в свою палитру, или даже экзотического Гогенá, спасающегося на Таити от болезни европеизма.

Но этот «златотканый покров» красоты, наброшенный «над безымянною бездною» хаоса, совлекается мощной рукой, и эстетизирующему мироощущению здесь же дается суровая и убийственная критика, исходящая именно от искусства. Критиковать художника вполне убедительно может только художник, не словами, но образами, искусству эстетизирующему противопоставляя искусство уродливого и гнусного. Эту антитезу мы имеем как раз в пределах галереи Щукина.

Творчество Матисса, Гогена, Сезанна, Ренуара и др. есть сверкающий красками день, про который хочется сказать словами поэта:

На мир таинственный духов  
Над этой бездною безымянной  
Покров наброшен златотканый  
Высокой волею богов.  
День — сей блистательный покров,  
День — земнородных оживленье,  
Души болящей исцеленье,  
Друг человеков и богов.

Когда же вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо (род. в 1882 г.), вас охватывает атмосфера мистической жути, доходящей до ужаса. Покрывало дня, с его успокоительной пестротой и красочностью, отлетает, вас объемлет ночь, страшная, безликая, в которой обступают немые и злые призраки, как-то тени. Это — удушье могилы.

Но меркнет день, настала ночь,—  
Пришла — и с мира рокового  
Ткань благодатного покрова  
Содрав, отбрасывает прочь,  
И *бездна* нам обнажена  
С своими страхами и мглами,  
И нет преград меж ней и нами,  
Вот отчего нам ночь страшна.

Творчество Пикассо и есть эта ночь, безлунная и беззвездная, оно столь же мистично, как и она. Притом это мистика не содержания, не сюжета (совсем наоборот, — сюжеты эти весьма обычны, даже тривиальны, преимущественно это женское тело, одетое или обнаженное, и разные *nature morte*), но самой кисти, красок, мазка, мистична насквозь самая природа его творчества. Это есть если не религиозная, то уж, во всяком случае, мистери-

альная живопись, нечто иконографическое, хотя и в совершенно особенном смысле. Несмотря на быстрое развитие и радикальное изменение приемов творчества Пикассо, по духовному содержанию оно совершенно однотонно и с начала до конца проникнуто одним чувством — нарастающей тоски и ужаса бытия. В Пикассо, неоспоримо, есть мощь, он не старается только показаться сильным (как, с легкой руки Ницше, нынче делают многие), его кисть подлинно могуча; как «взыскательный художник», он упорно чеканит, доводя до предельного совершенства, соответствующую заданию форму и в этой работе над формой проявляет настойчивость великого мастера. Этот молодой художник, родом испанец с примесью мавританской крови (очень существенная черта!), прошел уже длинный путь художественного развития, все основные этапы которого можно проследить в этой комнате. Произведения раннего периода, писанные с большим мастерством и силой, но в обычных реальных тонах (сюда относятся «Пьяница», два мужских портрета, «Старый еврей с мальчиком», «Свидание» и др.), отличаются острой, нечеловеческой почти тоской в глазах и какой-то музыкой тоски в фигурах. Далее идут произведения среднего, кубистического периода, которые производят наиболее сильное впечатление и составляют пока кульминационный пункт творчества художника. Вот задумчивая «Изабо», скованная какой-то железной тоской, вот тоскующая и еще вызывающая острую жалость «Сидящая женщина», далее идут уже демонические образы. Вот «Нагая женщина с пейзажем», изогнувшаяся в уродливо-эротической позе, — ноги словно лопасти амфибии, грузная, тяжелая, расплзающаяся на части: злобный цинизм и вызов растления, бунт трупности и гнили. Вот «Женщина после бала», грузно сидящая на кресле и злобными глазами уставившаяся вдаль, — как идут здесь эти красочные глыбы, между собою не спаянные, для изображения этого вампира, у которого от тела осталась одна злоба да геометрия. Вот «Дама с веером», вся из треугольников и геометрических фигур, злобная, насмешливая и нечеловеческая. Вот три женщины, словно кошмарные видения в багрово пламенеющих тонах, тяжело застыли в пляске. Вот ужасная «Фермерша», состоящая из нескольких геометрических булыжников, вся — тяжесть и косность. Здесь тело потеряло свою теплоту, жизнь и аромат, превратившись в фигуры, в геометрию, в глыбу; жизнь утратила движение и застыла в

какой-то гримасе; плоть с каким-то демоническим аскетизмом иссушена и обескровлена. Это — духовность, но духовность вампира или демона; страсти, даже и самые низменные, взяты здесь в чисто духовной, бесплотной сущности, совлеченные телесности. Здесь проявлен совсем особый, нечеловеческий способ видения и восприятия плоти, дурной спиритуализм, презирующий и ненавидящий плоть, ее разлагающий, но в то же время вдохновляющий художника, который, по иронии вещей, все же говорит только в образах плоти и через плоть. Произведения этого второго периода, с точки зрения технических, художественных и особенно красочных достижений, вероятно, имеют большое значение. Но не менее поразительна их мистическая мощь и содержание, которое настолько значительно, что быстро забывается парадоксальная, преднамеренная уродливость кубического письма, просто перестаешь его замечать, — явный знак соответствия данной формы своему содержанию и, в этом смысле, высокой художественности произведения. Трудно дать понятие об этих картинах без воспроизведений, притом в красках. Господствующая их тема есть, бесспорно, женщина, сама Женственность, художественно схватываемая и постигаемая под разными ликами. Как же видит, как ощущает художник эту Женственность? В этом ключ к уразумению его творчества, ибо Женственность, Душа мира, есть материнское лоно искусства, а вместе и его любовь. Она предстает в творчестве Пикассо в несказанном поругании, как уродливое, отяжелевшее, расползающееся и разваливающееся тело, вернее сказать, труп красоты, как богоборческий цинизм («Женщина с пейзажем»), дьявольская злоба («После бала»), разлагающийся астральный труп («Дама») с змеиной насмешкой колдуньи («Дама с веером»). И все эти лики живут, представляя собой нечто вроде чудотворных икон демонического характера, из них струится мистическая сила; если долго смотреть на них, испытывается род мистического головокружения. Они изображены с такой художественной убедительностью и мистической подлинностью, что невозможно ни на минуту сомневаться в искренности самого певца «Прекрасной дамы», в демоническом стиле и в мистическом реализме его искусства. Интересно, что по-своему столь же сильное и мистическое впечатление производят и другие картины этой эпохи, с самым безобидным содержанием: *nature morte*, бутылка со стаканом, вазы с фруктами. Та же непросветлен-

ная и беспросветная тяжесть, та же мистическая жуть и тоска. Из всех них истекает некая черная благодать, ощущающаяся в этой комнате почти до физической осязательности. Эти «черные иконы» по силе и мистической жути даже напоминают некоторые из египетских идолов, изображающих священные животные (см. в египетском отделе музея Имп. Александра III). Какой же ад должен носить в душе сам художник, если таковы ее эманации, если под впечатлением его творений ночью приходится переживать кошмар! Ни одного светлого луча в этой мертвой и скорбной пустыне, опаленной адским огнем. (Кстати сказать, излюбленные краски палитры Пикассо, которыми он владеет в совершенстве, суть багрово-красная и землисто-оранжевая — цвета недоброго значения в «ауре».)

Для меня остается неясен смысл и значение самого последнего периода творчества Пикассо, когда он стал писать преимущественно *nature morte*, притом в разложениях. Что значит: особое ли восприятие в четырехмерном пространстве и его проекция на плоскости, или же это образы «оккультного ясновидения» из иных «планов» бытия, причем передача их на картине уподобляется нотам и находится в таком же отношении к своему действительному содержанию, как эти последние к подлинной музыке? Есть ли это разложение искусства или его расширение? Неоспоримо, что в плоскостное изображение здесь вводятся недоступные обыкновенному зрению ритмы движения (подобно тому, как мы имеем это в картинах Чюрлявса). Нельзя сомневаться в искренности и подлинности и этой последней стадии развития Пикассо, но ввиду ее неясности мы судим здесь о Пикассо не сегодняшнего, а лишь вчерашнего дня, его первого и преимущественно второго периода.

Впечатление от творчества Пикассо принадлежит к числу наиболее сильных, какие можно вообще иметь от искусства, хотя оно качественно иное, нежели получаемое от великих созданий древнего и нового искусства, наприм., от Венеры Милосской или от Сикстинской Мадонны. В нем есть нечто такое, что делает его «modern». Характерным для нашей духовной эпохи, потому оно так возбуждает мысль, волнует и тревожит, и нелегко разобрататься в хаосе, поднимающемся со дна души, из ночного сознания.

Когда я смотрел картины Пикассо — этого полуиспанца, полумавра, полупарижанина, — в душе звучали ис-

ключительно *русские* думы и чувства: вероятно, не напрасно и не случайно Россия руками С. И. Щукина экспроприровала у французов живопись Пикассо,— если и не на радость и не на утеху себе, то как материал для той мучительной религиозной работы, которую святится русская душа. Пред картинами Пикассо думалось о Гоголе и его религиозной и художественной судьбе, в частности об его «Портрете» и художнике, герое этой загадочной повести, а еще более думалось о Достоевском, ибо творчество Пикассо есть, конечно же, музыка Достоевского, его мука, его «подполье», философия вечности Свидригайлова<sup>1</sup> и еще более Николая Ставрогина («Бесы»). Настоячиво напрашивались в мысль и различные явления русской современности, болезненного распада или же болезненного роста (кто скажет?) русской души. Думается, что если бы Ставругин писал картины, то должно было бы получаться нечто вроде Пикассо, *так* он чувствовал бы плоть, *так* видел бы мир. Но ведь главное свойство Ставрогина то, что он — одержимый, медиум черной благодати, злой силы. Ставругин мистик и вместе с тем в глубочайшем, предельном смысле атеист, атеист не по мальчишеству и недоразумению, но в том же смысле, как демоны, которые знают о неизбежности бытия Божия, но не знают Бога, ибо не любят Его и с вызывающим цинизмом отрицают. Творчество Пикассо, особенно явно во второй период, есть плод демонической одержимости. С большой напряженностью выражается в нем мироощущение злого духа, не любящего и хулящего творение Божие, а вместе с тем изнывающего в адской му-

<sup>1</sup> «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное. Да почему же непременно огромное? И вдруг вместо всего этого, представьте себе, Судет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится». И сродное чувство вечности, подобная же ее музыка звучит у Пикассо. Кстати сказать, в том же разговоре Свидригайлова с Раскольниковым есть несколько признаний, которые, в наших глазах, бросают свет на творчество Пикассо. Речь идет о привидениях. «Привидения,— рассуждает Свидригайлов,— это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болезнь, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир».

ке. Пикассо художественно показывает, каким мир является для демона, чем представляется ему Женственность, как ощущается им плоть мира. Беспредельная, поистине черная тоска, испытываемая на грани бытия и тьмы «крошечной», тьмы небытия, а вместе хула, застывающая в бессильной муке, мистическая судорога духа — вот общий тон творчества Пикассо, дающего как бы художественную иллюстрацию к главе о геенне в книге о Павла Флоренского<sup>1</sup>: бунтующая, самопоедающая самость, существующая только в субъективном сознании, только для себя, а не о себе и не для другого.

Тоска Пикассо несколько напоминает «скуку» Гоголя, когда последнему отовсюду виделись одни свиные рыла, мертвые души («скучно на этом свете, господа»). Она есть черта благородного, хотя и больного духа: она отличает «демона», к которому так болезненно влеклась душа Лермонтова, от «мелкого черта с насморком из неудавшихся», самодовольного, сытого собой представителя пошлости. Последнему и не завладеть художником и его искусством: такой черт вполне удовлетворяется эстетическими суррогатами искусства, делая из женственности потаскушку, которую заставляет раздетою плясать танго, и тем довольствуется. Демон же виделся в дни юности даже и ясному, гармоническому Пушкину в некоей обольстительности. Однако по существу между «демоном» и «чертом», между гордостью и пошлостью, во все нет коренной противоположности, какую видят многие, оба они суть разные лики одного начала, разные его степени и аспекты. Гордость есть величайшая самость, самодовольство, самоограниченность, субъективизм. Гордость есть противоположный полюс любви, есть сама не-любовь, так же как смирение (в онтологическом смысле) есть любовь. Бог есть Любовь, и поэтому Он есть Смирение, образующее основу взаимоотношения Трех Ипостасей, находящих Себя каждая в другой. Демон же не любит ничего, как это видели и засвидетельствовали увлекавшиеся им поэты:

И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

(Пушкин)

И все, что пред собой он видел,  
Иль презирал, иль ненавидел.

(Лермонтов)

<sup>1</sup> «Столп и утверждение Истины», письмо восьмое: Геенна.

Про него же говорится в другом месте:

И гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье Бога своего,  
И на челе его высоком  
Не отразилось ничего.

Он остается замкнут в себе и в сущности доволен собой. Только себя он не презирает и не ненавидит, хотя на себе успокоиться и не может, ибо все же сознает свою ограниченность и от этого тоскует. Однако лучшего искать не хочет и застывает в своей трагической самовлюбленности. Но именно поэтому гордость непосредственно граничит с пошлостью, ведет к пошлости. Гордость есть сама основа пошлости. Пошловатый черт типа Мефистофеля в Тамаре увидел бы «клубничку», которую можно по-карамазовски обсмаковать, и сделал бы по ее адресу «неприличное телодвижение» (как он делает перед Фаустом по адресу Маргариты). «Для меня мовешек нет»<sup>1</sup>, — в таком лишь смысле для Федора Карамазова и существует Женственность, — как материал для мелкого разврата. Демон же, оставаясь самим собой и не совершая, по воле Лермонтова, совершенно непостижимо-го превращения в оперного любовника, который, впрочем, таки убивает жертву своей любви и пытается даже похитить ее душу, увидел бы в Тамаре «женщину с пейзажем», если не самое «фермершу», т. е. мертвость, косность и гнусность. Подобным образом, только что пережив смерть близкого человека и испытав всю ее унижительность, когда на ваших глазах еще вчера живое и дорогое тело в одни-двое суток превращается в разлагающийся, безобразный, вонючий труп, мы начинаем уже и на всех лицах видеть эти черты смерти, умственно примеривать всякого к положению разлагающегося трупа. К счастью для нас, эти впечатления не задерживаются долго в душе, ибо они убийственны. Но у Пикассо всегда перед глазами это зеркало смерти, ему присуще это искание пятен смерти на живых лицах. И этот лед в серд-

<sup>1</sup> «Братья Карамазовы», ч. I, кн. III, гл. VIII («За коньячком»): «Для меня... даже во всю мою жизнь не было безобразной женщины, вот мое правило!.. Для меня мовешек не существовало; уж одно то, что она женщина, уж это половина всего... Даже вельфильки и в тех иногда отыщешь такое, что только диву даешься на прочих дураков, как это ей состариться дали и до сих пор ничего не заметили! Босоножку и мовешку надо сперва-наперво удивить — вот как за нее надо браться!» и т. д.



це, эта нелюбовь к Божьему творению и есть, странным образом, пафос его творчества: мучительный ставрогинский атеизм, который постоянно колеблется между гордостью и пошлостью, срывается из одной в другую. Про Пикассо нельзя сказать, что он пошляк, ибо для этого он слишком страшен и слишком страдает, однако, транспонированное на несколько тонов, его искусство определено ведет к пошлости, т. е. к ничтожеству, уже не ощущающему своего ничто, своей пустоты, но чувствующему ее полнотой. Тоска в Пикассо все-таки принадлежит больше человеку, чем художнику: это человек в смертельном ужасе мечется среди ледяной пустыни нелюбви, в которой «творит» художник. Ибо одержим здесь именно художник, — некто чужой, связав его, взял в свои руки его кисть, напоая ее своим ядом. Но, конечно, у художника не взята была бы кисть без некоторого соизволения на то и человека, без тайного его согласия или поущения. Одержимость, ее корни и причины, есть величайшая тайна, которая открыта одному Богу. Но нельзя думать, чтобы свободный человеческий дух мог быть пленен вполне насильственно, с совершенным попранием его свободы: так и в повести Вл. Соловьева «Об антихристе» отец лжи вселяется в своего «возлюбленного сына» лишь тогда, когда тот совершил полное и окончательное отступление от Христа. И что-то аналогичное должно было — неизбежно приходится это предположить — совершиться и в душе Пикассо. Ясно, что его творчество отличается особенной мистической сгущенностью; как будто его музе что-то нашептывается и в его человеческое творчество врываются вдохновения нечеловеческие. Одним словом, здесь въяве происходит история гоголевского «Портрета» и написавшего его художника: как через кисть этого последнего получил некое воплощение, снова впился в бытие дух таинственного и злого старика, отравив при этом душу самого художника, так и через творчество Пикассо ищет воплощения — и, до известной степени, его находит — злобный дух, отравляющий самые истоки творчества, повреждающий художественный глаз и оледеняющий сердце. Гоголь *знал* (откуда? не по себе ли?), что это возможно, и понимал, как это возможно. По-видимому, он и сам переживал нечто подобное им описанному (в последнюю часть жизни, когда он занес руку на свое искусство, очевидно, ощутив его как демоническое и именно потому его осудив). И вот как рассказывает он об этой странной болезни художника. «Если возьмешь,—

рассуждает последний,— предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной своей действительности, не озаренной светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека». Тот же художник, уже очистившись от греха своего подвигом, так поучает сына: «Исследуй, изучай все, что видишь, покори все кисти; но во всем умеи находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души... Намек о божественном небесном рае заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волнения мирского; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны,— во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства... для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства. Оно не может поселить ропота в душу, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу. Но...» И он вспоминает здесь, как он совершил грех, написав портрет ужасного старика, причем грех этот состоял в том, что он *«не чувствовал в это время никакой любви к своей работе. Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе»*. Это не было создание искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, не чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем». (Это относится, несомненно, и к Пикассо.) «Спасай чистоту души своей,— поучает в заключение старец сына,— кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душой». Гоголь описывает здесь судьбу художника, совершившего грех против Духа Святого. По этому поводу возникает общий и глубокий вопрос: как может искусство стать одержимым? Ведь одержание — это есть смерть для искусства и творчества, как презрение, холод, нелю-

бовь. Здесь все разлагается; природа становится только кубистической тяжестью, женственность — лишь безобразным трупом, сохраняющим способность блуда, прекрасное превращается в уродливое. Если в душе святого, очистившего сердце подвигом, мир Божий предстает как Космос, как София, как Красота<sup>1</sup>, то в ожесточенном и оледеневшем сердце демона он есть бездарность, пародия и уродство. Но ведь искусство по самой природе своей неотделимо от красоты, ею порождается и ею живет, оно неотъемлемо от влюбленности в мир, в природу, в Душу мира, в Софию, в самое Вечную Женственность. Всякий подлинный художник есть воистину рыцарь Прекрасной Дамы. Как же окажутся совместимы лед и пламень, влюбленность и презрение? как возможна одержимость в искусстве? не защищено ли искусство покрывалом красоты от гнусного посягательства? Творчество Пикассо дает антиномический ответ на этот вопрос: и да, и нет. Да, ибо хотя это и есть творчество, но поврежденное, духовно растленное, больное, *гнусное*: об этом говорил морским чертям в своем «увещании» Вл. Соловьев («Das Ewig-weibliche»).

В ту красоту, о коварные черти,  
Путь себе тайный вы скоро нашли,  
Адское семя растленья и смерти  
В образ прекрасный вы сеять могли.

Нет, ибо это есть все же искусство, и большое искусство при болезненности своей, при всей своей растленности. Получается ужасающий парадокс: *гнусное искусство*, уродливая красота, бездарная талантливость. Ибо талантлив же художник такой мощи, такой мистической и художественной подлинности и убедительности, и если он пленен и связан, то не затронут в самой природе своей, не до конца преобразен злом. Иначе он сделался бы

<sup>1</sup> Из многочисленных свидетельств христианской письменности приведу для примера одно, заимствовав его, однако, из самого сурового аскетического руководства, ужасающего и даже отталкивающего иных строгостью своей покаянной дисциплины, именно «Лестницы» св. Иоанна Лествичника. В слове 15-м, § 59 читаем: «Поведал мне некто об удивительной и высочайшей степени чистоты. Некто, увидев необыкновенную женскую красоту, весьма прославил о ней Творца, и от одного этого видения возгорел любовью к Богу и пролил источник слез. Поистине удивительное зрелище! Что иному могло быть рвом погибели, то ему сверхъестественно послужило к получению венца славы. Если такой человек в подобных случаях всегда имеет такое же чувство и делание, то он воскрес, нетленен прежде общего воскресения».

бездарностью, ибо бездарен, метафизически бездарен (в смысле подлинного, неворованного творчества) самозванный соперник Творца, и являть вид творчества он может, лишь развращая чужие творческие индивидуальности, дабы их силами высказывать себя. Полная победа зла убивает художника и обнаруживает подлинную бездарность, пустоту и напыщенность «демона» с его павлиньим оперением (прозрения Врубеля). Пикассо, в качестве полярной противоположности, или сопряженной с ним антиномии, приводит на мысль Беато Анжелико, — художника, вдохновлявшегося не злою, но благою силой. Кажется, что нельзя повесить картины Пикассо и Беато Анжелико рядом в одной комнате, они не вынесут друг друга: мне рисуется фантастический образ, что либо картины Пикассо испепелятся, оставив после себя только вонь и копоть, либо через демонские искажения просветляет их художественная правда и под чешуей наглой срамоты «женщины» с пейзажем» окажется... «жена, облеченная в солнце». Метафизически это так и есть: именно в этом смысле Пикассо и есть большой художник, ибо ему ведомы ритмы красоты и явлен ее лик. Он видит ее пакостно, рисует ее клеветнически (*διάβολος*, диавол, и есть клеветник), как гнусную карикатуру, но рисует именно этот, подлинный лик красоты, который он видит, и эта-то подлинность видения и спасает его как художника, но она же делает его и таким соблазнительным и страшным. Однако уродство это есть лишь субъективная призма, самость художника, порождение его «субъективного идеализма», красота же есть сущее и пребывающее содержание творчества, хотя для него самого загрированное и завуалированное. Такова эта страшная антиномия творчества Пикассо.

Художник находится в особенно интимном общении с душой мира, он любимое детище Матери-Земли и платит ей ответной влюбленностью, коею открывается ему тварь в осиянии божественной Софии. Художнику по-особому ведомо то просветление плоти, которое является достоянием людей религиозного подвига, святых. В отношении художника к твари есть некая первозданная чистота, а потому и грех художника как такового лежит именно в области отношения к плоти мира и к душе мира: это одновременно грех сына, обнажившего и поругавшего наготу матери, и измена жениха, осквернившего свою любовь. Сюда, в область этих отношений, падает семя бесовского растления, лишаящее Музу художника ее

чистоты и непорочности. И в творчестве Пикассо определенно ощущается наличие этого ноуменального греха против плоти, против Матери-Земли, души мира, божественной Софии, против Вечной Женственности во всех ее градациях, ликах и аспектах. Пикассо своей кистью оскорбляет Вечную Женственность, кощунствует над ней. Есть два отношения к плоти вообще и к *телу* в частности: метафизическое утверждение плоти в ее онтологической сущности, подлинности и святости и таковое же ее отрицание, брезгливость к плоти, нечувствие своего тела. Первое соответствует христианскому мироощущению, второе — буддийскому, с его новейшими европейскими разновидностями (теософией, иогизмом и под.). «И слово *плоть* бысть» — такова самая сердцевина христианства. «Тело и Кровь Христовы» сообщаются верующим в таинстве Евхаристии. Вера в воскресение мертвых во плоти, почитание мощей и икон и многое другое в христианстве есть только вывод из этого признания онтологической подлинности и святости плоти. Из почитания плоти, из стремления к ее освящению, к превращению тела в мощи, или натуральной и греховной плоти в прославленную, вытекает вся христианская аскетика, которая поэтому в качестве одной из необходимых сторон включает аскетику тела («пост» во всяческом смысле слова). Христианству присуще чувство не только подлинности плоти, но и ее индивидуальности, т. е. чувство *тела, моего тела*, которое есть в каком-то смысле сторона моего я, неотъемлемая и неразрушимая. Это чувство подлинности телесного, которое в дохристианском мире было так сильно, с одной стороны, у евреев (с их «религиозным материализмом», о котором писал Вл. Соловьев), а с другой, конечно, у греков, создает благоприятную почву и для развития искусства вообще, пластического и изобразительного в частности. То или иное отношение к телу становится в наши дни одним из существенных признаков религиозного самоопределения, ибо именно в этой области происходит, по-видимому, какой-то «сдвиг» или, вернее, разливается тонкий религиозный соблазн ложного спиритуализма и спиритуалистического аскетизма, основанного на нечувствии своего тела, брезгливости к нему, своеобразном нечестии к плоти. Этот ветер дует, конечно, из Индии, в Европе же веяние его обнаруживается в современных теософических учениях разных оттенков. Индуизм знает свою аскетику, аскетизм составляет самую его основу, однако по смыслу своему эта аскети-

ка противоположна христианской, ибо имеет в виду не освящение тела, но его тренировку, йогу, развитие «высших способностей», использование тела как инструмента или средства для духа, от этой плоти существенно отвращающегося, ею брезгающего, ее стыдящегося. Цель этой аскезы — не преобразование плоти, но освобождение от нее, преодоление «физического плана» и выход в иные, «высшие» планы «эволюции», причем всякая «задержка на низшей ступени» губительна и греховна. Поэтому *тело, плоть*, собственно говоря, здесь есть лишь «физический план»; в полном виде оно, правда, состоит из нескольких тел, принадлежащих к разным «планам», но самые эти планы соответствуют стадиям духовного роста и ступеням развития, в которых самих по себе нет ничего пребывающего. С этой точки зрения о теле физическом можно говорить лишь как о некоем оплотнении и отяжелении духа, соответствующем определенной стадии его эволюции, почему тело или плоть теряет всякую определенность, расплываясь или разлагаясь на разные свои «планы»<sup>1</sup>.

Такое же значение, к слову сказать, принадлежит и учению о перевоплощении душ: оставляя в стороне религиозный смысл идеи перевоплощения, в интересующем нас отношении мы видим в нем выражение того же самого нечувствия тела и брезгливости к нему, ибо и здесь оно рассматривается лишь как футляр или инструмент для духа, нечто внешнее, не-индивидуальное и по существу безразличное. Согласно древним учениям о перевоплощении, напр., у Платона<sup>2</sup>, общим правилом является перевоплощение душ не только в людей разного пола, но и в животных, — единая сущность человека как духовно-телесного существа при этом совершенно утеривается; в новейших же теософических учениях, хотя прямого перевоплощения в животные, насколько мне известно, не встречается — оно относится к предыдущим этапам мировой эволюции (к иным планетам, предшествовавшим земле), но пол изменяется и здесь, иногда поочередно — мужской и женский, иногда соответственно обстоятель-

<sup>1</sup> Здесь мы совершенно оставляем в стороне вопрос о существовании разных «планов» телесности, которую, на наш взгляд, оспаривать и не нужно, ибо здесь речь идет не о сложности тела, но об его слагаемости и разлагаемости, о вылезании одного плана из другого и упразднении плана физического.

<sup>2</sup> См. диалоги «Федр», «Государство», «Тимей», «Федон», «Горгий» и др.

ствам. Правда, при этом сохраняется некоторая первичная плазма, «Keimatom», однако она вовсе не определяет индивидуальности тела, а есть лишь нитка, на которую нанизаны разные перевоплощения.

Преодоление плоти путем такого спиритуалистического и глубоко не-христианского аскетизма, который по метафизическому существу своему приближается к демоническому гнушению телом, как легко понять, становится убийственным для изобразительного искусства, живущего влюбленностью в душу мира и святость его плоти. Ибо этот путь ведет к разложению плоти и прорыву в «астральный план», направляет искусство на путь «оккультного опыта» с его магией и делает его богоданную гармонию жертвой астральных вихрей, ставит его лицом к лицу не с Матерью-Землей в ее венчальной красе, но с астральной ее атмосферой: фауна астрального мира устремляется на него подобно тому, как в гоголевском «Вие» вся нечисть бросается на Хому Брута, раз только он решился взглянуть на Вия. Не постигает ли такая же судьба и творчество Андрея Белого, претерпевающее огромный, часто непосильный ему напор астральности?

Я боюсь, что творчество Пикассо постигла именно такая участь. То, что он пишет, производит впечатление подлинных видений, хотя и не высшего, но все же запредельного мира. И вместе с тем совершенно ясно ощущается тление, запах разлагающейся плоти, распадающегося физического плана, через утончившуюся толщу которого маячат и пляшут астральные чудовища, живые воплощения человеческих страстей, или же вампирные «скорлупы», «ларвы». Этому соответствуют и изобразительные приемы, и своеобразные технические достижения Пикассо, его «кубизм». В кубизме все, даже живое, становится вещным, составным, мертвеет и разлагается; искренний, некривляющийся кубизм соответствует и особому, определенному чувству плоти лишь как «физического плана», а не тела. Поэтому-то тела лишены здесь своей теплоты, красочности, красоты, а сохраняют только геометрическую, механистическую природу. Поэтому же так слабо ощущается здесь различие между натурой живою и мертвою, которое не уловляется геометрией, и становится понятным особенное пристрастие кубизма к *patüre morte*. Она мало отличается здесь от живой природы, а вместе с тем мистически по-своему тоже живет, тогда как эта последняя мертвеет: и та, и другая есть для Пикассо только «физический план», через него что-то про-

свечивает, но тяжестью своей он это только заслоняет. Отсюда мистическая, зловещая, демоническая *тяжесть* этих бутылок, бокалов, плодов, и долго смотреть на них без мистического головокружения почти так же невозможно, как и на «женщину с пейзажем» и других женщин. Отсюда же пронстекает и растущее безразличие к содержанию картины и постепенное превращение искусства красочного в искусство геометрическое, разрешающее проблемы художественной геометрии, чуть ли не гносеологии (сопоставление Пикассо с Кантом уже неоднократно делалось). Отсюда же можно подойти и к пониманию последней, наиболее темной стадии в творчестве Пикассо. С одной стороны, это, очевидно, есть лишь следующий шаг в разложении «физического плана», оккультные вихри все сильнее врываются в творчество Пикассо и разлагают и иссушивают его художественную индивидуальность: здесь уже почти исключительно преобладает *nature morte*, притом в разложениях (несколько картин последнего периода есть в галерее С. И. Щукина). Картина превращается в нотные знаки для выражения переживаний, являющихся уже невыразимыми для языка плана физического, образы же и краски этого мира съедаются миром оккультным. Однако в этой последней стадии творчества Пикассо как будто намечаются и некоторые элементы оздоровления: астральных чудовищ с их безобразностью и безобразием уже нет, хотя их и сменило ледяное, мертвое спокойствие духовной пустыни; далее чувствуется, что художник слышит какие-то нам неведомые ритмы, и, быть может, эта ритмичность облагородит и уравновесит и его музу<sup>1</sup>, ее излечит. Художники найдут здесь разрешение новых, труднейших задач художественных. И восприятие четырехмерного пространства, если оно действительно есть в этих картинах Пикассо, относится все-таки к родному «физическому плану», возвращает к плоти и уводит от демонического населения «астрала». Трудно сказать что-нибудь уверенно об этой стадии: есть ли это начинающаяся смерть или же инстинктивная самозащита, оздоровление, художественный рост? Загадочна судьба художника: ждет ли

<sup>1</sup> Вопрос о новых путях искусства очень интересно и содержательно трактуется в работе художника *W. Kandinsky*: «Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei». München, 1912. Мысли В. В. Кандинского, при всей их философской незавершенности и потому некоторой неясности и недоговоренности, заслуживают внимания.



его гибель, не только эмпирическая, в виде надвигающегося безумия, но и духовная, или же, подобно Гоголю, ломает он свою кисть, разобьет палитру и проклянет свое нечистое, демоническое искусство,— спасется сам, но «как из огня, дело же его сгорит»,— или же, наконец, он победит страшное искушение на пути своего искусства и, как некий архангел, хотя и сопаленными крыльями, поведает миру обретенную правду и радость? Ясно одно: Пикассо у края гадаринской бездны, а спасение только «у ног Иисусовых». В творчестве Пикассо выражается религиозная мука и отчаяние, все оно есть вопль ужаса пред миром, как он есть без Бога и вне Бога: пафос тоски и энтузиазм тоски, выражающийся в пафосе цинизма и кощунства, это — распад души, адская мука. Пикассо, очевидно, сам не видит своей одержимости, не замечает, что ему подставлено кривое зеркало бытия, но считает, что такова и есть подлинная действительность, и пока он своего распада для себя не объективирует, не осознает своей болезни, не познает своей одержимости, ему закрыт путь к исцелению. Но вместе с тем он сохраняет черту высокого духа — свою нечеловеческую тоску, он не услаждается гнусностью, как мелкий бесенок из неудавшихся или же как Мефистофель, циник и блудник,— он глубоко, трагически тоскует. Его душой владеют силы тьмы, но он задыхается в этой тьме. Творчество Пикассо есть мистический атеизм художника: но, как поведал нам Достоевский, этот последний атеизм не только почтеннее светского или эстетического индифферентизма даже и крупных художников (такие имеются и в галерее С. И. Щукина), но есть предпоследняя ступень к совершенной вере, ибо сотрясаемый бесом в наибольшей степени ощущает нужду в исцелении у ног Иисусовых. В этом-то смысле творчество Пикассо и роднится с творчеством Гоголя и Достоевского (в его «Подполье»), оно так же, как и последнее, мистериозно, хотя в отрицательном смысле. Натурализм, поверхностный, натуралистический реализм, как и всякое «чистое», т. е. религиозно неосознанное, эстетизирующее искусство, остается далеко позади этого жесткого, мучительного, но глубоко серьезного, трагического и в глубочайшей степени мистического искусства. Мистическая природа искусства обнажена и показана здесь со всею очевидностью. И вот почему после Пикассо все остальное в галерее С. И. Щукина с ее эстетическими шедеврами как-то обезвкусивается, кажется несколько пресным, наивным, несознательным. Mir gab

der Gott zu sagen, was ich leide, это сказано про всякого подлинного художника, и Пикассо дано исповедать тот неведомый и таинственный, ноуменальный грех, благодаря которому он сделался игралищем его обдерживающего духа, художественным и потому столь убедительным *advocatus diaboli*.

Поэтому искусство Пикассо представляет собой могучее религиозное искушение, испытание веры. Демонизм в искусстве, конечно, есть наиболее интимная, тонкая и потому опасная форма люциферического заражения творчества, ибо искусство связано с самыми глубинными слоями духа, сравнительно, напр., с философией или, тем более, наукой. Можно не знать Пикассо и можно, по лености духа или же по мотивам педагогически-аскетическим, от него отвернуться, ибо кто же станет отрицать, что это нездоровое искусство. Однако не всегда можно и даже позволительно это сделать, как нельзя же перевернуть сраницы «Братьев Карамазовых» о «Бунте» и сразу перейти к Зосиме. Преодолеть же его, искренно посчитаться с ним, с его образом мира, нелегко<sup>1</sup>. Пикассо страшен, ибо демонически подлинен. Одержимость снова становится распространенным явлением современности, борьба с ней требует трезвости, духовного здоровья, самособранности, но прежде всего камня веры, опоры не в своей субъективности и уединенности, но в соборности и церковности. Только именем Христовым, которое есть Церковь, заклинаяются бесы.

Есть какой-то таинственный ритм, известное музыкальное соотношение света и тени, подчиняясь которому неведомый зодчий собора Парижской Богоматери поместил на ее наружной балюстраде свои *Chimères*, демонические чудовища высочайшей художественной силы и глубочайшей мистической подлинности. Всегда меня поражала загадка *Chimères*, этих демонов, слетевших на кровлю святыни: какая мука исторгла их из души художника? скольких людей они соблазнили и искушали, не из путешествующих по «Бедкеру» туристов, а именно тех, кто молитвенно собирался в храме, под куполом дивного катедрала, и в отдаленные, «средние» века, и в наши дни! Но есть ли и творчество Пикассо — *Chimères* на духовном храме современного человечества? Нельзя себе

<sup>1</sup> Достоевский говорит устами «Идиота» о характере впечатления от картины Ганса Гольбейна «Снятие со креста», что «от этой картины у иного еще вера может пропасть!». Подобный разговор мог бы возникнуть и по поводу картин Пикассо.

---

представить эту нечисть внутри храма, картины Пикассо, внесенные в храм, кажется, тотчас же сгорели бы и испепелились, как и Chimères. Но в то же время, в силу какого-то мистического притяжения, эта нечисть садится именно на кровле храма. И замечательно, что в творчестве Пикассо так много мотивов взято из африканских идолов, которым молились, быть может, его африканские предки, и его химеры, стало быть, иератичны даже в своем генезисе.

И ведь остается еще один, уже вполне загадочный и таинственный вопрос: духовный создатель Chimères и величественного портала парижского катедра была ли одним и тем же лицом, или же это были совсем разные лица? История умалчивает...