Н. Н. ЕВРЕИНОВ

ОРИГИНАЛ О ПОРТРЕТИСТАХ

Государственное Издательство
МОСКВА - 1922

Настоящая книга исполнена Художественным Издательством «Светозар» (Петербург) по заказу Государственного Издательства
Москва

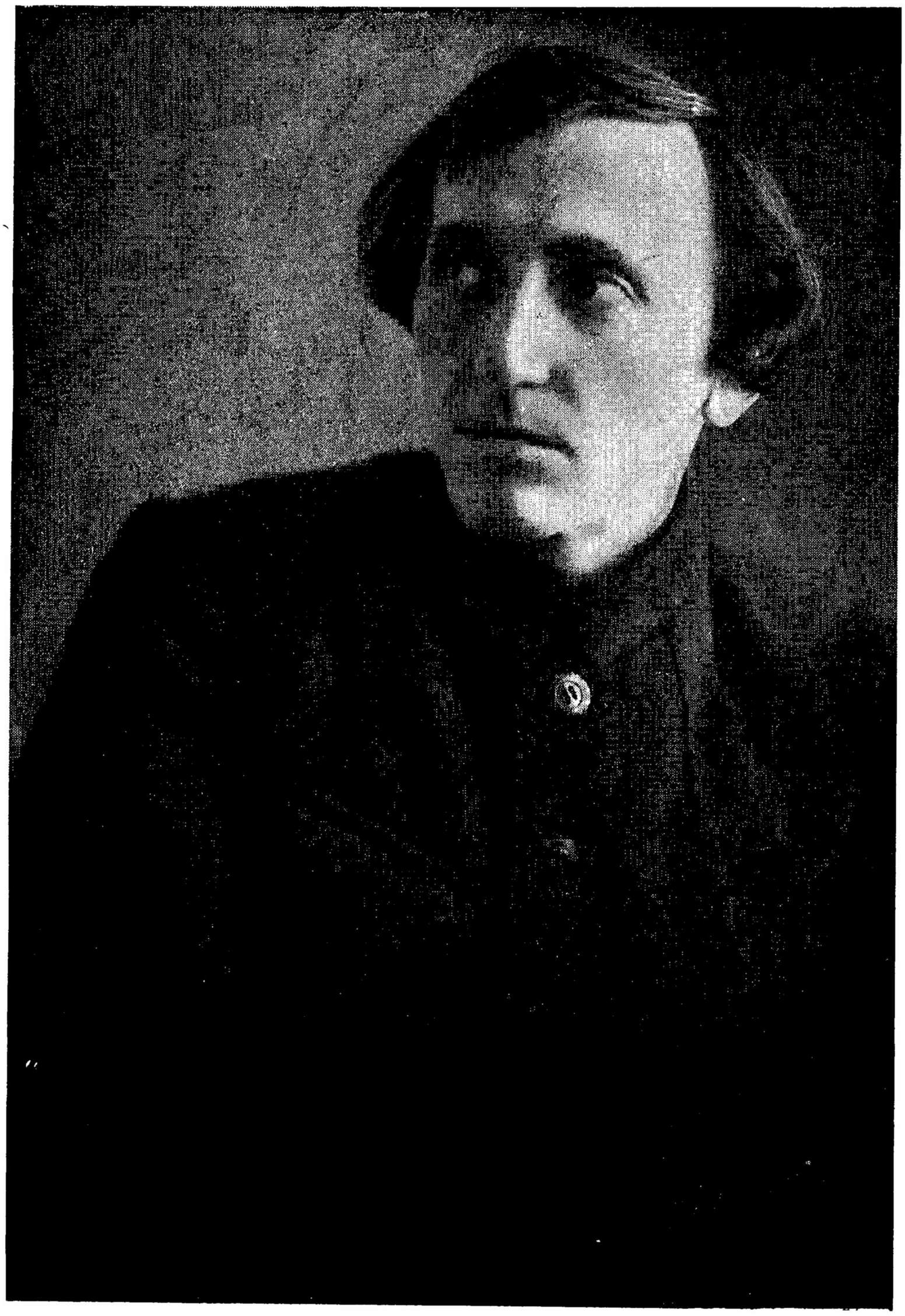
Р. Ц. № 1125
Напечатано в количестве 3000 экз.

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

ОРИГИНАЛ О ПОРТРЕТИСТАХ

(К ПРОБЛЕМЕ СУБЪЕКТИВИЗМА В ИСКУССТВЕ)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА ▪ 1922



Н. Н. ЕВРЕИНОВ

ЗАГАДКА И ОГОВОРКА

ЗАГАДКА

Взгляните на иллюстрации этой книги!

Какая мысль приходит вам в голову при первом ознакомлении с ними?

Вы видите перед собою портреты...

Портреты кого?

Кто их не слишком пристально рассматривал, тому покажется, быть может, что это все портреты с разных лиц.

Кто повнимательнее, тот подметит, что многие из них похожи друг на друга и что пожалуй это все портреты с одного оригинала. Но если так, то... каков-же он на самом деле? в действительности? в жизни? почему он столь различен здесь, и там, и сям, этот неуловимый, за всеми этими обличьями, оригинал? этот таинственный «нумен», так интригующе скрывающийся за всеми этими «феноменами»?

Кто подогадливей, придет быть может к заключению, что это все либо один и тот-же актер в различных ролях (или в различных сценах одной и той-же роли), либо различные актеры в роли одного и того-же лица, известная внешность которого достигнута идентичным, по тенденции, гримом.

Наконец — кто знает меня лично — найдет конечно сразу, что это все мои портреты (портреты с меня, автора этих строк), отметит, в каком из них достигнуто большее со мною сходство,

в каком меньшее, и только напоследок выразит, быть может, удивление, как различно может выглядеть одно и то-же лицо на полотнах различных по духу, по таланту, по стилю или по направлению художников.

Если такой знаток меня окажется вдобавок и знатоком современной русской живописи, легко может случиться, что он безошибочно укажет, не смотря на подписи художников, кто именно автор того или иного портрета; скажет, возможно даже улыбаясь легкой очевидности «письма» того или другого художника, хорошо ему известного, что «это конечно Добужинский», «ну это Репин», «это Бурлюк», «это Кульбин» и т. д. (мол «как-же тут не распознать!»).

Если такой «сортировщик» знаком, допустим, только с литературными произведениями Осипа Дымова, В. Маяковского, Василия Каменского (а еще лучше—знает их лично),—нет сомнения (держу пари!), что и их живописные наброски с меня он так-же, не глядя на подпись, безошибочно прочтет, указав, что «это вот портрет с Евреинова Осипа Дымова», «это... ну это конечно Маяковский! так мог изобразить Евреинова только Маяковский», а «это pinx Василий Каменский; он, он!».

Почему «он, он», когда на портрете «я, я»?

Почему портреты с меня кажутся порою некоторым портретами с разных лиц?

Почему оригинал неуловим в ряде этих портретов с него?

Почему—откуда мы знаем,—несмотря на подпись, что этот портрет работы Репина, а тот Добужинского? узнаем в известных случаях скорей авторов портретов, чем их оригиналы?

Сеть закинута.—

Крючковатая сеть вопросов коварно закинута в бурное море безбрежного искусства, чья глубина таит Неведомое.

Остается только «помолиться Богу» в ожидании счастливого улова сытных ответов.

ОГОВОРКА

Эта книга написана главным образом для «своих», т. е. для друзей, родственников, знакомых, для хорошо меня знающих, для всех тех, кого я искренне люблю и с кем всегда готов беседовать, уверенный, что буду точно и любовно понят ими, встретив с их стороны не улюлюканье и кривотолки завистливо-придирчивой критики, а милое, ровное, полное неподдельного интереса к моим мыслям и чувствам отношение чисто — «своих»,—единомышленников быть может, во всяком случае сочувствующих.

Эта книга написана в слишком хорошем расположении духа, для того, чтобы быть заподозренной в подготовке ее для печати.

В ней слишком много интимного, слишком много шуточного, в этой немножко наспех, немножко напрямик написанной книге! слишком много «личного», слишком много «постороннего», «санфасонистого», «разухабистого»... Она носит слишком «домашний» характер, чтобы претендовать на значение ученого трактата; она вместе с тем слишком «ученая», чтобы рассчитывать на вниманье к ней, как к беллетристическому произведению.

Она, повторяю, совсем не готовилась к печати, эта случайно, al prima, написанная книга! И только увещания друзей заставили меня согласиться на предание ее гласности в такой неподходящей для печати форме, над которой,—друзья знали это,—я не находил возможности дольше работать.

Я уступил доводам, что вопрос, затронутый в настоящей книге, слишком важен и интересен, чтобы оставаться под домашним спудом из-за чисто формальных соображений, что только азиаты держат своих красавиц взаперти, истые же европейцы дают всем возможность ими любоваться, что в конечном счете это просто неуваженье с моей стороны к памяти вели-

кого Гутенберга, который-де вовсе не для того изобрел книгопечатание, чтобы им пренебрегали, что это наконец скрытность с моей стороны, скверно пахнущая цензурным застенком проклятого прошлого, достойная не только всяческого порицания, но и самого энергичного протеста: что они возмущены, что они всего ожидали от меня, но только не этого и т. п.,— всякий и так знает, чего только неспособны нагородить друзья, чтобы поставить на своем во что-бы то ни стало.

Под градом этих настояний, упреков и слишком обидных, не говоря уже о неуместности, намеков и сравнений, я подумал:

С одной стороны друзья всегда «подводят»; это повидимому настолько входит в круг их обязанностей, что даже принято о «дружеской услуге» говорить не иначе, как с иронией. С другой стороны—«нет правил без исключения». К тому-же— если после векового молчания модели пред художниками, вечно спорящими, учащими или просто разглагольствующими о «подходе» к ней, об «отношении» к ней, о ней самой, о задачах, вытекающих из ее формы, освещения, тона и прочих данных,—если одна из этих моделей прервала наконец молчание, а прервав его, заговорила несколько «распоясавшись»,— право-же (подумал я) это по справедливости должно быть извинительно, хотя-бы из внимания к ее почину, если не из уважения к чувству мести за то, что в продолжение столетий столько самомнящих художников «врали на нее; как на мертвую»! Пора быть может,—соображал я под настойчивыми взглядами друзей,—пора быть может терпеливой модели свести «личные счеты» с художниками! а в частности—оригиналу с портретистами! свести их не в домашнем кругу, а на торжище, перед Аргусом, перед всеми! Эти счеты в моем лице быть может (кто знает) и в самом деле небезинтересны для многоокого чудовища (толпы, «публики»), так как, надо согласиться—не каждому-же Бог посылает случай послужить оригиналом для нескольких десятков произведений различных художников, не каждый-же из таких оригиналов способен сознательно отнестись (критически отнестись!) к «своим» портретам, а если и

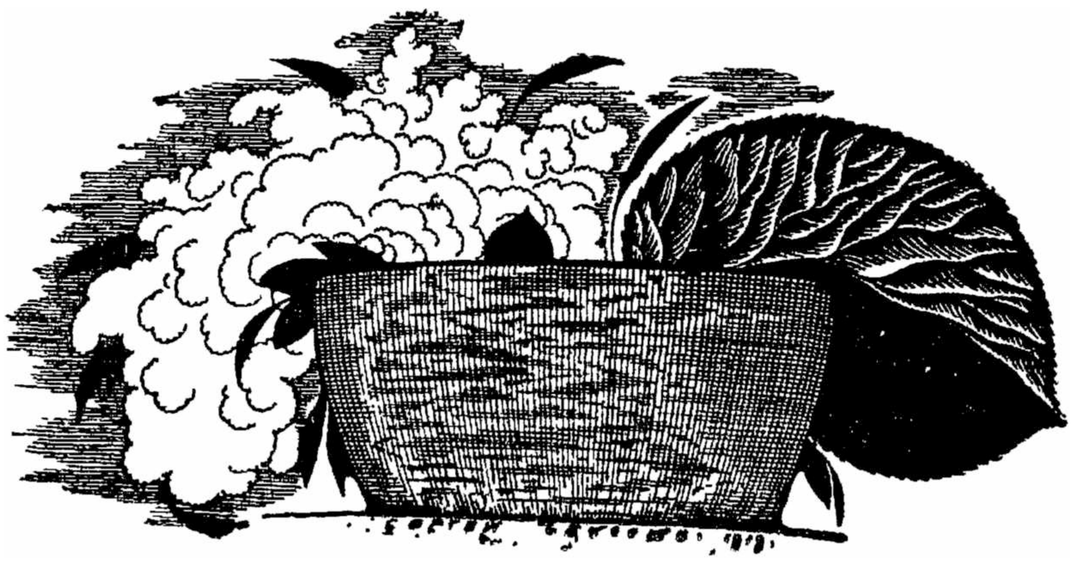
способен, то не каждый-же из таких оригиналов владеет (хоть и плохо) пером, чтобы изложить удобопонятно и убедительно свое «оригинальное» мнение! И если «magno se judice quisque tuetur», то почему как раз я, да еще в такой редкий момент для истории портретной живописи, должен (из скромности? из трусости? из преклонения пред общепринятым?) составить исключение!

Акризия миновала. Я взял большой конверт, вложил в него рукопись, запечатал и надписал:—«В типографию.—Адрес»...

Друзья ликовали. Еще-бы!—вышло, что эта книга не только написана для друзей, но и напечатана ради них.

Но пусть на них и падает вся ответственность за это.

Я—умываю руки.



ГЛАВА I

ПАРАДОКСАЛЬНЫЕ АВТОПОРТРЕТЫ

Интересная мысль озарила меня на одном из «музыкальных вечеров» в доме моей матери! (Марсово поле 7, угол Мойки 1). Замечательный для меня дом!—здесь было «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной, ученицы моей «Драматической студии», здесь был «Привал Комедиантов»,—детище «Бродячей Собаки», где я был пол-года всевластным диктатором и появление которой на свет обязано «Обществу Интимного Театра», основанному Н. С. Кругликовым, В. А. Мгебровым, Б. К. Прониным и мною! «Привал», где наряду с пьесами в моей постановке, шла моя «Веселая Смерть» и где я сам выступал «в своем репертуаре»! В этом доме жили А. Л. Волынский и Леонид Андреев—мои друзья и жил футурист Василий Каменский—мой почитатель, написавший обо мне целую книгу,—талантливейший из талантливых сверх-панегириков, когда либо выходивших из под пера поэта на удивленье миру! Здесь жил еще писавший с меня некогда портрет С. Ю. Судейкин, с которым я на «ты»—большая честь!— и О. А. Глебова-Судейкина, очаровательная исполнительница одной из моих секунд-полек—большая радость! Наконец в этом доме вот уже столько лет живет моя мать!—Марсово поле 7, угол Мойки 1—исторический дом, прямо-таки исторический!

И нет ничего удивительного, что именно здесь, в этом доме, меня озарила интересная мысль исторического для грядущих поколений значения!

Играл молодой виолончелист Николай Васильевич Нарбут. Я сидел отчасти против него, отчасти против стены, где в два

ряда, сверху до-низу, висели, и посейчас висят, закантованные изображения моей персоны кисти И. Е. Репина, Н. И. Кульбина, М. В. Добужинского, Давида Бурлюка, князя А. К. Шервашидзе, С. А. Сорина, Ю. П Анненкова и др. Все это впрочем не оригиналы, а печатные воспроизведения—вырезки из различных изданий, почтивших помещением на своих страницах моих портретов как меня, так и художников, их авторов,—вырезки, которые моя мать коллекционирует, кантует и развешивает в ряд на стенке вот уже без малого лет пятнадцать. Лестно ей что-ли, что такому количеству художников захотелось воспроизвести черты ее сына или что так часто журналы «украшают» себя портретами ее детища — не знаю (пожалуй вернее первое, так как многочисленные фотографические снимки с меня, воспроизводившиеся во всевозможнейших газетах и журналах, оставлены почтенною коллекционершею без всякого внимания). Дело не в этом. Я хочу лишь отметить факт рядовой развески художественных изображений одного и того-же лица в столь близком соседстве друг к другу, что глаз, на небольшом сравнительно расстоянии, легко охватывает их вместе, не теряя в то же время возможности различения деталей каждого из этих изображений порознь!—случай, вызвавший, как в этом убедится читатель, появление на свет настоящей книги.

Итак я сидел перед стенкой с моими портретами, слушая Баха в исполнении Н. В. Нарбута.

Хорошо играет Нарбут. Техника, серьезность, а главное cavata! («На языке виолончелистов,—объясняет Альфонс Додэ в своем «Маленьком приходе»—выражение это означает особенную способность смычка одновременно заставлять вибрировать и струны инструмента, и чувства слушателей»). Благодаря его cavat'е (о, чары cavat'ы!) нервы мои напрягались до истомы, дарящей озаренность блаженного созерцания. Все как-то стало по-иному от этой cavat'ы, на все вдруг появились новые очи, новые мысли. Как вырос вдруг музыкант предо мною! — из исполнителя господней воли он сам вдруг стал господином. Виолончель, смычок, канифоль, даже сам гениальный Иоганн

Себастьян Бах—все это предстало вдруг как средство, как материал, канва, трамплин, дорожка. Музыкант заслонил их своим толкованием, своим чувством, своим умением, своим прозрением, своей мыслью, своей волей. Собой!... Ах, эта cavata: власть его чар, его, Музыканта! Я хотел слушать только его, только его одного, все равно исполняет-ли он Баха, Давыдова, Глазунова — безразлично. Я видел в ту минуту ушами только его и только он мне был интересен.

Ах, странное сплетенье обстоятельств! Ассоциация была неизбежна: — перед моими глазами был целый ряд моих портретов в исполнении различных художников!

«Своя рубашка ближе к телу» — и я приковался взором к этому таинственному ряду различных, хоть и схожих, лиц.

Это все я, я, я и еще, и еще, и еще раз я! Это в первую минуту. А во вторую: — да я-ли это, позвольте! Только-ли я, во всяком случае? Здесь что-то не так.

И вот я вдруг увидел (да, да! — отчетливо увидел), что это, строго разбираясь, не мои портреты, не портреты с меня, что я здесь только средство, материал, канва, трамплин, дорожка! что лицо мое только рамка, а в рамку-то втиснут кто-то иной, совсем иной, чем я, хоть и знакомый, более или менее знакомый.

Я стал присматриваться. Я стал присматриваться с тою пристальностью, какую диктовала напряженным нервам cavata, и я... я увидел, я совершенно ясно увидел, что это такое.

Это были все... автопортреты, если только портрет в искусстве понимать не как фотографию, чертеж или декалькоманию, а как душевный снимок.

У малокультурных народов существует предубеждение, суеверное предубеждение против портрета, основывающееся на вере, будто в написанное изображение человека переходит живая душа человека (об этом см. интересную брошюру Д. А. Коропчевского «Народные предубеждения против портрета» [1]).

[1]) Как известно это суеверие взято основанием повестей «Портрет» Гоголя (1809—43) и «Овальный портрет» Эдгара По (1809—52). На ту же тему написаны «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и роман Андрея Струг «Портрет» (Библиотека

Дикари думают, что плененной (зафиксированной) здесь является душа оригинала. На самом деле (и я убедился в этом раз и навсегда — о, памятный вечер!) — душа портретиста в миговом, минутном или часовом ее переживании. Она, она, душа художника, а не оригинала, попала на портрете с другого в таинственную сеть этих непонятных в отдельности черточек, дуг, пятен, прямых, кривых и ломанных линий, точек, крючков и всевозможных завитушек. Попала и держится здесь, добровольно опутанная, пока не распадется самая сеть под корявыми пальцами всесокрушающего времени.

Правда, нити этой сети обусловили мои черты, черты чужого, но попалась в эти сети не моя душа («чужая душа потемки», говорит пословица — поймать ее на полотно, не темень-ли напустить на его белую поверхность?). Душа художника в сетях черт моего лика, его душа застряла в лабиринте этих нитей, она отпечатлелась на этой хрупкой поверхности, в своей творческой выразительности. Снимок с души портретиста я увидел на своих портретах! Портрет художника с себя, душевно взятого, сквозит в том, что мнил художник портретом с меня. Это автопортрет, подлинный автопортрет художника, если только самое слово «портрет»[1]) понимать в искусстве не как фотографию, чертеж или декалькоманию, а как душевный снимок, т. е. снимок с того наисущественнейшего в каждом из нас, что собственно говоря, и обусловливает каждого из нас в отдельности (ψυχή).

Перелистайте иллюстрации этой книги и скажите по совести, что общего у этого гордого и деловитого мыслителя, каким изобразил меня Илья Репин, с иронически настроенным

польских писателей, перевод Владимира Высоцкого. Т-во «Книгоиздательство писателей» в Москве 1917 г.). Андрей Струг уверяет в этом романе, что «в мертвое полотно впитывалась душа человеческая с ее неисследимой внутренней жизнью, с ее страданиями, счастьем и сокровеннейшими мечтами. И явственнее, чем в лице живого человека, выявлялась здесь его подлинная, правдивая сущность. Все угадывает, все улавливает и все безошибочно передает уверенная рука художника!»

[1]) «Le portrait est la représantation—trait pour trait en médaillion, en buste« ect. «Le sens ancien du mot «pourtrait» était beaucoup plus général et signifiait la représantation d'une chose quelconque» (La Grande encyclopedie).

паном, каким изобразил меня Добужинский! Что общего у этого красивого, кроткого, задумчиво-сентиментального Евреинова-Сорина с этим страшным, черным, низколобым хулиганом, без пяти минут убийцей, Евреиновым-Маяковского? Что роднит этого интересного, но некрасивого, милого, но себе на уме, неврастеничного Евреинова-Анненкова с этим недоступным, сказочно вычурным красавцем, величественным в своем сверхземном спокойствии, каким изобразила меня симпатичная Мисс. И не стоит-ли особняком от всех этих Евреиновых, не имея ничего общего с ними, Евреинов, экстатически-театральный, Евреинов накрашенный, «нарочный», парадоксальный, полушут, полу-святой, изумительный, экстравагантный, ввысь посылающий вызов, — каким изобразил меня Кульбин в своем знаменитом chef d'oeuvre'е? И если это — Евреинов, то Евреинов-ли тот женственный, церковно-дразнящий homosexual'ист, который, в наготе своей, любуется на странный цветок и кокетничает со зрителем, распущенно пользуясь сумеречным освещением (произведенье Бобышова)? Или, если это правда, если это вот и есть настоящий Евреинов, то кто-же этот серьезный, романтичный, старомодный Dichter, уважающий в мире только себя и поэзию (произведение Мака)? Или этот рыцарский лик, мистически одухотворенный в простоте своих линий (произведенье князя Шервашидзе)? Или этот совсем особенный, немножко резкий, немножко искусственный, плоский и бездумный образ (работа Давида Бурлюка)? Или... Но перелистайте, перелистайте иллюстрации этой книги и скажите сами по совести, чей гений зяпечатлелся на всех этих изображениях меня в сильнейшей степени — мой, каким вы его знаете (вы, родственники, друзья и враги!) или-же гений известных вам художников, создателей этих мало-похожих друг на друга портретов!

Да, — скажете вы, — но в этих «мало-похожих друг на друга портретах» есть тем не менее нечто общее, их роднящее, то общее, что собственно говоря и определяет, как принято до сих пор думать, наличность самого «портрета», как такового,

а именно — сходство его с оригиналом. А это и есть, дескать, существенное в каждом портрете.

На это я «позволю себе» возразить вам следующее.

Сходство с оригиналом ни коим образом не может быть принято за существенное в художественном произведении, так как иначе пришлось бы допустить, что всякий фотографический снимок [1]), сходственный с оригиналом, есть однозначущее и даже конкурирующее с мастерским произведением искусства. Вы-же прекрасно знаете, что если за свой портрет кисти Серова или Репина вы готовы были-бы заплатить в свое время тысячи, то за снимок Boissonat et Eggler или Мрозовской вы не дали бы и сотни рублей, даже если-бы на этом снимке вы вышли сходственней, чем на полотне живописца.

Всякий прилежный выученик рисовальной школы обязан уметь передать в своем произведении сходство с натурой. Если сходство есть существенное в художественном произведении, то обменяйте мне пожалуйста моего Сидорова на вашего Веласкеца, — портреты обоих равно сходственны с оригиналами!

Вы скажете: Веласкец большой мастер, а Сидоров посредственность. — В чем-же, спрошу я, мастерство Веласкеца, его преимущество, если сходство внешних черт лица, изображенного на полотне, и лица оригинала одинаково у обоих художников?

Вы скажете: в толковании данного характера, в одухотворении, в вызволении психически-существенного, в тайновиденьи и т. п. Но чтобы вы ни сказали, все это будет относиться к творческой способности художника, к его искусству.

Итак — истинно ценное в портрете это искусство художника. Скульптурный портрет Бальзака работы Родэна вы всеконечно предпочтете, на почве искусства, фотографическому снимку с великого романиста, несмотря на то, что у Родэна это не Бальзак, каким его видели и знали окружающие, а на

[1]) Я не имею в виду работы Шерлинга, Брандсбурга и Сапаровой, основанные в большей степени на художественной технике, нежели фотографической — .

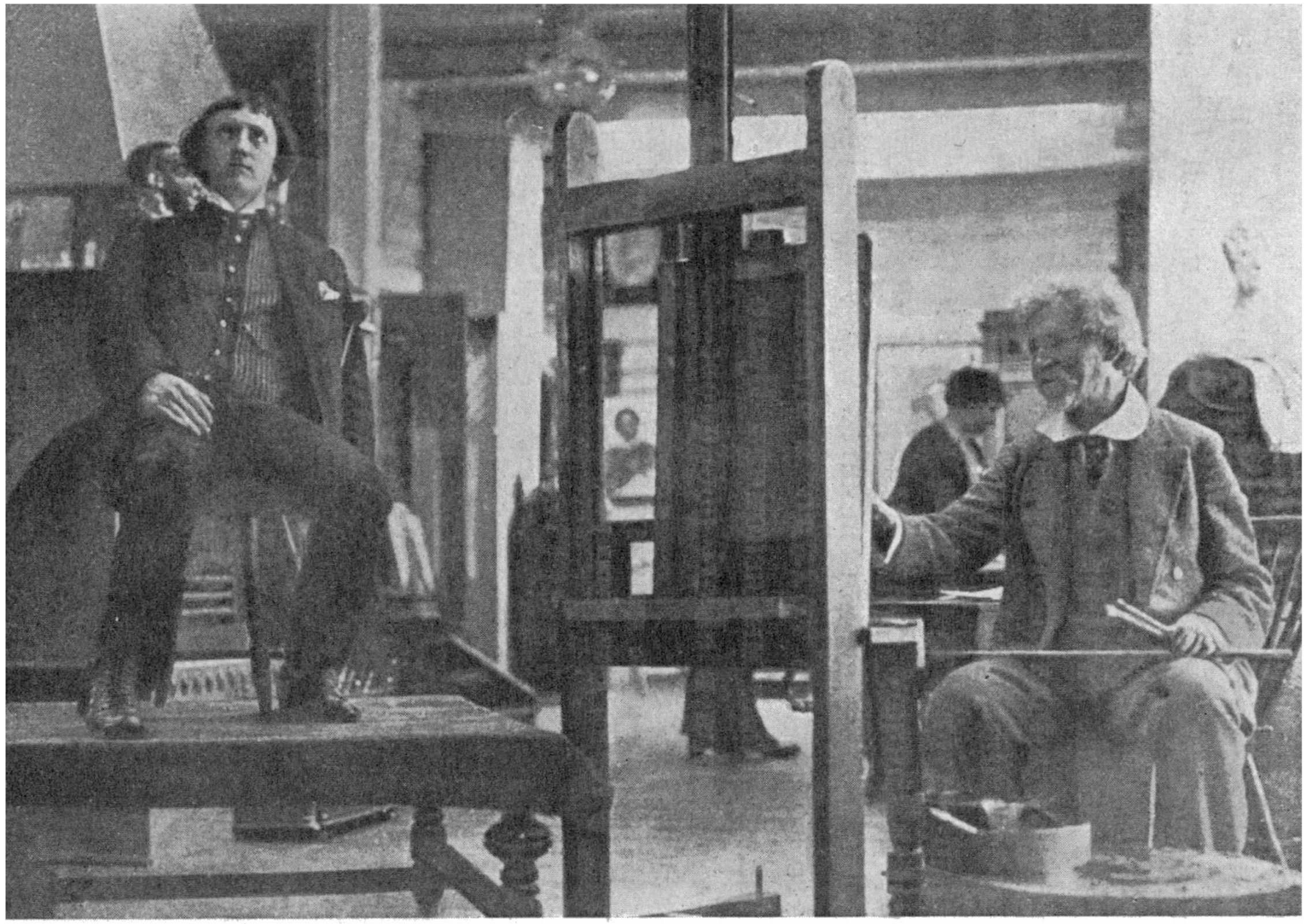
фотографическом снимке с него он «как живой», «вылитый», «две капли воды», «вот-вот заговорит» и т. п.

Но если искусство художника есть самое ценное в портрете, а индивидуальность отношения к предметам внешнего мира (в том числе и к позирующему оригиналу), короче говоря личность художника (творца) представляет для нас наиболее ценное в искусстве настоящего художника, если, с другой стороны, ядром личности художника, его души, является ее самость (ячность), которую мы ищем в каждом мазке, в каждом штрихе выдающегося живописца, если печать этой самости, так сказать духовный снимок с autatos'а художника и есть то существенно-важное, что мы ищем в каждом художественном произведении на почве чистого искусства, — то некая (мы теперь знаем приблизительно какая) автопортретность художника в портрете с меня перестает быть парадоксом.

Но как-же, — спросит удивленный Фома, — неужели, если художник изображает на картине злодея (так сказать «портрет» злодея), неужели и тогда он дает некий автопортрет?

Несомненно. Подобно тому, как романист, описывая порочную натуру, влагает в описание свою собственную порочность, не имея каковой он просто был-бы не в состоянии понять, а не то что представить нашему воображению преступника «как живого», — так-же точно, т. е. из той-же глубины самого себя, черпает художник и данныя для живописи («портрета») своего злодея. Подчеркиваю своего, потому что у каждого художника, в силу вышесказанного (хорошо продуманного) непременно свой Иуда, свой Разбойник на кресте, свой Пугачев, свой Иоанн Грозный, убивающий своего сына.... В душе художника должны жить и палач, и жертва, если он хочет изобразить казнь, должны жить и любовник и любовница, если он изображает страстное об'ятье, и Иисус Христос, и бесноватый, если он дает картину евангельского чуда.

И все это будут свои образы, образы художника, напоенные своим, свойственным только данному художнику, пере-



И. Е. РЕПИН пишет портрет **Н. Н. ЕВРЕИНОВА**

Куокалла (Финляндия) 1915 г.

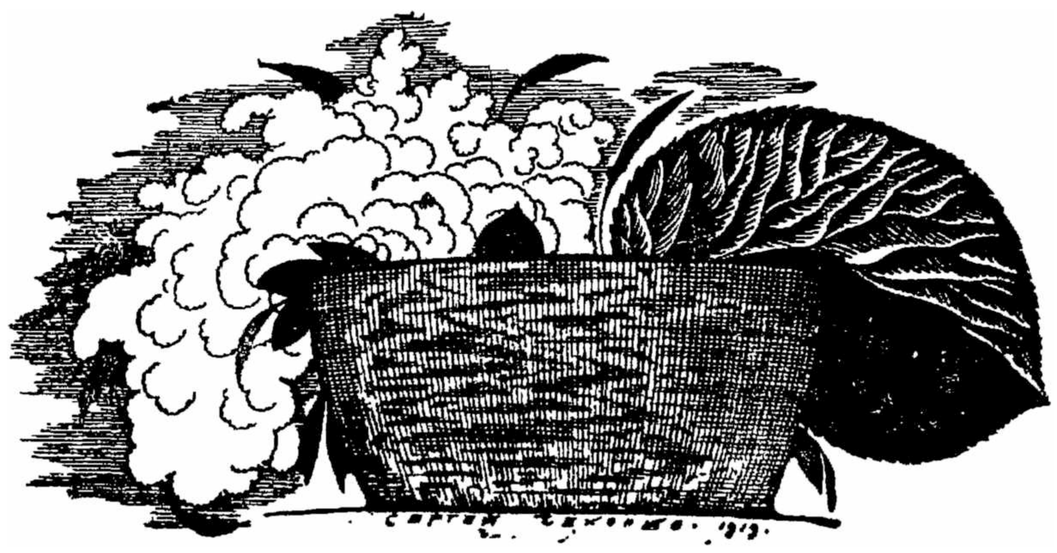
живанием, подобно тому, как свои образы европейцев у японских художников старой школы, со своим, исключительно им свойственным «экзотическим» переживанием.

Автопортрет в роже злодея? — Да, и в злодея. Иначе как вы объясните атавистические сновидения? — «Если-б мы отвечали за наши сновидения — говорит Маудслей (см. «Сон как треть жизни человека» М. М. Монасеиной, стр. 221) — то не было-бы человека, который-бы не заслуживал виселицы».

Душа художника многогранна. Какою гранью удобней примыкает к оригиналу душа художника, когда он его пишет, или какую грань души художника магнетически вызывают на полотно черты данного оригинала, — та сторона души художника, та грань ее и даст свой отпечаток в его произведении.

И это верно не только в отношении художников-живописцев, если только мы вспомним Буало и его 127-ую и 128-ую строки откровения в «L'art poétique»: —

«Как часто драматург лишь свой портрет любя,
Героев драм своих рисует сам с себя».



ГЛАВА II

ПОДТВЕРЖДАЮЩАЯ ГЛАВУ I-ую ДАННЫМИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА

авид Юм — говорит И. Фолькельт в примечаниях к «Современным вопросам эстетики» — был прав, придавая большое значение преобразующему воздействию чувствования и верования»; — действительно «видимое нами всегда разлагается на две части, на действительно видимое, что противостоит всем нашим критическим размышлениям, и на то, что нам кажется. Мы сами вносим в окружающее свои настроения, убеждения, привычки и потом верим, что мы видим их непосредственно, как неотделимую составную часть видимого нами. Наша личность вносит таким образом значительные изменения в видимые нами формы и краски действительного мира»... Более того — «сложенная из тела и духа личность художника тесно сростается с его произведениями. Действительность, если можно так выразиться, проходит сквозь душу художника, чтобы превратиться в искусство; но душа художника вовсе не пустое пространство, не оказывающее никакого влияния. Каждый художник вносит в свои творения свои чувства и верования, свою манеру видеть и ощущать, свой душевный склад и миросозерцание». И если мы «вспомним, что даже зрение наше носит личный характер», мы-же «видим не только глазами, но и складом нашего ума и душевным настроением», придется признать, что «на художественных произведениях отражаются не только миросозерцание художника и другие высшие стороны его духа, но и все личные особенности телесной и духовной его организации».

Забывая о субъективном характере наших впечатлений, мы попадаем нередко в довольно-таки «фальшивое» положение.

Вот вам пример из «недавнего» прошлого! — (попался на глаза в корреспонденции С. Литовцева, помещенной в «Русском Слове» от 22 февраля 1917 года.): — «Берлинские улицы грязны. Немцы, повидимому, лишены рабочих для поддержания улиц столицы в должном порядке. Это рассказывает швед, бывший только-что в Берлине. Встречаю затем жителя оккупированной Вильны, тоже только-что приехавшего сюда и пробывшего некоторое время в Берлине. Спрашиваю:

— Верно-ли, что улицы Берлина грязны? — Нет, — отвечает он уверенно. — Нисколько. У шведа, которого знаю мало, не было никаких оснований лгать; виленца я случайно знаю очень хорошо, — он лгать неспособен, — и, тем не менее, два столь противоречивых показания! Секрет в том, что один видел Берлин глазами стокгольмца, а другой — виленца. Улица, которая казалась чистой виленцу, была грязна для шведа».

Особенно ярко о значении субъективности в искусстве говорит Шербюлье в своей «Новой теории изящных искусств» (см. его вдохновенный труд «L'art et la nature»). Планомерная компиляция непосредственно относящихся к нашей теме отрывков из этой замечательной книги[1]) представляет доктрину Шербюлье в следующем виде:

«Каждое изящное искусство есть особая система выразительных знаков, символов... Художники, заботясь не столько о точном воспроизведении предметов и явлений, сколько о передаче своим специальным языком полученного от них впечатления, суть своего рода переводчики...»

«Художник не может подражать природе, не переводя ее, а переводить нельзя, не истолковывая, а толкование — работа мысли, в которой непременно скажется личное «я». Неразумно требовать, чтобы живописец или поэт воспроизводили вещи, как

[1]) Русский перевод М. Калмыкова.

они суть[1]), не влагая ничего своего: это все равно, что требовать, чтобы он, оставивши свою кожу, влез в вашу. Не нужно читать Канта, чтобы понять, что каждый из нас видит своими глазами, что каждое наше восприятие носит отпечаток нашей души, что есть что-нибудь субъективное в каждом даже мимолетном нашем ощущении, и тем более в наших суждениях. Повозка столкнулась с коляской; спросите трех свидетелей этого происшествия, и каждый передаст его по-своему, потому что каждый видел его по-своему...[2]). Ум человека, даже самый светлый, никогда не бывает плоским зеркалом, точно отражающим предметы... Скажи мне, что ты любишь и как любишь, и я тебе скажу, что ты видишь в мире и как понимаешь... Закажите свой портрет трем равносильным по таланту живописцам; портреты будут похожи на вас, но не тождественны между собой. Это оттого, что в каждом человеке множество признаков, которых хватило-бы на несколько человек, и каждый из трех живописцев сделает из них свой выбор, подсказанный непреодолимою симпатией. Корень всякого таланта—в исключительных, всепоглощающих склонностях души, сознанных или несознанных, и эти склонности художника влияют и на его созерцание, и на приемы, которые он употребляет для передачи того, что он видит... Наше понимание вещей носит отпечаток нашей души, ибо воображение находит в познаваемых предметах наше личное я с его чувствами и его страстями... Наше эстетическое воображение—это уже его закон—покрывает нашею тенью все образы предметов, так что трудно разобрать, что в этих образах принад-

[1]) Точный портрет, в смысле точного живописного перевода, должен быть так-же нелеп, как и анекдотические строки:

«Du meine Seele,
Rote Demoiselle»,

служащие педантично-точным переводом строк:

«Ты душа-ль моя,
Красна-девица». *Н. Е.*

[2]) См. примеры в книге А. Ф. Кони «Память и внимание» (о свидетельских показаниях).

лежит предметам и что нам... Наше воображение, без изучения философии, верит в тожество субъекта и объекта, я и не-я, мысли и жизни, и эта вера необходима для его удовольствий, ибо воображение совсем не интересуется предметами, которых оно не успело одушевить, ни идеями, которых оно не может воплотить в чувственную форму... Вид предметов зависит от того, каковы мы сами, субъект творит объект... Это еще не все. Если верно то, что мы влагаем много своего во все наши образы, что они носят отпечаток их носителя, то еще бесспорнее то, что художник придает своему произведению, над которым он так терпеливо трудится, так сказать, форму своего ума и цвет своей души... У всех нас свои очки, окрашенные в цвет нашей души, и напрасно протирать их: они все-таки останутся розовыми или синими, черными или красными»...

Я полагаю, нет нужды в нашем кратком очерке приводить мнения, сюда относящиеся (о значении субъективности художественного творчества) других выдающихся эстетиков;—все они, в большинстве, различно только «подходя» к предмету, говорят тоже самое, разве что не столь «доступно» и потому убедительно для каждого.

Обратимся-же теперь к самим художникам и их произведениям: «Во всю природу,—говорил Родэн в беседе с П. Гзеллем (см. книгу последнего А. Роден. «Искусство») он (художник) вкладывает сознание, подобное его собственному... Например, во всех вельможах Тициана вы заметите надменную энергию, которая без сомнения жила в его собственной душе... Возьмите какую угодно часть образцового произведения, вы узнаете в нем душу художника. Сравните, например, руки в портретах Тициана и Рембрандта. Рука Тициана будет властная; рука Рембрандта скромная и мужественная... Каждый ваятель придает природе душу по собственному темпераменту»...

Родэновскую истину как нельзя лучше подтверждает державная в искусстве троица:—Рафаэль, Микель Анджело и Леонардо да Винчи!—

«По улице Рима (пример Шарля Блан) прошла какая-то женщина. Видел ее Микель Анджело и нарисовал ее важною, серьезною; видел ее Рафаэль, и ему показалась она... прелестною, невинною, грациозною... Наконец видит ее Леонардо да Винчи и находит в ней все обаятельные прелести красивой женщины». В результате одно и то-же существо увековечивается как горделивая сивилла Микель Анджело, как божественная дева Рафаэля, как очаровательница Леонардо да Винчи».

«Так как красивые женщины встречаются редко, — писал Рафаэль графу Кастильонэ, — то я пользуюсь возникающей во мне идеей: имеет-ли она какое-нибудь художественное значение, я не знаю, но я всеми силами стараюсь его достигнуть»...

Здесь нет признания в автопортретизме, но кто ж из нас не знает, не видит, не чувствует, что представляют собой Рафаэлевские мадонны!

Микель Анджело (чья скульптура на гробнице Медичи почти лишена портретного сходства) был куда откровеннее.— «Художник в своем произведении, — учил он без обиняков — изображает более самого себя, чем воспроизводимый предмет».— В годы великой скорби и стыда, переживавший их Микель Анджело, по мудрому замечанию Ромэна Роллана (см. его книгу «Микель Анджело») — «не ваял больше Медичи, он ваял статуи своего отчаяния. Когда ему указали на недостаток сходства его портретов с Юлием и Лоренцо Медичи, он гордо отвечал: «Кто заметит это через тысячу лет?»... По словам-же Базари, Микель Анджело «питал отвращение к копированию живого лица, если только оно не было исключительно красивым». Поэтому «единственный портрет, им нарисованный», был портрет Томазо деи Кавальери, в которого Микель Анджело оставался влюбленным до самой смерти.

А Леонардо да Винчи (кстати сказать столько раз повторивший себя в своих апостолах) настолько был уверен в автопортретической тенденции всякого художника, что напр. зара-

нее предлагал ученикам со слишком развитою челюстью уменьшать ее на изображаемых ими лицах.

Об отражении внешности художника в его произведениях говорят, между прочим, Fr. Pecht (см. его труд «Deutsche Künstler des 19 J». Nördlingen 1879) Konrad Lange («Das Wesen der Kunst») и наш Л. Саккетти («Эстетика в общедоступном изложении» т. I, стр. 129, 130, 137) — Отмечают, что «художники с красивою наружностью склонны изображать красоту», что «Дюрер придал некоторое сходство с собою Христу» и т. п.

Я лично могу сослаться на Уильяма Блэка (1757—1828) [1]), который, несмотря на свой «транс», «визионерство» и прочие психические особенности, столь отличающие его от всех художников мира, «вечно» рисовал, на поверку, своих библейских мужей с себя и только с себя.

Отражение внешности художника в портретной живописи подметил между прочим и Альфонс Додэ в своем «Маленьком приходе» (упомянутом мною в главе 1-ой, в связи с «cavat'ой»). Так, его Шарлэкси (подозрительная наблюдательность для восемнадцатилетнего!) пишет Валлонгу, что «художник, обладающий длинным носом, стремится удлинить носы во всех портретах, которые он пишет». Эта-же мысль развивается юнцом и в другом письме к своему другу. — «Прилагаю при сем эскиз моей персоны в два карандаша, начатый кавалером Борским, фальшиво-монетчиком 50 драгунского полка» — пишет герой Додэ. — «Как ты можешь видеть, портрет уже становился очень похож. Но только все по тому же закону субъективности [2]), о котором мы недавно рассуждали и который заставляет моего пузана-портного, несмотря на все, чтобы я ни говорил ему, шить мне жилеты, которые болтаются на мне, как на вешалке; в силу того же закона, Борский, человек страстный, вложил в мой взор жаркий пыл своего собственного взора и это изменило все выражение моего лица... Когда он проходил мимо меня в наброшенной

[1]) Одно время я готовил монографию об этом замечательном художнике.

[2]) Курсив мой, так-же, как и дальше.

на плечи шинели, то я был поражен выражением всего его лица. И взором, и мыслью он был где-то очень далеко... и только восторженно улыбался той, которая сделала его преступником. Вот этот-то страстный огонь своего взора он совершенно неправильно и придал моим глазам».

«Совершенно неправильно»... Если-б Шарлэкси был еще зрелее в своих суждениях, он-бы понял, что, наоборот, «это» совершенно правильно, так как автопортретизм—в природе всякого художника.

Впрочем Шарлэкси это тем более извинительно, что даже такие видные живописцы, как Шарль Вернэ, ошибались в этой «тонкой материи», вне подозрения о роковом характере автопортретизма в искусстве («У тебя тьма врагов»,—говорил Вернэ Грёзу—«и в числе их есть некто, с виду будто любящий тебя, но он тебя погубит».—«И кто-же этот «некто?»—спросил Грёз.—«Ты сам»,—отвечал Вернэ). Призадумайся Вернэ над любым портретом с европейца кисти японца старой школы,—он рассуждал-бы иначе.

Теперь я вспоминаю, что еще лет двадцать тому назад Евгения Осиповна Нотович (дочь редактора «Новостей»), с которой мы дружно изучали тогда «Эрмитаж» и не пропускали ни одной выставки, первая обратила мое внимание на автопортретизм художников в лице скульптора Гинцбурга (друга дома Нотовичей), который всем своим статуэткам непременно укорачивал ноги, меряя их, так сказать, «на свой аршин».

Семя, таким образом, было давно уже брошено на благодатную почву моей черноземной души. Однако, понадобился ряд параллельных лучей с моих портретов на Мойке 1, чтобы это семя, согретое ими, дало наконец полезный росток.

ГЛАВА III

К ПРОБЛЕМЕ ПОРТРЕТНОГО СХОДСТВА

Как смотрели на задачу портрета до 40-х годов прошлого столетия, когда труды Тальбо, усовершенствовавшего открытую Дагерром и Ниепсом фотографию, положили практическое начало общедоступности последней, говорят между прочим нижеследующие курьезные документы, датированные как раз 40-м годом XIX в.

1

«Договор титулярного советника Павла Григорьевича Староженко с живописцем Кононом Федоровичем Юшкевич-Стаховским, учиненный 1840 года, сентября 27 числа, в пятницу. За написание с г. помещика тит. совет. Павла Григорьевича Староженко портрета мною Юшкевичем-Стаховским я, по договору, должен по окончании портрета оного получить от него, г. Староженко, награждение: 1) житной муки 10 пуд. по цене пуд по 1 р. 80 к., на сумму 18 р., 2) пшеничной муки 4 пуда, по 2 руб. на 8 руб., и 3) деньгами 14 р., всего (40) сорок рублей; на семь вечерей пять свечей; человек мой должен кормиться до 6 числа октября и до сего же дня две лошади мои травою или сеном и овсом, на каждую лошадь в сутки по 2 гарцы, а на 2 по 4 гарцы овса, а я кушать с ним, господином Староженком, за столом до этого же 6 числа октября 1840 года, до которого дня я должен работою кончить портрет его, который срисовать или намалиовать я должен точь в точь похожим на живое его, Павла Ста-

роженко лицо, в мундире, при шпаге, с руками[1]). В чем на сем договоре и подписал собственноручно: Дворянин Конон Юшкевич-Стаховский, живописец».

2

Свидетельство. Дано сие от меня Полтавской губернии жительствующему в г. Прилуке дворянину Конону Федорову сыну Юшкевичу-Стаховскому, в том, что он по его искусству художества живописного занимался в доме моем сниманием с меня портрета, и как оной портрет столь живописно написан что даже почти различить не можно с живым моим лицом, для того отдавая справедливость живописному искусству его, Стаховского, по всей справедливости имею право рекомендовать всякому тому, кто только пожелает иметь с лица своего и корпуса точь в точь сходственный портрет для памяти потомству своему. 1840 года, октября 11 числа, в пятницу. Полтавской губернии, Прилукскаго уезда, села Ржавца помещик действительный дворянин титулярный советник Павел Григорьев сын Староженко при печате герба моего. Печать. (Сообщ. А. Ѳ. Кони»)[2]).

С 40-х годов, как сказано, началось повсеместное распространение фотографии, которая в настоящее время, преодолев самые сложные трудности[3]), достигла, казалось бы, максимального расцвета. Спрашивается: повлияла-ли и насколько повлияла фотография на сегодняшний критерий портретной живописи?

Беру для ответа на этот вопрос величайшего из современных философов искусства Б. Христиансена и величайшего из современных художников Родэна.

Первый говорит (см. его «Философию искусства»): «цель сходства есть существенное условие портрета».

[1]) Курсив мой, также, как и во 2-м документе.
[2]) «Русская Старина», 1889 г., октябрь, стр. 66.
[3]) Цветная фотография, например.

Второй, на вопрос П. Гзелля (см. А. Родэн. «Искусство») придает-ли художник большое значение сходству, ответил: — «Конечно... оно необходимо».

Критерий после Тальбо остается для портрета тем-же самым, что и до него.

И однако...

Говоря о рисунках Рембрандта, Б. Христиансен замечает: — «никто не станет оспаривать, что многие из них в изображении предмета несравненны и вызывают особое живое ощущение объекта. Ну, а спросите себя: какой вид в действительности имеют изображенные предметы? Разве такой, как на рисунке? Желал-ли художник, чтобы мы считали их правдивыми? с этими острыми линиями профиля, с этими лентообразными контурами, с этими удлиненными пятнами и чертами на лице и руках, с этими искромсанными одеждами? Но так не могут ни в каком случае выглядеть вещи в действительности»...

А. Родэн: — «Если художник, как фотограф, воспроизводит только внешние черты, если он списывает только линии, не относя их к общему характеру, не стоит и говорить о нем».

Но фотограф... Куда-же идти дальше в смысле сходства?! Ведь это-ж отпечаток, поймите только — светописный отпечаток самого оригинала!

— «Мой бюст не понравился Пювис де Шаванн, — жаловался П. Гзэллю Родэн, — он нашел его каррикатурой»...

Вот и разбирайтесь в проблеме сходства! — По Родэну необходимое сходство достигнуто в высшей мере. («Я убежден, — клянется Родэн, — что передал в его бюсте энтузиазм и глубокое благоговение, которое испытывал к нему»), а по компетентному мнению Пювиса де Шаванн, мнению не только авторитетного художника, но вдобавок самого оригинала, благоговейная лепка Родэна — каррикатура.

О своей фотографии Пювис де Шаванн так не выразился-бы.

В pendant к этому поучительно вспомнить скандал, недавно разыгравшийся вокруг портрета А. И. Иванчина-Писа-

рева, работы К. С. Петрова-Водкина — портрета, который несмотря на благоговейное отношение художника к своей задаче, вызвал со стороны близкой родственницы покойного оригинала такой протест в газетах: — «В редакции Р. В. Иванова-Разумника и О. Д. Мстиславского вышел сборник «Скифы». На ряду со статьями, посвященными памяти А. И. Иванчина-Писарева, помещен его портрет кисти или, вернее, пера г. Петрова-Водкина. Против этого наброска я, в свое время, энергичнейшим образом протестовала, предлагая имеющиеся у меня прекрасные фотографии, вполне воспроизводящие характерное лицо Александра Ивановича. Тогда-же я получила обещание редакторов, что «художественное» произведение г. Водкина помещено не будет. Любезная предупредительность редакции, приславшей мне чуть не первый экземпляр сборника, убедила меня, к сожалению, в полном пренебрежении к моей просьбе и к собственному ее обещанию: каррикатура все-же появилась. Насколько мне известно, в таких случаях принято считаться с желаниями не только родных, но даже друзей. Почему редакция «Скифов» не сочла обязательным этого для себя — не понимаю. С. А. Иванчина-Писарева. («Речь», 6 августа, 1917 г. № 183).

Бедный Петров-Водкин! бедный А. И. Иванчин-Писарев! бедная редакция «Скифов!» бедная С. А. Иванчина-Писарева!

Правильно констатирует Б. Виппер в своей статье «Проблема сходства в портрете» (см. сборник «Московский Меркурий», вып. I, 1917 г.) — что «современному зрителю надобно несходство, а повторение, не портрет, а точный оттиск. А для современного художника портрет не может существовать, потому, что он не признает не только сходства, но даже относительности».

И вот что интересно: — если вы полагаете, что фотография дает для всех (для всех!) убедительное сходство, значит... значит вы никогда не бывали в глуши деревенской России или среди дикарей. Да что фотография, эта черная неразбериха! — раскрашенное изображение (точное раскрашенное изобра-

жение), и то в смысле сходства не для всех убедительно. — «Я им показывал, — рассказывает один английский путешественник, — большой раскрашенный рисунок, изображающий туземца Новой Голландии, и что же? Один объявил, что это корабль; другой поправил, что это кенгуру; из дюжины не нашлось ни одного, кто хотя-бы заподозрел, что этот рисунок представляет их-же собрата».

О каком полном сходстве может быть речь, если сегодняшний Имя рек не похож на вчерашнего, того-же самого Имя река, и Гоголевская Анета (в «Портрете») только случайно желта и вовсе не «приняла несколько стклянок микстуры».

О каком полном сходстве может быть речь, если все мы видим по-разному: Родэн расходится в оценке сходства с Пювис де Шаванн, «у духовного лица, у судьи, у солдата, у купца, у педагога — у каждого свои профессиональные образы. Если-бы людские головы сделались прозрачными — говорит Шербюлье в «L'art et la nature» — и вы могли-бы сравнить портреты одной и той-же дамы, запечатлевшиеся в воображении ее швеи, ее парикмахера, ее авдоката, домашнего врача, духовника и любовника, вы были-бы поражены их несходством и подумали-бы, что имеете дело с шестью различными женщинами».

Если принять в серьез сходство с оригиналом, как критерий художественного произведения, придется немедленно-же всех Ботиччелей, Рафаэлей, Леонардов да Винчи изъять из музеев! Ведь повернулся-ж у Курбэ, у этого зачинщика реальной школы живописи, язык спросить у одного академика: — «Разве ты когда нибудь видел Иисуса Христа? Зачем-же ты рисуешь его портрет?»

Великий Эннер сумел-бы отрапортовать Курбэ как следует! Ведь это он пристыдил даму, плакавшую, что портрет ее вышел совсем не похож. — «Эх, сударыня! — сказал знаменитый эльзасец — когда вы умрете, ваши наследники почтут за счастье иметь прекрасный портрет, подписанный Эннером, и им будет совершенно все равно, похожи вы или нет.»

Совершенно все равно...

В связи с этой прелестной отповедью Эннера мне вспоминается такой отрывок из пьесы Ф. Коппэ «У мольберта»:

Реймон. Искусство здесь на полотне —
Не знаю почему? — всегда казалось мне
Какою-то раскрашенной актрисой,
А мастерская — старою кулисой.

Графиня. И сами вы?

Реймон. Субреткой, что должна
Искусно госпоже накладывать белила
С румянами.

Графиня. Сравненье очень мило,
Но не бывает-ли скучна
Работа ваша?

Реймон. Нет! Поймите, я лелею
В душе своей мечту, я запираюсь с нею
По целым дням, наедине,
Чтоб воплотить ее на полотне.
И вы находите, что в этом счастья мало![1]).

В этом не только счастье самого художника, но в этом в сущности весь смысл художественного произведения.

Помните Грильпарцеровское — «Искусство относится к жизни, как вино к винограду!» — Ни виноград, ни жизнь (действительность) не опьяняют, т. е. не дают ни восторженного просветления, ни сладостного забвенья! Реймон же — и потому он настоящий художник — хочет прежде всего опьяненья! опьяненья в высшем смысле этого слова! мечты, а не действительности искусства, а не жизни!

Искусства...

К чему нам сходство, точное сходство с предметами реального мира, если мы, как верно мыслит И. Фолькельт (op. cit.), «материально незаинтересованы людьми или предметами, изображенными в художественных произведениях, и не связаны с их действительным существованием!» Ведь мы рассматриваем

[1]) Перевод О. Н. Чюминой.

их и наслаждаемся ими (лишь) как образами и призраками, потерявшими для нас всю вещественность, тяжесть, действительность».

Сообщи вы вашему портрету эту «вещественность, тяжесть, действительность,» присущие оригиналу, т. е. добейся вы сходства с ним в этом отношении и... вы получите как раз обратное тому, чего требует сама природа искусства, которое — как учит И. Фолькельт — «во всех его видах и созданиях (стало быть и в портрете!) было-бы только жалким кропаньем, если-бы в самом деле смысл и цель искусства заключались в подражании действительности и возможно точном ее воспроизведении».

«Жалким кропаньем», хотя-бы потому что живопись, на поверку, бессильна дать живой дублет оригинала. И если, как в сказке, глаза Петромихали начинают жить на полотне самой подлинной жизнью, художник (Чертков Гоголя) выбегает на улицу и, полный ужаса, мучится вопросами: — «Отчего-же этот переход за черту, положенную границею для воображения, так ужасен? Или за воображением, за порывом следует, наконец, действительность, — та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком, — та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит отвратительного человека? Непостижимо! Такая изумительная, такая ужасная живость! Или черезчур близкое подражание природе так же приторно, как блюдо, имеющее черезчур сладкий вкус?»

И словно отшатнувшись пред видением подобного «Портрета», словно обожженный живыми глазами проклятого Петромихали, Жан Поль еще в начале XIX-го века предупреждал художника от «крепостной зависимости и простого подражания.»

«Самым верным подражанием природе, — вторит Жану Полю Гете в своих примечаниях к трактату Дидро о живописи — еще

не достигается художественное произведение[1]), но в нем может почти совсем исчезнуть природа, а все-же оно будет достойным похвалы.» «Ведь искусство — рек великий олимпиец — потому и искусство, что не природа».

«Они думают, — смеялся над реалистами великий «назарей» Фр. Овербек — что сделали нечто похвальное, когда им удалось написать помело так натурально, что, кажется, его можно схватить рукою. Но в таком случае я возьму само помело: ведь оно естественнее!»

Того-же мнения и наш тайновинец Ф. М. Достоевский, который в «Дневнике писателя» за 1873 г. (см. IX «По поводу выставки»), смеется над «современными нашими художниками», говорящими, «надо изображать действительность как она есть», тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, приготовляется, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож[2]), а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что-же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность. У нас как будто многие не знают того», — заключает Достоевский.

[1]) Это мнение разделял между прочим и наш Ционглинский, учивший, что «портрет, который интересен этим только, что похож на кого-нибудь — это уже не искусство» (см. книгу А. А. Рубцова — «Заветы Ционглинского», стр 23, п. 95).

[2]) «Фотографические снимки, — говорит в «Подростке» Достоевского, Версилов (см. ч. III) — чрезвычайно редко бывают похожи, и это понятно: сам оригинал, то-есть каждый из нас чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя-бы в тот момент, в который он списывает, и не было ея вовсе в лице»...

«Подражая природе и воспроизводя ее, — учит Август Вильгельм Шлегель (см. его «Чтение об изящной литературе и искусстве») — искусство никогда не возвысится до своего оригинала.» — Если-же художник «вполне успеет — как-бы отвечает Шлегелю Гегель (см. его «Курс эстетики или науки изящного»), то можно сказать, что подобный портрет... вернее, схожее с человеком, чем самый человек».

К подобному же парадоксу склоняется и Шербюлье (op. cit.) говоря, что «если художник талантлив и в своем деле хороший техник, его копия представит мне оригинал лучше, чем я видел его в натуре... Эстетическое наслажденье было-бы неполно, если-бы узнаванье воспроизведенного предмета не походило на новое открытие и если-бы оно не сопровождалось моим удивлением: «Да это тот самый предмет, — говорю я себе: — и в то же время это нечто другое».

Шербюлье не знал, что представляет собой это «нечто другое». — Вы теперь знаете, что автопортрет художника, который он дает на полотне в той живописной условности, какую создают для него лично мои черты, черты пейзажа, «жанра», nature mort'a, короче говоря — данные оригинала.

Что возможно — полное сходство оригинала с портретом художника не дает в достижении своем подлинного произведения искусства, — это прекрасно и давно уже доказал Бальтасар Деннер (1685—1747) своими портретами, вернее вернейшего зеркала передающими данные оригинала. — «Он работал с лупой и по четыре года возился с одним портретом; — сообщает Ипполит Тэн в своих «Чтениях об искусстве» — в нарисованных им лицах не забыто ничего: ни неровности кожи, ни едва заметные пятнышки на скулах, ни черные точки, разбросанные на носу, ни голубоватые разветвления микроскопических жилок, извивающихся под верхней кожицей, ни блеск глаз, где отражаются окружающие предметы. Зритель останавливается в изумлении: голова, как живая, — она точно хочет выскочить из рамы; никогда никому не удавалось достичь по-

добного совершенства; это единственный в своем роде пример терпения. Но в общем какой-нибудь размашистый эскиз Дейка во сто раз могущественнее, и ни в живописи, ни в других искусствах не ценится высоко подобный обман зрения».

Когда я замечаю «деннеровщину» в портретной живописи наших «правых» выставок, мне всегда вспоминается экспромт Д. Д. Минаева, остроумный и поучительный: —

Меня охватывает дрожь.
Досады от мазни художника... О Боже!
Портрет быть может и похож,
Но живопись его на что похожа?

ГЛАВА IV

ОРИГИНАЛ О ПОРТРЕТИСТАХ

В этой кардинальной главе мне хотелось-бы чисто—конкретно показать или — лучше сказать — проверить совместно с читателем-зрителем, — насколько автопортретное начало художественного творчества, исповедуемое мною, как основное начало всякого искусства, получило приложение именно в тех произведениях портретной живописи и рисунках, оригиналом для которых послужил, приблизительно на протяжении десяти — двенадцати лет, автор этих строк.

Чтобы не быть докучным и назойливым в доказательности основной идеи настоящей книги, остановлю свой выбор, среди множества художников, оказавших мне гостеприимство в своих полотнах и картонах, преимущественно на двух правых, двух центральных и двух левых или что почти то-же — на двух художниках «академического направления», двух «мирискусственниках» и двух «футуристах».

И. Е. РЕПИН

Что можно прибавить к той уйме, что о нем написана? Репин... Попробуй-ка сказать два слова, но два слова, исчерпывающих для океана!

Таких «два слова» я и скажу здесь о гениальном Репине.

Натура стихийная.

Серьезен и любит серьезное. Шуткам смеется скорее из любезности; — полная противоположность галльской натуре с ея приязнью к шуткам и ко всему легковесному, легкомысленному. (Помню, как однажды в шутку я раскрасил себе лицо «по модному», т. е. по футуристически, и в таком виде встречал у себя, на одной из «Куоккальских пятниц», дорогих гостей. Илья Ефимович, охотно приходивший на мои «пятницы», несмотря на огромное расстояние — 40 мин. марша от его «Пенатов» — был на этот раз «обижен в своих лучших чувствах» при виде моей размалеванной физиономии и наверно подумал: — «за десять верст киселя хлебать, да еще футуристического!»). Не любит шуток Илья Ефимович; — не такой он человек. Смех, хохот, — да! в особенности, если это «типично» («Запорожцы», например). А так строг, строгонек-с и дури не поблажник.

Размашистый талант.

Само собою — артистичен насквозь.

Гордый творческой гордостью.

Важен и вместе прост.

Труженик в искусстве. (Помню, как Илья Ефимович сравнительно долго писал мой костюм. — «Самое трудное — платье», — заметил деловито Илья Ефимович, как-бы в оправданье, что лицо за этот сеанс мало «подвинулось»; — а когда я сделал «удивленные глаза» на такое неожиданное заявленье знаменитого ликописца, он добродушно прибавил: «а еще труднее... лицо»).

Любит вдохновенное и ищет его с малых лет, начав с иконописи. Ища вдохновенного, ему подобного, тяготеет кистью к деятелям искусства, а портреты членов Государственного Совета для своей исторической картины «Заседания» поручил частью Кустодиеву.

Любит крупное. И черты лица Репина крупные. (Миниатюры ему мало удаются).

Картинен. (Длинная шевелюра в прежние годы, широкополая шляпа до сих пор, крылатка — род альмавивы, большой мягкий, белый отложной воротник).

Кряжистый и немножко тяжеловесный, не без чисто-русской неуклюжести (походка в развалку, словно ковыляющая).

Свежий, сильный, бодрый человек. Что-то скифское в общем облике. Русский. Русский мужик. (Грациозность и живопись Репина трудно представить себе вместе вяжущимися!).

«Очень мужчина». Настоящий мужчина. Муж. Вейнингеровское «Ж» в нем словно и не ночевало. Вот уж кто не сентиментален! — (Когда его дочь, ребенком, расквасила свой носик, Илья Ефимович, работавший в то время над картиной «Убийство Иоанном Грозным своего сына», вместо того, чтоб посочувствовать и «принять меры» милосердия, остановил плачущего ребенка и, не дав ему вытереться, тут-же записал тон свежей человечьей крови, столь искомый для его картины).

Репин ненавидит кривлянье, в чем-бы оно ни выражалось. (Помню наши частые разговоры о кубизме и футуризме; в особенности памятен мне почти трехчасовой colloquium, когда мы шли втроем — он, я и покойная Н. Б. Нордман-Северова из Сестрорецка в Куокколу от С. О. Грузенберга: — Илья Ефимович, разгоряченный интересным вечером у maestro философии и к тому-же ходьбой, был пылок в своих нападках на новейшее направление живописи как никогда! — словами «ломанье», «выверт», «кривлянье», «манерность» и т. п., он как кайенским перцем пересыпал свою речь! в итоге, благодаря такой сугубой «пикантности», от прилежного вкушения сей «духовной пищи» великого мастера у меня остался в памяти лишь вкус этой «каенны»).

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Портрет работы худ. И. Е. Репина

После этой характеристики вы сразу-же найдете «Репина» там, где вы прежде всего мнили увидеть «Евреинова».

Перед вами вполне серьезный человек. Именно не серьезничающий, а серьезный. Его трудно, этого «Евреинова», представить себе улыбающимся. Чем насмешишь такого? — Да ничем. Невозможно представить себе, чтобы такой «Евреинов» был автором множества буффонад, был во главе режиссуры «Кривого Зеркала», начинал-бы свою credo'вую книгу с «тра-та-та» и заявлял-бы в инвенциях со всей искренностью, ему доступною, что «меньше всего хотел бы, чтоб его считали серьезным человеком».

Какой тяжелый, этот «Евреинов»! странно представить его себе на репетициях, показывающим артистам жесты, па, ходы и перебеги пантомимы! Есть что-то в плечах, что даже намекает на его неуклюжесть! по крайней мере кажется, что если он встанет, он скорей всего пойдет в «развалку». Во всяком случае плясать такой мало-подвижной режиссер неспособен!

И гордый-же! и важный же! смотрит свысока! «превыше всех»! (Репин писал меня, как это видно на фотографии, помещенной в этой книге, посадив меня на помост; — писал, глядя снизу вверх).

И ничего миниатюрного в нем, женственного, легкомысленного! Крупный человек. Крупная фигура. И сколько «du moujik» в нем! И не молод, и не моложав! (Репину исполнилось 70 лет, когда он писал меня).

Во всем остальном, что обще у меня с Репиным, портрет прекрасен. — Стихийность натуры, размашистость, артистичность, все это удалость в самой лестной для меня степени.

В P. S. можно прибавить, что у Репина в большинстве случаев все лица на портретах исполнены присущей одному художнику (и именно Репину) созерцательности; так и кажется, что они тоже художники, тоже некие Репины! — смотрят не в пространство, «не спроста», не в какую-то неопределенную точку, а на совершенно определенный предмет, и довольно пристально, с достаточным вниманием! непременно видят что-то пред собою и видят хорошо, а не просто смотрят.

Впрочем этот «недостаток» (на самом деле автопортретное достоинство) характерен для большинства великих портретистов и даже смутил такую умницу, как Б. Христиансен (прославленного автора «Философии искусства»), который, понатужась, увидел даже здесь достоинство в чисто-портретном отношении (?). «Не бросалось-ли тебе в глаза, — спрашивает он в статье «Две проблемы портрета» — что портреты наших величайших мастеров, начиная с Дюрера, Эйка и Тициана до Рунге, Лейбля, Фейербаха и Тома, — что все они, как ни сильно подчеркивают они индивидуальную особенность, имеют все-таки одну общую черту, словно изображенные лица родственны между собою и не похожи на остальное человечество? Если-же ты пристально вглядывался в них, то ты заметил, что это взор их сообщает им сходство: общее у всех самозабвение взора, который устремлен вдаль или уходит в глубь своей души. Иногда кажется, что взгляд их ищет именно тебя»... Б. Христиансен объясняет это именно тем, что художник в мелодии своих форм включает метафизическое, «так как оно мотивируется идеей сверхэмпирической действительности, в которой личность теряется». Мол — «высшая ценность становится внутренним содержанием».

Вот уж где, не боясь быть вульгарным, можно процитировать начало басни Хемницера:

«В метафизическом беснуясь размышленьи,
Сыскать начало всех начал»...

Насколько проще эти «ищущие тебя взгляды» объяснить автопортретною тенденцией художника!

А в P. P. S., как частность, подтверждающую на портрете с меня Репина мой парадокс об автопортретизме, можно отметить слишком большое расстояние между носом и верхней губой. На это все обратили вниманье (случай, при котором я охотно готов пролепетать изречение: «глас народа — глас Божий»).

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Портрет работы худ. С. А. Сорина

С. А. СОРИН

Если-б предо мной была задача вывести — все равно: в романе, пьесе, картине — светского художника, молодого, красивого, элегантного, такого, при одном виде которого каждый безошибочно сказал-бы «это художник», «отмечен перстом», «печать на челе», «избранник», — я-бы непременно взял моделью С. А. Сорина! и думаю всем угодил-бы.

Очень красивый. Матовый тон лица, поэтическая внешность. Немножко бледный. Чудные блестящие волосы. — Прекрасные мечтательные очи. А главное — общее «выражение»...

Да! это художник! это внешность художника от головы до пят. Очень интересный. И такой серьезный, несмотря на улыбку — правда, немного усталую, немножко деланно-любезную, я не хочу сказать приторную, но...

Верх деликатности. Верх обходительности. Какой-то бархатный. И голос такой приятный. Никогда не кричит. Очень приятный голос. Что-то подкупающее даже там, где обошлось-бы и без подкупа. Сладкий. Конфеточный. Итальянщина какая-то.

Обворожительнейший человек. Всем своим существом приятный. Словно не человек, а сплошной девиз «нравиться, нравиться, нравиться во что-бы то ни стало»! всеми своими качествами! всеми своими данными! — И труженик-то, — и балетоман, и домосед, — и «айда в гости», и строгий, — и добрый, и... Ну, просто прелесть! — положить за щеку и сосать, как карамель, по большим праздникам. Такой «чистюля»! гигиенист! аккуратный, начиная с пробора и кончая отсутствием пыли на полке!

Изумительная аккуратность во всем. Решительно во всем.

Какая радость, бывало, после репетиции в «Кривом Зеркале», где дирекция вечно скупилась на радикальную чистку кулис, а мытье сцены «по настоящему» было неслыханной редкостью, о которой мечтали, как в бреду, задыхавшиеся в пыли артисты — какая радость, бывало, выйдя из театра и перейдя мостик через Екатерининский канал, очутиться в мастерской С. А. Сорина (он жил почти vis-à-vis «Кривого Зеркала»). Чистота, опрятность. Хорошая, в порядок расставленная мебель. Ничего резкого. Ничего безпорядочного. Тихо. Прислуга ходит безшумно. А на столе уже чай! — не тот чай, который, трижды вскипяченный, с отвращением бывало глотаешь на репетиции в театре З. В. Холмской, а душистый, великолепного цвета, опрятно поданный, five o'clock'истый в смысле сервировки, с аппетитно разложенным в корзиночке печением, с клубничным вареньем, душистым, нежным... Вкусно. Сладко. Хорошо. Так «воспитанно». Бонтонно. По-светски... В камине трещат аккуратно сложенные дрова... Кругом такой приятный свет. Такие приятные, чрезвычайно приятные тона обоев и мебели... А пред тобой галантный хозяин. Такой мягкий, вкрадчивый голос: «еще, Николай Николаевич, чашечку!..» Господи, как приятно-то, как сладостно, как отдохновенно и чуть-чуть (совсем чуть-чуть, вот столечоко, да и того нет) дремотно-с.

А потом сеанс. Тут уж сиди и гляди в оба. Тут тебе не до чаепития. «Голову немножко вниз»!.. «Так». «Нет-нет, это слишком». «Глаза пожалуйста». «Свободно»! «Еще свободнее, пожалуйста» «Мерси». «Вот-вот». «Благодарю». «Нет, смотрите прямо». «Вы не устали»? «Только губы не поджимайте». «Мерси». «Чуть-чуть левее». «Так хорошо». «Не хмурьте брови». «Свободно». «Еще свободнее пожалуйста»...

До того устанешь от этой «свободы», что еле дышешь потом.

Н. А. Тэффи изумительно рассказывала о своих сеансах у С. А. Сорина (к сожалению не напечатано), — животики надорвешь. Вся суть ее юморески в передаче перемешки педантичных требований «голову повыше» и галантного заниманья модели (чтоб-ей не было скучно!) вопросами «что видели хоро-

шего в театре», «что пишете сейчас», «собираетесь-ли на такой-то вечер» — и т. п.

Серьезен С. А. Сорин за работой. Упорен. Так сказать «старателен». Что называется «добивается». «Должно выйти и кончен бал». Отсюда напряженность. Детальность. «До конца». Все. До последней черточки.

Часто приходилось спорить о размерах таланта С. А. Сорина. Я люблю Савелия Абрамовича, люблю искренне и потому, как пристрастный к нему, всегда отстаивал его рисунок от слишком сурового обвиненья в «академизме». Причем тут «академизм» или «не-академизм», когда рисунок до nec plus ultra артистичен. Весь. Насквозь. До последней линии. Артистичен! красив! тонок! продуман! обаятелен! Чувство формы! Чувство меры! Определенность! Порой виртуозность! Изумительная виртуозность! И нежность, нежность! безпредельная нежность! Лицо словно заласкано карандашом, зацеловано, заворожено нездешней «колыбельной».

Что-то кошачье в самом С. А. Сорине. — Что-то кошачье во всех его портретах. (Взять хотя-бы столь привычную ему в прежних работах зализанность, — словно насмотрелся человек на «умыванье» кошки и ну подражать до одури, до экстаза какого-то)! Порою кажется, что его лица, такие «грациозные», такие «чистенькие», безшумные, вкрадчивые, молчат, молчат, да как мяукнут, эдак нежно-нежно, просительно «мяу, мяу»! ну и ринешься за сливками, за самыми лучшими, сладкими сливками. Такие не едят мышей! Бр... не так воспитаны...

Глядя на Соринские лица, нельзя представить себе, что-бы они ели когда нибудь кровавый ростбиф, малороссийское сало, смаковали Лимбургский сыр! как нельзя (немыслимо-с) представить себе, чтобы у них под кроватью стояло что-нибудь другое кроме бархатных или плюшевых туфель. «Ночной»... как его?.. «Под кроватью», говорите вы? Какая чепуха! — мы знаем только слово «ложе», мягкое, пуховое ложе! гнездышко-с! вот-вот гнездышко-с.

С прилагательным «ночной» мы согласуем только подлежащие «зефир», «аромат», «восторг»,—вообще что-нибудь неземное.

Оттого С. А. Сорин—верный паладин искусства Карсавиной (платонический поклонник Тамары Платоновны!) с максимальным наслаждением писал одно время ее и только ее.

Карсавина!.. какая чудесная, какая волшебная форма для Соринского содержания! Правда, Сорин кой где засоряет эту чистую форму сусально-золотой паутиной, что ткет порой его кошачья мечтательность, но тем не менее (надо знать и Карсавину, и Сорина) его Карсавины восхитительны! Восхитительны. И это потому, что в отношеньи Сорина здесь наиболее удачная канва для broderie его автопортрета.

Не знаю, достаточно-ли тонкую, достаточно-ли вдохновительную канву дало мое лицо для его автопортрета, но, судя по результату, кажется довольно удачную. (С. А. Сорин даже выразил намерение написать с меня большой-большой портрет, а сделанный объяснил лишь как эскиз к нему).

Я очень доволен этим эскизом. Судите сами!—Стоило ему появиться в издании «Солнца России», как я сейчас-же получил массу писем от неизвестных поклонниц, где меня называли «дусей», «котиком», «красавцем», короче говоря—эпистолярно напоили чаем с клубничным вареньем. Напился с удовольствием и даже мяукнул, лестно оглаженный, что хоть это все и не по адресу и, строго говоря, надлежало отправить корреспонденцию С. А. Сорину, как истинному адресату, ну а все-же приятно. («Кот Васька слушает да ест». Ведь знал-же, что «не мне, не мне, а имени твоему»! чужое,—своровал! Ну да уж не прогневайтесь, Савелий Абрамович,—сами сказали, что мой портрет, а не Ваш!—Jeu de mots-с великосветское, улыбнитесь!).

«Милый Котик»... пишет одна. Как это верно! И в самом деле, какой я «котик», какой я «Сорин» на этом очаровательном эскизе!

А зализан как! по кошачьему! Так и «жду гостей»!—верная примета.

Тихий такой... Хороший. Скажи моя прислуга, что я ору порой «по пустякам», — никто не поверит. Характер ровный, спокойный. Ангел, а не человек. В рамку да повесить. Повесить да молиться.

Я так и сделал.

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Рис. работы худ. М. В. Добужинского

М. В. ДОБУЖИНСКИЙ

Одним из приятнейших воспоминаний, какие оставила во мне почти десятилетняя служба в Министерстве Путей Сообщения (в Отделе по отчуждению имуществ при Канцелярии Министра), были часы, когда, оторвавшись от нудных, противных, вечно спешных «докладов», я отдохновенно вступал в беседу или дружеский спор с кем-нибудь из «нездешних»,—с кем-нибудь из тех исключительных для данного места сослуживцев, кого я в совокупности называл всегда мысленно «нашей компанией».

«Нашу компанию», помню, составляли следующие лица Н. Н. Вентцель, поэт-юморист (псевдоним Бенедикт) и критик «Нового Времени» (псевдоним Ю-н), К. А Сюннерберг (псевдоним Конст. Эрберг), автор книги «Цель творчества», бывший сначала сотрудником «Нового Времени», «Нашей Жизни», «Золотого Руна» и других изданий, М. В. Луначарский, родной брат народного комиссара, оперный и концертный певец, А. П. Прокофьев—композитор, М. А. Вейконе—драматург, публицист, редактор «Театральных Ведомостей» и известный переводчик, Л. А. Офросимов, певец и художник, Зворыкин, уч. класса теории композиции (Консерватории), я,—«ваш покорный слуга»,—и... краса всего «Отдела по отчуждению имуществ»—Мстислав Валерианович Добужинский.

Вот человек, который из всей «нашей компании» неизменно держал себя хладнокровно, никогда не «выходя из себя», с полным достоинством как в отношении «товарищей», так и начальства. Что называется—«комар носу не подточит».

Гордый — да. Однако всегда милый, любезный, тактичный. Обаятельный человек. Красивый. Высокий. Что-то английское, «лордистое» во всей фигуре и осанке. Или вернее польское,—уж право не знаю (Добужинский—аристократическая польская

фамилия, Мстислав и Валерианович—тоже польские имена).—Держится прямо, «в струнку», голову носит всегда высоко, однако не задирая, не «возносясь». В походке что-то военное.—Сын генерала. Отсюда быть может, и приязнь его живописи к военным темам. Наследственное, как наследственна (старинный дворянский род) и любовь к старине, эта ретроспективная мечтательность, как выразился удачно Сергей Маковский.

Да, барского, старинного, аристократического в М. В. Добужинском «хоть отбавляй»,—«за версту несет». А вот подите-ж,—левый, если не левейший, по своим убеждениям (кто напр. из всех художников, как не Добужинский, дал в печати 1905—1906 гг. самые острые, едкие, и пламенные, несмотря на графическую сдержанность, рисунки?. . Помню, из-за его знаменитой, ошеломительной по своей дерзости каррикатуры на державного орла российского ему пришлось выдержать целый ряд «внушений» и «предостережений» от б. Помощника Управляющего нашим отделом Г. И. Гильшера,—того самого, который хоть и забастовал в 1905 г. наравне с прочими чинами Министерства, однако, перед забастовкой, успел-таки тихохонько пошикать «на всякий случай» группе революционеров, пригласившей прекратить занятия).

Мне кажется, из этого-то вот противоречия старинно-барского в Добужинском (консервативного) с революционно-демократическим в нем (либеральным) и произошла эта отличная от всех прочих в искусстве, специфически его, Добужинского, ирония.

Отсюда, именно отсюда получил, сдается мне, начало этот глубоко-иронический, жутко-иронический подход Добужинского к современным многоэтажным чудищам наших городов, к этим страшным железным и каменным мостам, сковывающим вольные некогда берега какой-нибудь Темзы или нашей Фонтанки, к этой застроенности и загроможденности наших стогн, к этой скученности нашей рабочей жизни, к этому «Сегодня» урбанистской культуры, «Сегодня» исполинской машинной техники, «Сегодня», черному от дыма сотен фабричных труб.

В таком «подходе» Добужинский—вчерашний иронизирует над обстановкой житья-бытья Добужинского—сегодняшнего.

Но есть и другой «подход» у него,—«подход», имеющий тот-же источник двойственности его субстанции,—«подход», при котором Добужинский «сегодняшний» оглядывается на обстановку житья-бытья Добужинского вчерашнего.

Тогда мы видим на его картинах заросшие стогны сороковых годов с этими смешными будочниками, неизвестно что стерегущими, неизвестно над чем бдящими со своим старомодным оружием, видим солдатскую муштру остервенелых «Держиморд», захолустность, возведенную в куб гением безжалостного художника, жуткие казармы, казармы и казармы, видим его, Добужинского, старую Вильну и улыбаемся вместе с ним над этими беспомощно-капризными ужимками отжившей свое «доброе, старое время» провинциальной архитектуры.

Здесь Добужинский—сегодняшний—иронизирует не менее метко и зло (я-бы даже прибавил—мистично) над условием быта Добужинского—вчерашнего.

Но кто-бы из них ни брал верх,—Добужинский-ли сегодняшний или Добужинский вчерашний, современник-ли наш или архаист, тот или этот,—ирония его демаскирующего карандаша почти-неизбежна, и она то, говоря откровенно, и составляет для меня в Добужинском главный его charme, его «акцент», его «я», его гений.

Каким властным, каким убедительным и постоянным должен быть художник в своих произведениях, чтобы мы, наглядевшись на них, стали называть после него предметы действительного мира его художника, именами! Видеть их, как его, художника, образы! Стали, например, глядя на туманный закат в Лондоне, говорить подобно О. Уайльду, что «это закат Тёрнера», а глядя на каменные спины петербургских построек,—что «это стены Добужинского»!

Какая магия стиля! Какая сила внедрения своего субъективного виденья в душу другого! Словно нам дали другие глаза на некоторые предметы, другие очки, другую манеру видеть,

другой «подход очей»,—уж я не знаю, как тут лучше выразиться.

Добужинский открыл нам, со всею беспощадною меткостью своей грустной иронии, эту изнанку, эту оборотную сторону медали урбанизма XX века! Словно штемпель свой поставил на этих кошмарных небоскребах in futurum! Словно на всех них раз и навсегда навесил блестящие ярлыки со своею подписью «М. Добужинский». И эта подпись слепит нас, слепит! Мне не нужно разбирать эти небрежные «д»... «о», «б» внизу картины, чтоб увидеть, что это Добужинский, как мне не нужно его подписи внизу громады во дворе моего обиталища, чтобы эта подпись тотчас-же возникала, ослепительная, перед моими покорными глазами и властно, словно подпись повелителя, заставляла меня относиться к данному предмету так, а не иначе.

«Le style c'est l'homme», и стиль Добужинского ярчайшее тому подтверждение. В своих произведениях он дает главнейшим образом себя, себя самого, свое отношение к предмету, свое к нему внимание, презрение, «мальтретирование» или любовь, свое настроение, основное настроение, свою точку зрения, свою личную, т. е. «вот какую» личную, насквозь личную точку зрения, свою душу, свой духовный лик.

Я случайно упомянул Тёрнера. Придираясь к случаю, скажу, что Добужинский его полная противоположность во всем, за исключением таланта. Тёрнер был близорук,—Добужинский видит прекрасно. Тёрнер видел и изображал все в туманных очертаниях,—Добужинский-же, благодаря остроте зрения, необычайно точен и строг в рисунке; Тёрнера немыслимо представить себе графиком,—Добужинский-же, всегда, даже в масляной живописи, по преимуществу график. Тёрнеру было куда легче так сказать штемпелевать природу своим «я»;—ведь туманные очертания, неопределенность, неясность всегда являются благодарной почвой для нашей фантазии! А вот неугодно-ли достичь того-же покрытия своим творческим «я» предметов действительного мира при графически-тщательной фактуре тисунка!

По поводу этого кларизма в рисунке Добужинского, я мог-бы выставить, наряду с его прекрасным зрением [1]), еще добавочное объяснение.

Помню, чуть не при первом-же разговоре с Добужинским в тесном «tête à tête» с ним (беседовать на расстоянии значило-б громким разговором мешать работать сослуживцам) я заметил: «У вас соринка в глазу, на нижнем веке»... Мстислав Валерианович устало улыбнулся и сказал в ответ:—«Эта соринка всегда на том-же месте. Ее не удалить». Оказалось, что эта точка в глазу—родимое пятнышко. На эту точку ему с детства—легко себе представить—указывало множество людей. Мальчик рос и креп в сознании, что люди в чужом глазу не только сучок видят, но и мельчайшую точку. Пусть кажется вздорным мое предположение, но мне кажется, что именно отсюда ведет свое начало вырисовка, законченность, детализированность, определенность, точность, словом,—графика par exsellence maestro Добужинского. Раз люди обращают внимание на малейшие пустяки,—наверно думал он (я, впрочем, не спрашивал об этом М. В., все забываю)—раз зритель замечает даже мельчайшую точку,—дадим-же им и эти «пустяки», и эту мельчайшую «точку»! ибо все в конце концов приятно и значительно в искусстве, как-бы неприятно и незначительно оно ни было в жизни... И тогда становятся понятными все quasi-мелочи в его произведениях, и эта вычерченность порой ненужного на первый взгляд, и эта цепкость глаза художника в отношении малейшей детали,—детали, которую другой мастер представил-бы лишь в смазанной схеме.

На одном из моих портретов (карандашом) Добужинский как нельзя лучше доказал эту любовь свою к деталям,—любовь, которая имеет в его огромном таланте прямо-таки субстанциональное значение.

[1]) О замечательном зрении (способности видеть) Добужинского лучше всего говорит его «решетка Музея Александра III-го», в период написания которой Мстислав Валерианович меня огорошил однажды заявлением, что закон перспективы не вполне верен (удовлетворителен) «решетка больше сворачивает направо, чем это выходит по закону перспективы».

Ни один художник, рисовавший меня, не обратил такого страстного внимания на мои напр. embouchur'ные мускулы (кажется, они носят в анатомии название buccinatori), как Добужинский, точно так-же, как никто из художников, кроме него, не выразил такого пристального интереса к раздвоенности кончика моего носа.

На чернильном портрете эти особенности (недостатки) моего лица до того расчленены, «разделаны», развиты, что в результате рисунок напоминает местами какое-то диковинное кружево или неведомые письмена.

На другом портрете (карандашом) эти крайности, столь отличительные для неугомонного детализма Добужинского, не так заметны; зато в последнем портрете воочию, сквозь мои черты, черты Евреинова, сквозят черты его, Добужинского, духовного лика, черты неукротимой иронии, британизма или вернее полонизма («гонор польский»), черты, наконец, артистичности («чело», «власа» и пр.), той артистичности, которая, словно пружина, заставляет еще выше поднимать «главу».

В этом портрете умный ясновельможный пан, беспощадный в самокритике, иронизирует над той поистине «странной» фигурой, фигурой «не ко двору», какую должен был представлять собой художник, настоящий художник, артист, мастер «милостью Божьей», очутившийся вдруг, по странному стечению обстоятельств, в числе младших помощников делопроизводителя Отдела по отчуждению имуществ при Канцелярии Министра Путей Сообщения.

Палитра и... казенная чернильница! Загрунтованное полотно живописца и... загрунтованное полотно железной дороги! Ватманская бумага и... исходящая за № 00! художник и... служебная лямка! вольный артист и... 20-ое число!..

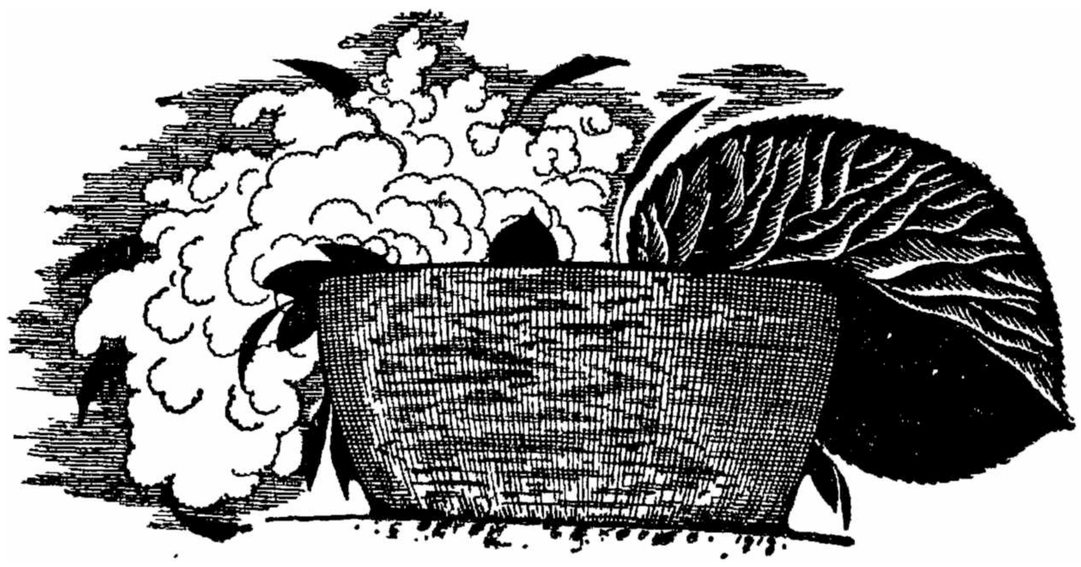
Поистине благодарная почва для славной иронии! Поистине хороший предлог для автокаррикатуры.

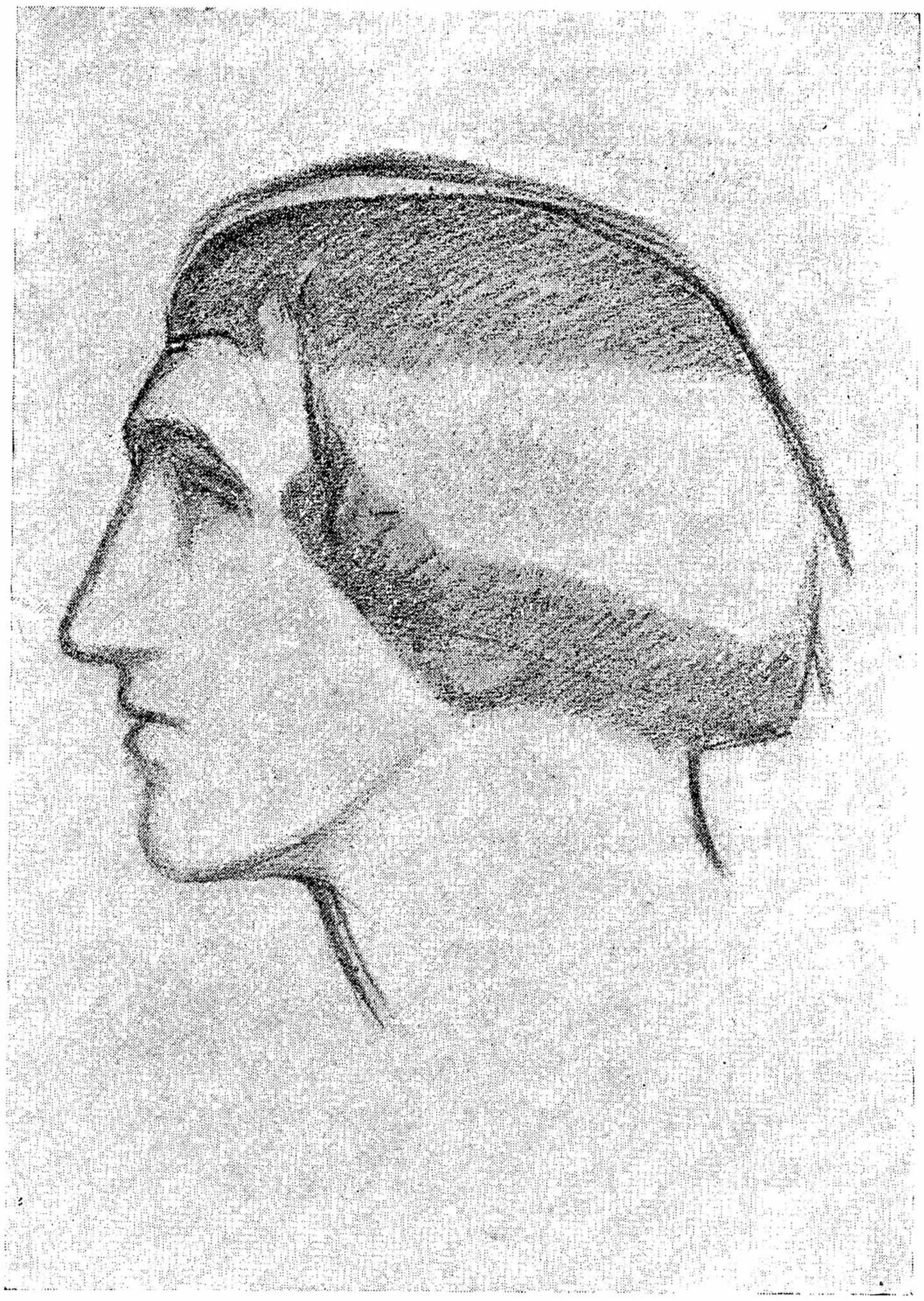
Вглядитесь только в эти прищуренные на портрете глаза, в эти искривленные чувством гадливости губы, во всю осанку

наконец этой бесподобной в своем роде фигуры, и вы поймете, какое нескончаемое презрение должно было охватывать Добужинского-Евреинова в этой казенной атмосфере черносотенного застенка, где чиновная сволочь, задыхавшаяся от зависти ко всему независимому, совала вам на праве «равных» свою потную руку, только что подававшую «калоши» начальству.

Не портрет, а... «табло»!...

Браво, Добужинский!





Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Рис. работы художника А. К. Шервашидзе

А. К. ШЕРВАШИДЗЕ

Князь Александр Константинович Шервашидзе, — потомок Абхазских царей, — воплощенье того восточного рыцарского благородства, которое в наше время — почти сказочная редкость (страшно подумать, как такому человеку дышалось в пыли интриг эгоистичных Мейерхольдов и Теляковских на нашей б. императорской сцене!).

О рыцарской щепетильности А. К. существует много рассказов интересных и поучительных, причем некоторые из них носят печать невероятности, близкой к анекдотической. Передам, например, случай, коего судьбою я был поставлен свидетелем.— А. К. уезжал на фронт в качестве помощника уполномоченного Красного Креста. По этому случаю накануне наша общая знакомая, симпатичная, милая, добрая Л., у которой А. К. снимал временно комнату, захотела устроить прощальный обед. Сказано—сделано. Были разосланы приглашения, достали вино, слуги сбились с ног, словом ожидалась «помпа». Съехались... «А где же князь?» — спрашиваю я. Хозяйка мнется. Садимся, наконец, обедать. А. К. все нет. После обеда отвожу в сторону Н. И. Бутковскую, подругу по институту симпатичной Л., и расспрашиваю, «что сей сон значит»—«А видите ли,— отвечает мне Наталия Ильинична,—князь за пол-часа до обеда, узнав, что приглашен в числе гостей также и этот С.— «делец», хоть и не нечестный, но не слишком брезгливый в аферах, где можно «нагреть руки»,—наотрез отказался отобедать с ним за «одним столом»... Так мы и не увидели А. К. за обедом, устроенном в его же честь!..

И разумеется, не одинъ талант и не одна случайность объяснение тому, что А. К. Шервашидзе так поразительно удались, в смысле духа, декоративные постановки рыцарских «Тристана и Изольды» в Мариинском театре и «Шута Тан-

триса» в Александринском. Благородный дышит вольно только там, где благородное.

Рядом с нравственной щепетильностью этого художника, в произведениях которого каждая линия словно насыщена аристократизмом высшего порядка (нужна, точна, изящна, чужда манерности, чужда вкуса толпы) полезно, в интересах настоящей главы, тут же упомянуть об опять-таки почти анекдотической физической брезгливости А. К. Малейшее пятнышко на его костюме, паутинка на его рукаве, соринка на руке — все это вызывает в нем сильнейшую реакцию. Он чистится почти что не переставая! Я не помню беседы с ним, во время которой он не смахивал бы какую-нибудь невинную ниточку или пылинку со своего платья, всегда имеющего вид только что принесенного от аккуратнейшего из портных. Такова натура этого художника, нетерпящего ничего лишнего, наносного, постороннего, чуждого. Никакой мишуры, а тем более грязи!

«Только то, что нужно!» — эти слова могли бы стать его девизом, если-б А. К. не имел высший — стремленья к идеалу.

Я не встречал в своей жизни души, более идеалистически настроенной, и думаю, что это могут повторить за мной все друзья А. К.

А. К. Шервашидзе готов кого-угодно идеализировать, если только он не знает данных (случай, напр., с С. на помянутом обеде у Л.), могущих опорочить в его глазах доброе имя.

Эта идеализация всегда сквозит в его полотнах, преисполняет и последний штрих его рисунков.

И безусловно, — его портреты — настоящие автопортреты, если основной чертой его души взять благородство, а основной чертой его характера — идеализацию.

Показательным в этом отношении портретом кисти А. К. Шервашидзе служит приковавший к себе общее внимание, но мало оцененный на выставке «Мира Искусства» 1913 г. большой (я в шутку назвал его из-за размеров «конным») портрет Г. О. Б—н, милой девушки (я был знаком с ней; мы часто виделись), уже не молодой, с чертами не столько некра-

сивыми, сколько крупными, очень энергичной, деловитой (дочь банкира), по-мужски курившей и далекой от сентиментальности.

В каком же виде изобразил ее на своем полотне наш редкий, по своей «неисправимости», идеалист?

— В костюме 40-ых годов, на фоне сентиментального пейзажа! женственной, нежной, «не от мира сего», не дочерью (la fille à papa) банкира типа Вавельберга, а дочерью поэта, музыканта, миссионера, кого хотите, но не Вавельберга № 2.

Причем тут—спросите вы—наряд 40-х годов?—А как же!—кринолин, вся эта необъятная ширина платья, вся эта объемистость костюма, разве она не скрадывает крупность черт лица, над такою объемистостью возвышающегося!—О, эти идеалисты!—У них своя хитрость! Я бы сказал «идеальная хитрость», если-б захотел скаламбурить.

Теперь возьмите мой портрет.

Ведь я же себя знаю! у меня правда, хорошее, но крайне «реальное» зеркало, без всякой примеси волшебства, приобретенное на собственные деньги, а не подаренное феей. О, я себя прекрасно знаю! И потому не смею, не могу, не дерзаю-с отнести на свой счет те идеальные черты, которые приписал мне на моем портрете рыцарски-снисходительный ко мне А. К. Шервашидзе.

Хочу быть таким, как он меня изобразил! Видит Бог—хочу... «Сплю и вижу». Но не дерзаю-с. Расшаркиваюсь от избытка благодарности, польщен (во, как польщен!) но не могу-с, не смею-с.

Силуэт—да, скорей, возможно (черноту силуэта властен заполнить «отсебятинкой»! Чернота силуэта простор дает фантазии, опять же—«полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит»). Но этот профиль его—мой, столь щедро-благородный, хоть и скупо-линейный,—боюсь, ибо скромен, порочен-с, «во грехах родился».

«Дорогой Георгий, — рекомендует меня А. К. Шервашидзе в письме к своему владетельному родственнику, при

моем путешествии в Абхазию в 1916 году,—радуюсь, что хоть друг мой Николай Николаевич Евреинов увидится с Тобой и порасскажет потом мне, как Ты поживаешь. Рекомендую его Тебе не только как одного из известнейших наших писателей и режиссеров, но и как симпатичнейшего и остроумнейшего собеседника [1]. Надеюсь»... и т. д. (Этим письмом-рекомендацией, за отъездом адресата, мне так и не пришлось воспользоваться; осталось у меня на память).

После сей эпистолярной идеализации моей персоны, легко понять, насколько «приукрашенным» я вышел из-под карандаша дорогого Александра Константиновича (карандаш ведь всегда мягче стального пера!—так оно и должно быть, строго рассуждая!).

В заключение прошу покорно обратить внимание на интересную подробность! — над линией, очерчивающей мой череп, имеется в рисунке А. К. еще одна, довольно резкая в своей определенности и мало (потому?) понятная.

— Что значит эта линия? — спросил я А. К., когда рисунок был совсем готов. — Вы не сотрете ее, как лишнюю? в вашем рисунке так мало линий, так изгнано все лишнее, что...

— Эта линия очень важна, — мягко перебил меня А. К.

— ?

— Она дает сходство.

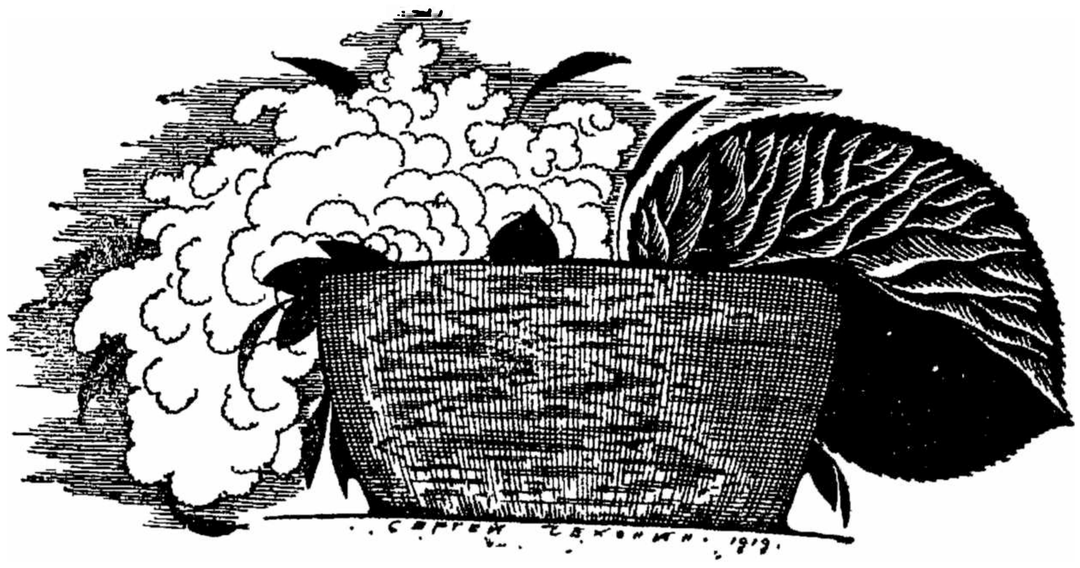
Я счел неделикатным допытываться объяснения, почему линия, лежащая вне границ моего черепа, и казалось бы никакого отношения к моей голове не имеющая, может дать впечатление большого сходства и с кем?

Теперь я сам знаю, почему.

Здесь возможны два объяснения: 1) при сравнении строения моего черепа со строением черепа А. К., видно, что в то время, как моя голова несколько приплюснута сверху, — его несколько удлиннена, 2) моя челка скрадывает мой большой лоб; — при идеальном же представлении одаренного юноши (мужа) высокий лоб — необходимость.

[1]) Курсив мой.

То или другое объяснение — безразлично — приводят, в этой интересной подробности, к яркому (к быть может самому яркому) подтверждению моей идеи об автопортретности. — Не дав этой линии, художник манкировал бы в искренности и тем самым дал бы «копию», а не нечто творческое! дал бы меня, но не дал бы себя. А наличность последнего как раз и решает в портрете проблему искусства.



Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Портрет работы худ. Н. И. Кульбина

Н. И. КУЛЬБИН [1])

Приват-доцент Военно-Медицинской Академии и... художник, отрицающий анатомию в живописи.

Действительный статский советник с красной подкладкой военной шинели и... глава русских футуристов, друг Маринетти и Крученых!

Врач Генерального Штаба и... проповедник лозунга: «довольно чинить разбитые горшки! — надо делать новые!»

Прекрасный семьянин и... прекрасный завсегдатай «Бродячей Собаки».

Религиозная натура, богобоязненно-суеверная, и... изобразитель Божьей Матери в виде уродца-головастика («Канон первого века»).

Не было и не будет такого!

Когда на заседании в «Обществе Интимного Театра», посвященном вопросу «Свободного танца», Кульбин стал развивать подробно параллельную, моей теории театрализации жизни, теорию танцеволизации жизни,— Г. Д. Эристов, принимавший участие в прениях, со свойственным ему остроумием заметил, что, дойдя до кульбинационного пункта, дальше идти некуда!..

Кульбин всегда доходил до кульбинационного пункта. Всегда и во всем. Об этом слишком зычно говорят его лекционные выступления и его манифесты.

Это был Янус в энной степени и вместе с тем совершенно цельная натура. — Лики Януса (ученого, футуриста, врача, богомольца, танцеволизатора и пр.) имели все одно начало — волю к театру! к театру в жизни! самую искреннюю и интенсивную театрализационную тенденцию.

[1]) † 6 марта 1917 г.

Выросший в буржуазной семье, вращаясь в среде буржуазных родственников, обремененный семейством равным образом буржуазного склада, Кульбин не мог не хотеть иного, светлого, странного, пускай смешного, но чудесного, нездешнего, не «буржуазного». Как талантливая натура, он должен был хотеть во что-бы то ни стало иного мира, иных энерваций, иных радостей. Он должен был стремиться отсюда, а потому должен был искать преображенья своей жизни.

Шляпки супруги, ветренная оспа детишек, превосходительные геморои чинов Генерального Штаба, — разве от этого не захочешь бежать! бежать куда угодно! хоть в церковь! хоть к глупому попу! хоть к чорту на рога! Тут возжаждешь не только танцеволизации, а...

Словом — театральность, даже больше — театральная гипербулия! — вот что было в Николае Ивановиче, рядом с недюжинным талантом живописца, самым существенным и предопределяющим.

Отсюда наша дружба с ним, наше давнее «на ты» и уйма портретов, написанных им с меня — как апологета театральности.

О, он меня прекрасно знал, и знал, что делает, меряя меня на свой аршин.

«Картина слова, музыки и пластики есть выражение художника (курсив мой) — пишет Н. И. Кульбин в статье «Свободное искусство, как основа жизни» (см. «Студию импрессионистов» под редакцией Кульбина-же). И там-же 2-3 страницы спустя: — «Кроме своих собственных ощущений, я ничего не знает и, проецируя эти ощущения, оно творит свой мир. Через самого себя никому не перепрыгнуть»... «Теория художественного творчества... представляется мне состоящей из трех частей, а именно: из психологии художника, картины и зрителя». — На первом месте психология художника! — «Мнения великих художников скрыты в их картинах» — самое ценное мнение Кульбина изо всех кульбинских. Что его мнение обо мне, выраженное в большом красочном портрете (фротиспис моей книги «Театр как таковой») оказалось «не

в бровь, а в глаз», лучше всего говорит о его знании оригинала. Это знание д-р Кульбин приписывал врачебному образованию. — «Знания врача не только не помешали ему творить — пишет Кульбин о Чехове (ibid) — но придали его творчеству необычайную силу, человечность, близкую к евангельской. Рюиздаль проявил художественные способности в четырнадцатилетнем возрасте, но он сделался сначала врачем, а потем уже живописцем, и это помогло ему основать новую великую отрасль живописи, — пейзаж».

Возможно, что это так, т. е., что мой «знаменитый» портрет, например, которому на лекции Кульбина в Оллиле публично аплодировал сам великий Репин — возможно, что этот портрет (приложенный кстати сказать и как фронтиспис к английскому изданию моих пьес в переводе Бегхöфера) возможно, говорю я, что он кисти главнейшим образом доктора Кульбина, приват-доцента Военно-Медицинской Академии, психометра и диагноста, а не просто Николая Ивановича Кульбина. Тем более, что д-р Кульбин неоднократно лечил меня, причем («автопортретность»?) здесь было редкое совпаденье болезней портретиста и оригинала: — простатит, воспаление почечных лоханок, катарр кишек, истеро-неврастения и малокровие, — всеми этими прелестями покойный д-р Кульбин перестрадал в свое время, как и я, и кажется в тех-же жестоких формах. И тем не менее... Да, тем не менее я полагаю, что не профессия врача определила изумительную сходственность портрета с оригиналом (Станислав Пшибышевский сказал-бы, что он меня выцедил на полотно точно так-же, как его. Пшибышевского, выцедил некогда Эдвард Мунх).

Причина в театральности Кульбина [1]), той театральности, на которой, как на общей платформе только и мог состояться наш духовный брак. (Я положительно чувствую себя

[1]) «Человек — говорит Б. Виппер (op. cit.)—должен был научиться играть в людей, мгновенно принимать образ другого, для того, чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. Театр и портрет, это — результат одной и той же потребности в подражании, в своевольном повторении».

овдовевшим после десятилетнего супружества с Кульбиным! Хотите — смейтесь, хотите — плачьте, но это так!). И если при физическом браке супруги со временем становятся похожи один на другого (наделяют друг друга своими качествами и недостатками), то при духовном браке это бывает еще в сильнейшей степени. Я стал немножко Кульбиным, Кульбин — Евреиновым. (Дошло до того, что в то время, как Кульбин только и мечтал последнее время, что о театральных декорациях, — я получил какое-то болезненное пристрастие к медицине; — Кульбин — и я горжусь его отзывом — признал меня даже «довольно толковым знахарем»).

Боже избави меня подтасовывать, но этот «знаменитый» портрет (говорю о красочном, существующем в двух вариантах различных «гамм»; — один — моя собственность!) — в значительнейшей степени автопортрет Кульбина, при четкой сходственности черт лица изображенного с моими.

В своей статье о Кульбине — «Тот кому дано возмущать воду» (см. книжку «Кульбин», издание о-ва Интимного Театра) Сергей Городецкий рассматривает мир, изображаемый Кульбиным, как «поле битвы между Субъектом и Объектом». — Изображению этого поля битвы — заявляет Городецкий (стр. 21) — отданы работы и творчество Кульбина.

«Этюды вечной войны.

«На чьей стороне художник?

«Он соблюдает строгий нейтралитет»...

Да не рассердится на меня Сергей Митрофанович, но этому «нейтралитету» Кульбин в моих портретах изменял самым недвусмысленным образом, причем так открыто становился на сторону Субъекта, что в его «знаменитом» портрете даже наделил мои щеки своими яркими «чахоточными» пятнами.

«Родился в 1868; еще не умер»... — так сострил о себе Николай Иванович в «Датах» названной книжки (стр. 33).

Уже умер — заметит профан, узнав о кончине Николая Ивановича 6 марта 1917 г

Еще не умер — заметит мудрец, увидев «знаменитый» портрет.

Он жив, в этом автопортрете, Кульбин! и кричит нам о своей воли к блаженному преображению каждым дерзким штрихом, каждой сногсшибательной краской! Это он, он сам в роли Евреинова! это он задрал голову и вдохновенно приказывает что-то «стоящим наверху»! Это над его лбом дрыгают соблазнительные ножки арлекинов и танцовщиц! Это он, он сам «сумасшествующий», — сам полу-шут, полу-святой, изумительный, неутомимый, несдающийся!.. Это его театр, его, его, его!.. Да здравствует-же «Театр для себя» и его первый иллюстратор, поистине превосходительный Кульбин!

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Рис. работы худ. Давида Бурлюка

ДАВИД БУРЛЮК

Давид Давидович Бурлюк мой большой друг, старый приятель и отчасти единомышленник, рисовал и писал меня не однажды. Первые два угольных наброска (фас и профиль) были им исполнены в 1910 г. в задней комнате выставки Импрессионистов, в которой автор этих строк тоже принял участие, вывесив на ней, по приглашению покойного Н. И. Кульбина и художников, примыкавших к группе «Треугольник», несколько сценических эскизов разноценного значения. Собственно говоря, с этого времени и можно считать начало нашей дружбы с Давидом Давидовичем, дружбы, в значительной степени обязанной сватовству то-же Н. И Кульбина, в то время полагавшего меня за primus'a inter pares в искусстве театра, а Д. Бурлюка за primus'a inter pares в искусстве живописи. Другие портретные наброски были сделаны Бурлюком пять лет спустя в Куоккале, где Давид Давидович оказал мне честь и доставил много радости своим гощением у меня. Эти портретные наброски, повидимому, раззадорили аппетит ко мне главы нашего футуристического движения, и он убедил меня попозировать ему для большого полотна.

Этот портрет (масло) автор его, не успев докончить («он только начат» — подлинные слова Давида Бурлюка), просил решительно никому не показывать. Верный всегда в исполнении просьбы друзей, я, однако, по отъезде Бурлюка, «спасовал» на сей раз самым позорным образом, так как Илья Ефимович Репин, также начавший в то время портрет с меня, узнав, что и Бурлюк с меня пишет, во что-бы то ни стало захотел познакомиться с его работой. Мне трудно, каюсь, было отказать в таком естественном желании маститого художника, хоть я и прекрасно сознавал, что тем самым выдаю, что называется «головой» футуриста передвижнику. Но делать было нечего: —

разговор так «повернулся», что осталось либо показать немедленно-же неоконченную работу Бурлюка, которой он придавал, при условии ее законченности in futurum, громадное значение, либо обидеть чтимого и любимого мною Илью Ефимовича.

Когда Репин увидел работу Бурлюка, то, раскритиковав ее, как и следовало ожидать, он добродушно заметил: «Бурлюк кокетничает!.. это-же совсем законченный портрет».

Законченный он или только начатый, не так уж важно в кардинальных интересах настоящего исследования (я привел здесь мнение Репина и самого Бурлюка лишь как оговорку). Для нас сейчас (мы этим заняты) гораздо важнее знать, поскольку в этом произведении Бурлюка, так-же, как и в других его произведениях, для которых автор этих строк был взят оригиналом, сказался автопортретизм молодого maestro, этого искреннейшего и фанатичнейшего, как мы знаем, новатора современной русской живописи [1]).

Я не знаю другого живописца, который-бы, относясь к задаче портрета, как к задаче чистой формы, был-бы искреннее и постояннее в этом отношении, чем Давид Бурлюк.

Для последнего лик Мадонны, арбуз, телега, писатель, пароход, степь или улица — являются одинаково интересными в сюжетном отношении. Для него живопись — только цветное пространство. Разделение живописи по роду изображения (жанр, портрет, пейзаж, животные и т. д.) — чисто детское, на взгляд Бурлюка [2]).

Горячий поклонник бессмертного Сезанна, Давид Бурлюк смотрит на природу главнейшим образом как на плоскость, как на поверхность (такой взгляд, — замечу в скобках, — в значительнейшей степени обусловлен у Бурлюка его недостатком зрения, так как известно, что стереоскопический эффект зависит всецело от исправного здоровья обоих глаз).

[1]) Достаточно заметить, что одно время выражение «бурлюкать» было принято в наших художественных кругах как terminus technicus.

[2]) Живописное credo Давида Бурлюка изложено наиболее понятно в статье Н. Бурлюка «Кубизм» (см. книгу «Пощечина общественному вкусу»).

На какое-бы произведенье Бурлюка вы ни взглянули внимательно, вас прежде всего поразит это плоскостное построение в его живописи. Особенно-же такая фактура бросается в глаза на его портретах. Мои портреты все по-Бурлюковски плоски. Правда, зная теорию теней и законы перспективы, Бурлюк может в сильнейшей степени ослабить эту плоскостность присущей ему манеры видеть и изображать, но тогда уж в результате получается не чисто-Бурлюковская живопись. — Таков, например, портрет моего брата Владимира. Последний на сеансах выражал неукоснительное требованье жизненности своего изображения, и галантный Давид Давидович легко доказал, что это ему вовсе нетрудно. Он написал лицо и фон, согласно указаний заказчика. Когда-же последний стал придирчив, в плане старой живописи, и к рукам, по-Бурлюковски славно «взятым» на этом замечательном в своем роде портрете, — Бурлюк возопил: — «дайте-же мне хоть руки сделать по своему». К этим рукам, плоскостно построенным, и относится, говоря откровенно, подпись на этом портрете нашего знаменитого новатора живописи.

Мои портреты работы Давида Бурлюка, которого — похвастаюсь — я никогда не насиловал, все плоскостны, что не мешает впрочем некоторым из них (как, например, карандашный рисунок с меня в виде скульптурного бюста) в значительнейшей степени быть сходственными с оригиналом.

«Конечно, это не случайное явление, — говорит как-бы в оправдание Давида Бурлюка Б. Христиансен (op. cit. см. гл. II — «Эстетический об'ект»), — что художники и целые эпохи, отличающиеся формальным [1]) направлением творчества, так часто изображают «пассивные» лица, так заметны у них некоторая бессодержательность выражения, недостаток интеллектуальной энергии. Это значит: при эмпирическом наблюдении изображенного лица мы-бы почувствовали его недостатки, его невыразительность. Поэтому все, кому ничего

[1]) Курсив мой, так-же, как и дальше в этой цитате.

не говорит язык форм, находят такие лица пустыми и плоскими».

Я очень рад, что в число художников, меня писавших и рисовавших, судьба включила и славное имя Давида Бурлюка.—Художник, совершенно лишенный психологического вкуса не только в жанре, но и в портретной живописи, художник чисто формального направления, интерес которого к фактуре вытесняет начисто все другие интересы искусства,—такой художник, вернее произведения такого художника, совсем не занятого «портретом» (в его обычном живописном понимании), когда он «делает» портрет, как нельзя лучше могут подтвердить идею настоящей книги, если только ее не опровергнут.

В самомъ деле—легко понять в конце концов, что портретист психолог par exellence непременно привнесет свою психологию при живописной трактовке данного лица, а привнеся ее, с фатальной неизбежностью создаст некий автопортрет, хотя-бы в смысле духовного снимка (отпечатка) со своего «я».—Совсем другое дело—художник-формалист, фактурщик, для которого лицо человека мало чем разнится, в смысле живописного интереса, от половой щетки или помойного ведра. Такой художник—не психолог или умышленно вытравляющий психологический момент из акта своего творчества, художник, занятый чисто-внешнею действительностью, только линиями, красками, светом, цветом, формой, словом живописью в ее самодовлеющем значении, живописью, как таковою—цветным пространством и только,—такой художник, которого по праву можно назвать пуристом своего искусства, останется пуристом и при изображении цветного пространства, являемого при сеансе данным ликом, т. е. беспримесно передаст его на свое полотно.

И вот то, что, несмотря на вышесказанное (на ожидаемое, на, казалось-бы, должное), в портретах Бурлюка с меня даже сей пурист оказался в сильнейшей степени автопортретистом,—это обстоятельство является исключительно показательным для основной идеи настоящего исследования: мы убеждаемся из

данного примера, что автопортретизм не есть начало, присущее только тому или иному роду живописи, тому или иному художнику, направлению, школе, — нет, мы видим, что оно всеобще для художественного творчества, всеобще для всех родов живописи, как старой школы, так и «футуристической», всеобще настолько, что мы по праву можем считать его одним из основных начал искусства.

Давид Бурлюк, тяжеловесный, плечистый, слегка согбенный, с выражением лица, отнюдь не чарующим, немножко неуклюжий, хоть и не без приязни к грациозничанью [1]), «легкости», дэндизму (—эго знаменитый лорнет, сюртук, кудлатые после завивки волосы и пр.), его степенный характер, далекий от безъидейного вольничанья, деловитость, чисто русская прямота в связи с чисто французской (наносной) заковыристостью, его грубость, так странно вяжущаяся с его эстетизмом, его, выражаясь пословицей — «хоть не ладно строен, зато крепко сшит», его,— наконец, то исключительно для него отличительное, но непередаваемое, невыразимое на словах, что всякий из нас знает (имею в виду друзей Бурлюка), как индивидуально-Бурлюковское, и что составляет, если не его charme, то во всяком случае оригинально-привлекательное,—все это (вглядитесь внимательнее) нашло свое полное, свое полнейшее выражение в «моих» портретах!...

Живописный пуризм оказался, на поверку, слишком прозрачной маской! психологическая печать настоящего художника невытравима никакой идеологией, даже идеологией чистой фактуры! quasi - безразличное цветное пространство оказалось, после перевода его на предательский холст, тем-же зеркалом для Д. Бурлюка, что и для других художников: зеркалом, прежде всего, отражающим духовный лик переводчика.

---

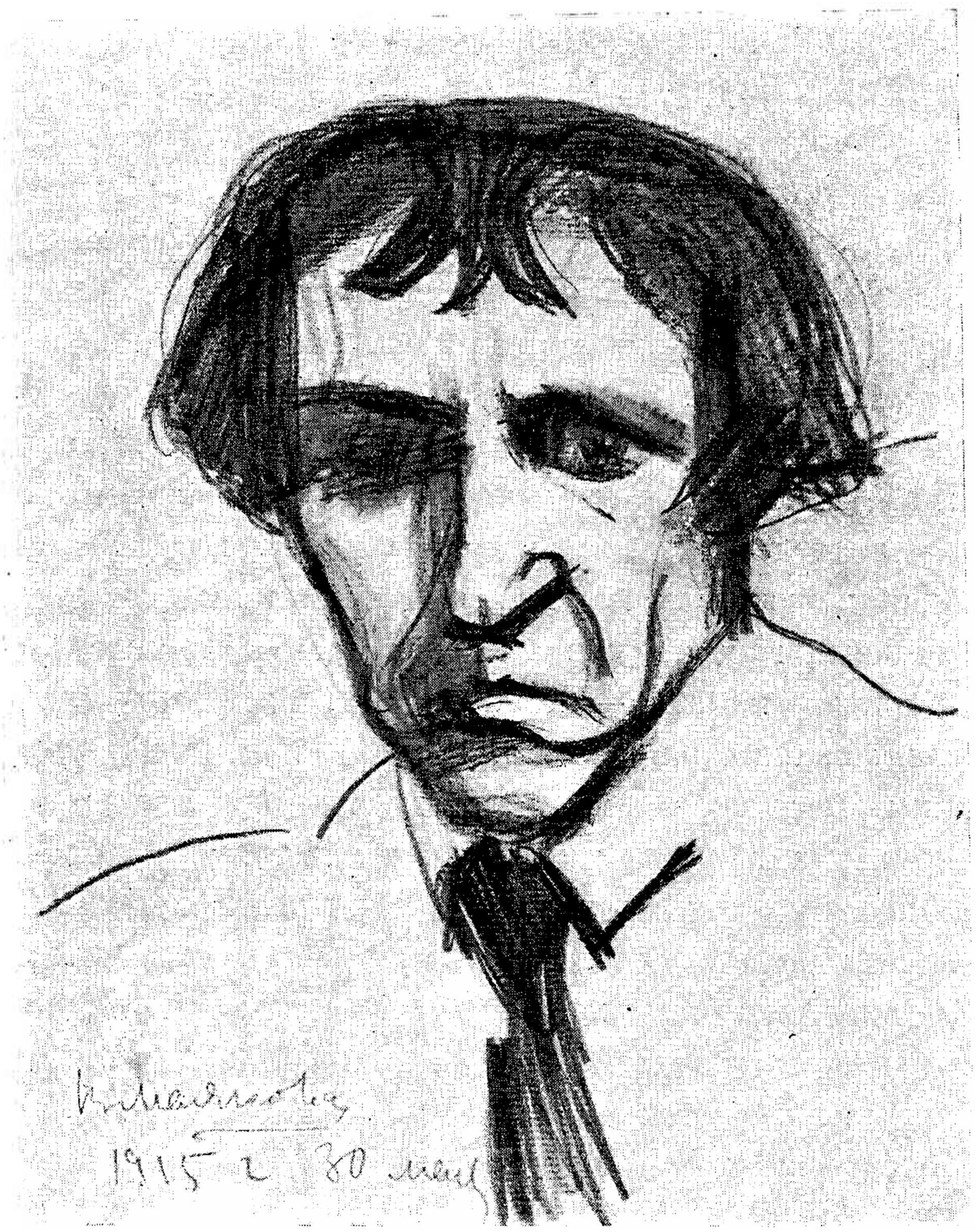
[1]) На одной из подаренных мне акварелей красуется такая надпись Давида Давидовича: «Грациозному Николаю Николаевичу Евреинову». Не замечательно-ли, что из всех моих достоинств и недостатков Бурлюк выделил прежде всего... грациозность.

Надеюсь, «приведенных примеров» (числом 6) достаточно для вящшей убедительности автопортретического принципа художественного творчества.

Если-же взыскующим истины число 6 «приведенных примеров» кажется недостаточным, укажу хотя-бы вкратце на: 7) портрет с меня В. Маяковского [1]), где наш прославленный поэт сообщил мне черноту своих волос, искаженность черт его музы, резкую решительность общей фактуры, сочный, жирный и вместе с тем гранитно-твердый абрис лика-рожи, урбанистически-хулиганский вызов глаз и гримасу боли и презрения в губах; 8) дружескую каррикатуру на меня Василия Каменского, в которой излюбленная поэтом детскость, характерная не только для его стихов, но и для всего train de vie знаменитого футуриста, нашла удачное приложение в автопортретически-шаржированном построении носа, а Стенько-Разинский размах автора разбойных песен отразился в чрезмерности нажима жирного карандаша; мягкая улыбка, вольно блуждающая среди небритости губ и подбородка, как нельзя лучше довершают автопортретное начало этого шуточного произведения [2]); 9) импрессионистический набросок Осипа Дымова, интереснейшим образом вызволяющий быстроту и остроту мысли этого писателя, его отрывочность, его, если можно так выразиться,— прирожденно-публицистическое «с одного маху», его тонкость (почти паутинные линии, несмотря на плохо очиненный карандаш), его остроумие «подхода к портрету», а главное,—с чего я начал и что я придал, как эпитет, его портретному наброску с меня, — импрессионизм, для творчества в плане которого

[1]) Маяковский ученик Строгоновского Училища, художник, не менее талантливый в живописи, чем в поэзии, карандашные наброски которого вызывали не раз (аз есмь свидетель) похвалы таких диаметрально противоположных по направлению maître'ов живописи, как маститый И. Е. Репин и покойный Н. И. Кульбин.

[2]) Василий Каменский, как известно, не только виднейший из главарей футуризма в области поэзии и беллетристики, но и прекрасный самобытный художник (рисовальщик и вырезальщик), чьи произведения служили, между прочим, украшением наших левейших выставок «Трамвай В» и «О, 10».



Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Рис. работы Владимира Маяковского

как-бы рожден, как-бы предназначен по природе весь Осип Дымов; из автопортретических частностей невольно останавливает внимание прилежного зрителя остроконечная форма носа; 10) портреты поэта В. Хлебникова, на которых я беспощадно прикрашен и изнеженно-идеализирован, служат некоторым объяснением, почему свое красивое, хоть и жесткое, крестное имя «Виктор» поэт Хлебников переменил на «Велимир»; вообще уместно заметить, что эти портреты чрезвычайно интересны для историка новейшей русской литературы:—они вкупе служат как-бы ступенями к недосягаемому, в своей тайне, духовному лику нашего знаменитого ковача русской речи, провидца, угадавшего в 1912 г. события 1917-го, наконец—первого словотворца нашего неблагодарного к избранникам Божиим отечества; 11) Мисс; 12) Кругликовой; 13) Бизюкиной; 14) Ермаковой;—портреты этих художниц, помимо автопортретических частностей, в которыя мы из джентельменства не будем вдаваться, носят все общую «предательскую», если пошло на откровенность, печать,—печать, свойственную большинству портретов «женского изделия», а именно печать неистребимой даже архи-мужественными чертами гипнотизирующего оригинала,—печать авторской женственности [1]).

Разбираясь в художественных дарах-сюрпризах, включенных в мои изображения оказавшими мне честь своим творчеством портретистами, мы видим в итоге, что один подарил меня своей страстью и верхней губой, другой дал мне свой чахоточный румянец, третий—свой остроконечный нос, четвертый свой детски-картофельный нос, пятый свой большой рот, шестой (лысый) уменьшил мне шевелюру, седьмой снабдил меня своим фасоном черепной коробки, восьмой своей широкоплечной грузностью и пр.

[1]) В каких размерах иногда сказывается женственное начало в произведениях художниц, я убедился из работ Мисс, с которой, как декоратором и костюмером, я неоднократно сотрудничал в «Кривом Зеркале«. Достаточно отметить (—незабываемый курьез), что на эскизе костюма бравого гусара (для хореографической мистерии «Вечная танцовщица») у мужественного любовника оказались чисто-женские формы ног и бедер.

Разбираясь,—говорю я—в этих художественных дарах, невольно попадаешь в положение Гоголевской невесты и начинаешь прикидывать:—«если-бы губы Никанора Ивановича, да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Ивановича»... то вышел-бы портрет на кого угодно похожий, только не на... автора этих строк.

Ни один из существующих портретов, претендующих представить меня (именно меня!) я не считаю достигающим настоящего сходства со мною. Я и мои портреты,—отдаю должное высокой художественной ценности большинства из них—величины различные не только внутренне, но и внешне. Я не они! т. е. не лица, изображенные на них. Они—не я. Между нами пропасть, через которую в этих портретах сквозят лишь шаткие мостки к моему подлинному лику. Правда, многие из «моих» портретов сильно напоминают меня (ну вот совсем как я! ну вот чуть было не разлетелся раскланяться, как со старым знакомым), но, но и но!..

А между тем (игра случая, на которую рекомендую обратить серьезное внимание всем мистикам, духовидцам, телепатам, окультистам и теософам!) портрет моей прабабушки,—эта очаровательная, в полном смысле слова, миниатюра на слоновой кости, созданная приблизительно 100 лет тому назад (если не раньше)—до изумительности, до холодной дрожи, передает как внешние, так и равным образом внутренние черты правнука этого прелестного, вечной памяти, оригинала.

Это мой портрет, мой, несмотря на то, что он написан задолго до моего рождения.

Как странно... необъяснимо... Как жутко и сладостно перед таинственной завесой Неведомого.

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Рис. работы художницы Мисс

Позвольте попаясничать!

Б. Христиансену (op. cit. см. гл. II — «Эстетический объект») принадлежит между прочим следующая мысль:

«Если разные художники, говорит он, — пишут портреты с одной и той же головы, то на самом деле возникают картины, несходные по содержанию: мы видим индивидуально различные головы. Если-бы какое-нибудь чудо оживило их, это были-бы совершенно различные личности, и ни одна из них, вероятно, не совпала-бы с моделью; у каждой был-бы свой особый темперамент и своя душевная жизнь».

Допустите такое чудо относительно моих портретов, тесной компанией собравшихся на стене гостиной в доме моей матери, и вы (чем чорт не шутит!) услышите быть может, такой диалог этих действительно (прав Б. Христиансен!) «совершенно различных личностей» [1]).

Евреинов М. Вербова (прихорашиваясь, обращается тихо к Евреинову В. Маяковского). Простите, мы с вами, кажется, встречались не то у Репина, не то у Чуковского?.. Вы... вы...

Евреинов В. Маяковского (зычно)

Я
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный,
скабрезный анекдот.

Е-в М. Вербова. А-а, теперь я вас припоминаю. Не правда-ли сегодня чудная погода, солнышко светит, а я такой хорошенький-хорошенький, нежный-нежный...

[1]) Включите сюда и каррикатуры на меня, в той-же компании собравшиеся, если только каррикатуру можно рассматривать, как гримасничающий портрет или портрет, отраженный в кривом зеркале кухни смеха того или другого художника.

Е-в В. Маяковского (перебивая).

Я выжег душу, где нежность растили.

Е-в Мисс. Фи, какой гадкий! Зачем вы это сделали?

Е-в В. Маяковского.

Берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нет рук —
пришел чтоб и бился лбом-бы!

Е-в Осипа Дымова. Босяк! настоящий босяк!.. Бывают, знаете-ли генералы от инфантерии; ну а это... это Максим Горький от поэзии!

Е-в В. Маяковского (вскипев «благородным негодованием»). Всем этим Максимам Горьким... нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

Е-в Осипа Дымова (с язвительностью, одному Осипу Дымову свойственной). Однако, дача Горького заинтересовала à la longue не только этого «портного», но и вас, любезнейший! Ведь вы ее так часто «фрекантировали», — как выражаются у нас в Нью-Иорке.

Е-в В. Маяковского (окончательно сбиваясь с поэзии на прозу). Мало-ли что!.. Быль молодцу не в укор!.. Ишь привязался! Отвяжись, пока цел!..

Е-в Осипа Дымова. Хулиган!.. настоящий хулиган!.. (Еще больше поворачивается спиной к Евреинову В. Маяковского).

Е-в Е. Бизюкиной (сочувственно). Настоящий разбойник. Вот что значит расти без гувернантки. То-ли дело я! — сама скромность, воспитанность, губки бантиком и «на челе его высоком не отразилось ничего»... ничего... гм.. запрещенного я хочу сказать — невоспитанного... (к Е-ву И. А. Гранди) Вы со мной согласны?

Е-в И. А. Гранди. Нэ знайт... Челе?.. ви говорит «нà челе»... Что начали?.. начали un poco пикироваться?.. Я не понимайт. Разве ви не видит по моя вниэшность, что я нэ здэшний!..

Е-в Н. К. Калмакова (к Гранди). Вы не еврей?..

Е-в И. А. Гранди. Я итальянец.

Е-в Калмакова. Итальянец?

Е-в Гранди. Si signor.

Е-в Калмакова. А я еврей. Ха, ха!... новый еврей... Это каламбур: Евреи-нов. Остроумно?... Я люблю кака-ламбурить, как люблю все новое, оригинальное и эротическое. Вы заметили, ка-ка-какая у меня улыбочка эротическая? Я еще не так могу улыбаться. (Евреинов М. П. Бобышова хочет покраснеть и... не может. Ограничивается подмигиванием Евреинову Денисова).

Е-в Денисова (скандализованный). Пст... челаэк?.. Половой!.. (в сторону Евреинова Любимова). Гарсон!..

Е-в Любимова. Это вы мне-с?

Е-в Денисова. Посюшьте, где у вас глаза? Как вы можете пускать в приличное общество шикарных людей каких-то раздетых «мальчиков» с «поди сюда» во взгляде!

Е-в Бобышова (хочет сказать очень много в свое оправдание, но ничего не говорит, предпочитая испускать запах церковного ладана).

Е-в Денисова (продолжая «задавать тон»). Я думал, здесь приличный ресторан...

Е-в Любимова (еще больше поднимая от удивленья брови). Так что виноват здесь не ресторан, а в некотором роде мир искусства... Не туда попали-с, простите... И я не половой, а художник... Изволили обознаться.

Е-в Денисова (острит). Мне нет дела, половой вы или не половой! от Тестова или из Большого Московского! Я вам говорю про половой характер этого голыша, а вовсе не про вас!

Е-в Бобышова. Гм... гм... (Хочет «жестом» реагировать на слова Евреинова-Денисова, но ему жаль нарушить позу, и он молчит, испуская теперь запах парфюмерного магазина. Евреинов Мака, слишком серьезный, чтобы принять участие в пикировке на личной почве, углубляется в чтение книги, о которой Евреинов Бобышова повидимому совсем забыл. Евреи-

нов И. Красовского хмурится еще больше от сознания даром потерянного времени на этой чуждой ему ассамблее).

Е-в А. Н Ермаковой (ни с того, ни с сего цитирует напевно строки из Бальмонта):

«Отцвели, о давно отцвели орхидеи, мимозы,
Сновиденье нагретых, и душных, и влажных теплиц»...

Е-в В. Маяковского (рявкает). Цыц!

(Е-в Ю. Анненкова просыпается, приоткрывая один глаз).

Е-в И. Репина. Эдакая декадентщина!..

Е-в Ю. Анненкова. Что вы хотите—женщина!..

Е-в Калмакова (с величайшим интересом). Где женщина?

Е-в Ю. Анненкова. Я пошутил. Виноват, — с просонок. (Снова дремлет).

Е-в Хлебникова (пользуется сравнительной тишиной, чтобы воспеть свое Лицо).

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй пелся облик
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Е-в Ре-ми. Оч-чень остроумно.

Е-в Хлебникова (впадая в транс вычислений). Это opus № 13... Я, Евреинов, родился 13-го числа. Если к году моего рождения прибавить 317, помноженные на 13, получится...

Е-в Ре-ми (досказывая). Чепуха. «Пелись губы»!.. Скажите пожалуйста!.. Почему «пелись»?.. На это даже Аверченко ничего не ответил-бы в своем «почтовом ящике». А вот почему у меня губы растянуты и такой большой рот, на это вам всякий ответ даст.

Е-в Хлебникова (наивно). Почему-же?

Е-в Ре-ми (издеваясь). Потому что надо всем смеюсь! ха-ха-чу да ха-ха-чу. От хохота и растянулся рот. Профессио-

нальная черта. Остроумное объяснение?.. Это еще что!—в «Сатириконе» еще остроумнее бывало.

Е-в Мисс. Фи!.. (Сторонясь от Е-ва Реми). Откуда такой урод взялся! Он спугнет моего лебедя!.. Смотрите, лебедь больше не поет! — не может взять ни фи-с ни ми-с, когда настал для красоты ремиз. Уйди-с, братец, уйди-с! побе-регись, не простудись рядом со мной от холода! Ведь я Нарцис!.. Нарцис!.. Ах, я такая, виноват—такой холодный, и хладно-музыкальный, и хладно-остроумный! Я — замороженный диэз в гамме минорной бонтонности...

Е-в И. Красовского (про себя). Чорт знает!.. ничего не понимаю. Бэдлам какой-то!

Е-в И. Репина и Е-в С. А. Сорина (соглашаясь). Именно Бэдлам.

Е-в Давида Бурлюка (к Е-ву Хлебникова). Виноват—если я не ослышался, вы кажется назвались... Евреиновым?

Е-в Хлебникова. Да, а что?

Е-в Давида Бурлюка. Вы тот самый, который...

Е-в Хлебникова. Да,—тот самый, который...

Е-в Давида Бурлюка. Который родился, как вы сказали, 13-го числа?

Е-в Хлебникова. Да, и если прибавить к году моего рождения 317, то...

Е-в Давида Бурлюка. Подождите!.. Этого не может быть!—вы самозванец!

Все (хором). Верно!.. да еще сумасшедший!..

Е-в Давида Бурлюка. Настоящий Евреинов Николай Николаевич—это я и никто другой!

Все (в величайшем возмущении). Что-о?...

Е-в Василия Каменского. Как! тот самый, который...

Е-в Давида Бурлюка. Вот-вот, тот самый, который.

Все (волнуясь настолько, что чуть не вылезают из рам). Какая наглость!.. И этот тоже!..

Е-в Василия Каменского (перекрикивая всех). Это я—Евреинов!.. Это я тот самый, который!.. Выслушайте только,

какие приметы дал великий Василий Каменский великому Евреинову в своей замечательной «Книге о Евреинове». (Цитируя из этой книги): «Его красивое, почти женственное лицо с большими из глубины угла выразительными глазами стало здесь строже, яснее, и характерная детская чёлка делала его ещё более загадочным и мудрым. Своей тонкой предупредительностью, изысканным вниманием, своим легендарным живым темпераментом, с ярким наклоном к остроумному «представлению» предмета...» Теперь вы видите, что это я—Евреинов я, я, самозванцы вы эдакие! я, ядрёна мать,—бороды кирпичные! окаянная квашня! Ну, выходи! — кто шире меня размахнется? Ид-ид-ид! рыжую пыль глотай! При! Лезь! Я — Евреинов!..

Все (неистово). Ложь!.. Самозванец!.. Я—Евреинов! я! я! я!..

Е-в Василия Каменского. Молчать!.. Всякая бездарность смеет тут выдавать себя за гениального Евреинова! Не потерплю! Жив во мне дух Стеньки Разина!.. — жив мститель за попранные права человека! Повесить вас мало за обман всенародный!..

Е-в Давида Бурлюка. Тебя в первую голову!..

Голоса. И тебя!.. И тебя!.. И всех остальных, коли на то пошло! Всех повесить! потому что все вы самозванцы, как и этот горлан!

Е-в Добужинского (с величайшим сарказмом). Господа, опомнитесь! Чем вы грозите! оглядитесь по сторонам! — ведь ваше желанье давно уже сбылось!..

Все. Как так! что он говорит?!

Е-в Добужинского. Не знаю, сочла-ли Судьба нас всех за самозванцев, но что все мы оказались «повешенными» в назидание потомству, в этом вы можете сами убедиться (Все Евреиновы оглядываются по сторонам, видят, что они действительно «повешены», да еще на видном месте, да еще под стеклышком, утешаются, что это сделано в назидание потомству и замирают, безгласные, перед волей Судьбы).

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Рис. работы худ. Ю. П. Анненкова

Тот обнаруживает прекрасное знание предмета, кто не смущается «сбивчивыми» вопросами экзаменатора.

Имея это в виду, постарайтесь, прежде чем перейти к следующей главе, дать себе браво-удовлетворительный ответ на следующий вопрос с «подвохом»: —

Характеристические наброски настоящей главы суть не что иное, как портреты художников, для произведений которых я послужил оригиналом. Но если каждый портрет есть вместе с тем автопортрет, то, не правда-ли, и мои литературные портреты художников, меня писавших, суть не что иное, как тоже автопортреты?! мои, Евреинова, автопортреты?!

Один аргивянин сказал, что все аргивяне лгут.

А что вы скажете?

ГЛАВА V

ПОРТРЕТ, КАК ПЛОД ДУХОВНОГО COITUS'A ОРИГИНАЛА С ХУДОЖНИКОМ

Что может быть банальнее слов: — «картина — это детище художника», «правда-ли, Иван Иванович, что это произведение ваше любимое детище?» «этот эскиз, сударыня, мое последнее детище?» и т. п.

«Детище», в метафорическом смысле художественного произведения, это такая стертая монета [1]), стоимость которой, несмотря на ее повсеместное хождение, может быть определена на самом деле разве что просвещенным «нумизматиком».

Таким «нумизматиком» я и хотел-бы быть в этой главе относительно данного выражения.

Известно, что для того, чтобы прочесть стершиеся слова на старинной монете, надо приблизить к ней на расстояние полу-сантиметра, до-красна раскаленный железный стержень,— «тогда, говорят знатоки [2]) — разогревшаяся монета обнаружит прежде бывшие на ней буквы и слова, которые, по охлаждении, снова сделаются незаметными». — Я так и поступлю! — накалив

[1]) «Понятия зачатия, в смысле начала процесса деторождения и начала процесса творческого замысла, обозначаются в латинском языке одинаковым словом: conceptio — концепция. Зарожденное понятие и зародыш обозначаются одним термином: conceptus» (Проф. И. И. Лапшин «Философия изобретения и изобретение в философии» т. II, стр. 27). Еще у Гервея в его «Exercitationes anatomicae» (изд. 1737 г.) говорится о живописце-портретисте: — «Non aliter sane, quam ars, quae in cerebro est sive species operi futuri similem in agendo profert et in materia gignit. sic enim pictor, mediante conceptu, faciem exprimit, imitando quae internum cerebri conceptum in actum producit»

[2]) Отрывной календарь Отто Кирхнера за 1917 г. (см. оборотную сторону листка 10 апреля).

до-красна могучий стержень своей психики, я приближу его на нужную дистанцию к стершейся монете — «детище», и она обнаружит перед нами сполна и воочию свои скрытые знаки.

Детище...
Смотрите, что это значит и предполагает:—
Плоть от плоти.
Сходственность с родителями.
Наследственный характер.
В ком жив дух родителей.
Частица родительского «я».
Любовь к этой частице матери: эгоистическая и часто слепая.
Акт рождения.
Муки рождения.
Стоит крови, сил, жизненной энергии.
Риск смерти при зачатии.
Риск смерти при рождении.
Риск смерти после рождения.
Период беременности.
Капризы и нервозность беременности.
Coitus.
Подход к coitus'у (ухаживанье).

Если к этим моментам, одинаково предшествующим и присущим как акту рождения ребенка, так и акту творческого разрешения художника—портретиста, прибавить еще общий этим актам момент — произведения на свет человека, человека, как оно и подобает, живущего своей собственной жизнью—придется признать аналогию как между матерью и портретистом, так и между детищем и портретом, разительною.

Говоря — «каждый знает, что различные произведения одного и того-же художника родственны между собой, как дети одного отца (курсив мой), т. е., что они имеют резко выраженное сходство» — почтенный Ипполит Тэн (см. ч. I-ую его «Чтений об искусстве»), как мы сейчас увидим, ошибается, и эта ошибка знаменитого философа искусства да послужит

сразу же ручательством, что я отнюдь не «ломлюсь в открытую дверь», с пристальностью нумизматика останавливая свое и ваше внимание на стертой от старости монете «детище».

Не «одного отца», а одной матери. — Сравнение художника с отцом, как это допустил необдуманно Тэн, не выдерживает, на поверку, самой снисходительной критики.

Родит (— творит) как известно женщина, а не мужчина, мать, а не отец, точно так-же, как в искусстве творит (— родит) художник, а не природа (модель, оригинал).

Художник входит в общение (род духовного coitus'а) с природой, а не наоборот. Художник от оригинала, а не оригинал от художника, воспринимает животворное семя. В художнике, а не в оригинале это семя созревает, пока не выявится на свет Божий, как некий плод, и плод именно искусства, а не природы, художника, а не оригинала. Муки рождения, цену крови (испорченной), затраченных сил, сконцентрированной и расходованной энергии, — все это, подобно нашим матерям, знает и терпит художник, а не оригинал.

Оригинал — это отец. Правда, если этот оригинал, как это имеет место в портретной живописи, тоже человек, — он интересуется результатом оплодотворения, любит и любит может быть даже заранее себе подобного nasciturus'а (всякий хочет «наследить» в истории — а «nasciturus, — учили римские юристы — pro jam nato habetur»), — но между его приязнью к «детищу» и приязнью художника «дистанция», как всем известно, «огромного размера», ибо не он настоящий творец и не на нем лежит бремя, сладостное и мучительно-волнующее, полное страхов за смерть и полное надежд на конечный успех, бремя длительной беременности.

Да! беременность!

Говоря о рисунках Серова (беру первый подвернувшийся пример), Н. Э. Радлов верно замечает (см. его монографию «Серов», стр. 32), что самая «работа происходит внутри художника и на бумагу выносится только последнее обобщение. Прелесть этих рисунков, продолжает автор (как например ри-

сунки детских головок), в отсутствии напряжения, в кажущейся легкости и непринужденности штриха. Но все эти качества — результат напряженной скрытой работы.

Отсюда понятен, между прочим, и излюбленный завет Ционглинского — «Половину вещей рисовать в голове» (см. стр. 31 книжки А. А. Рубцова — «Заветы Ционглинского), понятно парадоксальное на первый взгляд утверждение Клейна (см. его «Историю драмы» ч. I), что «все художественные шедевры обагрены кровью их творцов», понятно вдруг «по новому» и потому достойно быть повторенным, несмотря на всю свою банальность, резюмэ Сакетти (см. стр. 320 его «Эстетики» т. I), гласящей, что «плод художественного творчества должен быть выстрадан и выношен в сердечных тайниках автора».

Вот как, например, описывает момент «родов» портретиста Андрей Струг в своем романе «Портрет». — «Когда он стоял так перед законченной картиной, зная, что порвались уже живые нити, связывавшие его с его творением, что он смотрит на него, как, в первую минуту после родов, смотрит на ребенка мать, которая любит и чувствует его уже не в себе, а вне себя — ему захотелось стать простым зрителем, знающим лишь то, на что он смотрит».

Замечательная вещь! — Чем глубже мы врываемся в искомую здесь аналогию, тем больше и больше находим общего (Как раз обратно мнению, что аналогия, доведенная до конца, грозит ее скомпрометировать).

Мы подвели общение художника с оригиналом под понятие coitu'sa. И действительно, художник, отдаваясь творчески оригиналу, упоенно «лаская» (а порой и «заласкивая») черты «жертвы своей страсти» трепетно-нежною кистью, стремящийся в любовном порыве к его формам, к его линиям, как-бы «сцарапать» их на полотно целиком, в полную собственность, «загрести», «схватить» и дать бессмертие моменту овладения, — такой художник (настоящий художник!) чрезвычайно напоминает coitus в описании знаменитого своей наблюдатель-

ностью Тита Лукреция Кара, который, говоря «О природе вещей» («De natura rerum,» кн. IV), замечает, что

«Зрением не в состоянии любовники тела насытить;
Тщетно блуждают дрожащие руки по целому телу,
И ничего соскоблить с упоительных членов не могут».

Мы говорили далее об «утробной» жизни имеющего появиться на свет произведения (nasciturus'a) — К сказанному можно прибавить, в плане нашей аналогии, следующее:

Развитие художественного произведения вообще, в особенности-же портрета, в высокой степени сходно с развитием эмбриона. — Известно, что зародыш человека сходен с зародышем более низших существ. Еще Дарвин обратил внимание, что «зародыш человека, собаки, тюленя, летучей мыши, пресмыкающихся и т. д. в начале едва могут быть отличны друг от друга».

Взгляните на первые штрихи, разметки, точки, пятна только что начатого портрета и вы никогда не догадаетесь, началом какого произведения служит данный живописный зародыш.

Возьмите Геккелевский био-генетический закон, по которому развитие особи есть сокращенное развитие вида (онтогенезис есть повторение филогенезиса) и вы без всякого труда (если присущ вам такт условности) приложите этот закон к художественному развитию портрета.

Сравните теперь психическое состояние творца-художника с психическим состоянием матери во время беременности и после родов. — «Никакая мать — говорит Шербюлье (op. cit.) — не проявляет столько осмотрительности, внимания и тревожной заботливости по отношению к своему грудному младенцу, как художник по отношению к сюжету своего произведения». — Та-же нервозность, та-же безмерная любовь к тому, что бьется под сердцем, тот-же страх за «будущего» и нежность к нему и гордость им...[1]) все!

[1]) Андрей Струг тонко замечает про героя своего романа «Портрет» (см. выше гл. I), что «хотя он (художник Северский) клялся в душе, что никто никогда не увидит портрета Коры, но все-же требовал для нее чьих-то восхищенных глаз, чьих-то сочувственных слез»...

«D'un pinceau délicat l'artifice agréable.
Du plus affreux objet fait un objet aimable»...

Как прав Буало в этих строках!.. Действительно — отец может быть извергом, но ребенок, от него рожденный, всегда прелестен. Противен грязный боров, но поросеночек умилителен. Страшен ляскающий волк, но грудной волчонок очарователен. Так и в живописи! — оригинал портрета может быть ненавистен нам, но сам портрет его, но это детище художника, от него зачатое, всегда восхитительно, если только оно удалось! (оговариваюсь, потому что при неудаче уроды в искусстве, т. е. безграмотные, лишенные души или смысла произведения, точно так-же, как и уроды в природе, внушают отвращение, содрагание, оскорбляют в нас лучшие чувства! А лучшие — это конечно творческие чувства Человека, как величайшего из Создателей мира).

Я сказал в начале этой главы, что всякий художественный портрет представляет нам человека, живущего, даже если это и не портрет Петромихали, своей собственной жизнью, подобно тому, как живет своей собственной жизнью всякое детище (часто на радость, а часто и на горе своей матери).

«От нарисованной головы, — говорит Б. Христиансен (op. cit. см. гл. VIII — «Две проблемы портрета»), — мы требуем прежде всего, чтобы она «жила». Вопрос о художественной ценности при рассмотрении ее сначала совсем отступает на задний план. Лицо должно быть выразительно живым, и чем интенсивнее его жизнь, тем лучше... Когда мы стоим перед таким портретом... [1]) нам кажется, что выражение лица меняется, что за одним настроением следует другое, а за ним может быть снова первое, и еще новое, и так далее, — спокойное чередование, при котором однако-же все снова звучит один основной тон... Мы презираем фотографический портрет не только потому, что он эстетически малоценен, но и потому, что у него не хватает жизни»...

[1]) Речь идет у Б. Христиансена о произведениях великих мастеров портрета в Голландии, Германии, Италии.

Наша аналогия, как я уже заметил, может быть продолжена дальше, чем любая из возможных аналогий. Причиной тому полагаю так сказать органическую связь между творческим актом художника и актом разрешения от бремени женщины-матери. — И. И. Мечников в своих «Этюдах оптимизма» (см. статью «Гете и Фауст» гл. II) говорит — и слова его я беру самым жадным образом в подтверждение высказываемого мною взгляда — что «в действительности художественный гений, да и гений вообще, очень тесно связан с половым отправлением [1]). Я считаю, — заявляет великий биолог — вполне справедливым высказанное Мебиусом (Ueber die Wirkungen d. Castration, Halle 1903 г. p. 82) мнение, по которому «художественные склонности по всей вероятности не что иное, как вторичные половые признаки». Оскопление, как известно, действует на человека так-же, как на животного, подавляющим образом. Устранение половой функции — констатирует Мечников — точно так-же значительно умаляет гений человека»...

Возвращаясь к нашей аналогии, имеющей, как мы теперь убедились, органическое основание, можно тут-же, в пользу исключительности данной аналогии, заметить, что, подобно тому, как оскопленная женщина неспособна к деторождению, точно так-же и оскопленный художник неспособен к творчеству. Напротив (наоборот) — «великие живописцы, — как констатирует вполне авторитетный в данном вопросе Шербюлье (op cit.) — принадлежат к разряду пламенных любовников, которые под влиянием всепоглощающей страсти забывают все на свете».

[1]) Повидимому, эту связь сознавали до некоторой степени еще древние греки: — ставя у ложа беременной жены статую Феба или другого красивого бога, черты которого они мечтали видеть отпечатленными в ребенке, — греки несомненно были близки к рассмотрению родов женщины как художественного творчества sui generis (у нас, впрочем, также принято окружать беременную изображениями красивых созданий).

Связь художественного гения с половым началом не трудно, по-моему, заметить и в предпочтительном изображении художниками всех веков и народов женского голого тела. *Н. Е.*

Я позволю себе, в подтверждение последнего мнения, привести тут-же несколько выписок из заветов Ционглинского (см. книгу А. А. Рубцова), этого художника «с ног до головы», художника «до мозга костей» («jusqu'au bout des ongles», как выражаются французы). Эти заветы покойного Яна Францевича тем ценны, что они совсем не готовились для печати и потому лишены какой-бы то ни было литературной позы («обработки»); они вырывались у этого артиста как-бы невзначай, почти неожиданно каждый раз для него самого, вырывались во время ученических работ в его мастерской и, не предназначаемые для «оглашенных», разительны в той искренности формы, в какой они были записаны его последователем А. А. Рубцовым. Я отмечаю, в плане нашей аналогии, следующие признания Ционглинского:

12. Только то хорошо, где дрожит любовь.

26. Художник только тот, кто делает, чтобы делать, находя в этом наслаждение. А тот, кто делает для чего нибудь, — это кариерист.

58. И в каждом мазке должен быть восторг и любовь — тогда только есть искусство.

84. Тот, кто заторопится, тот, наверное, не кончит.

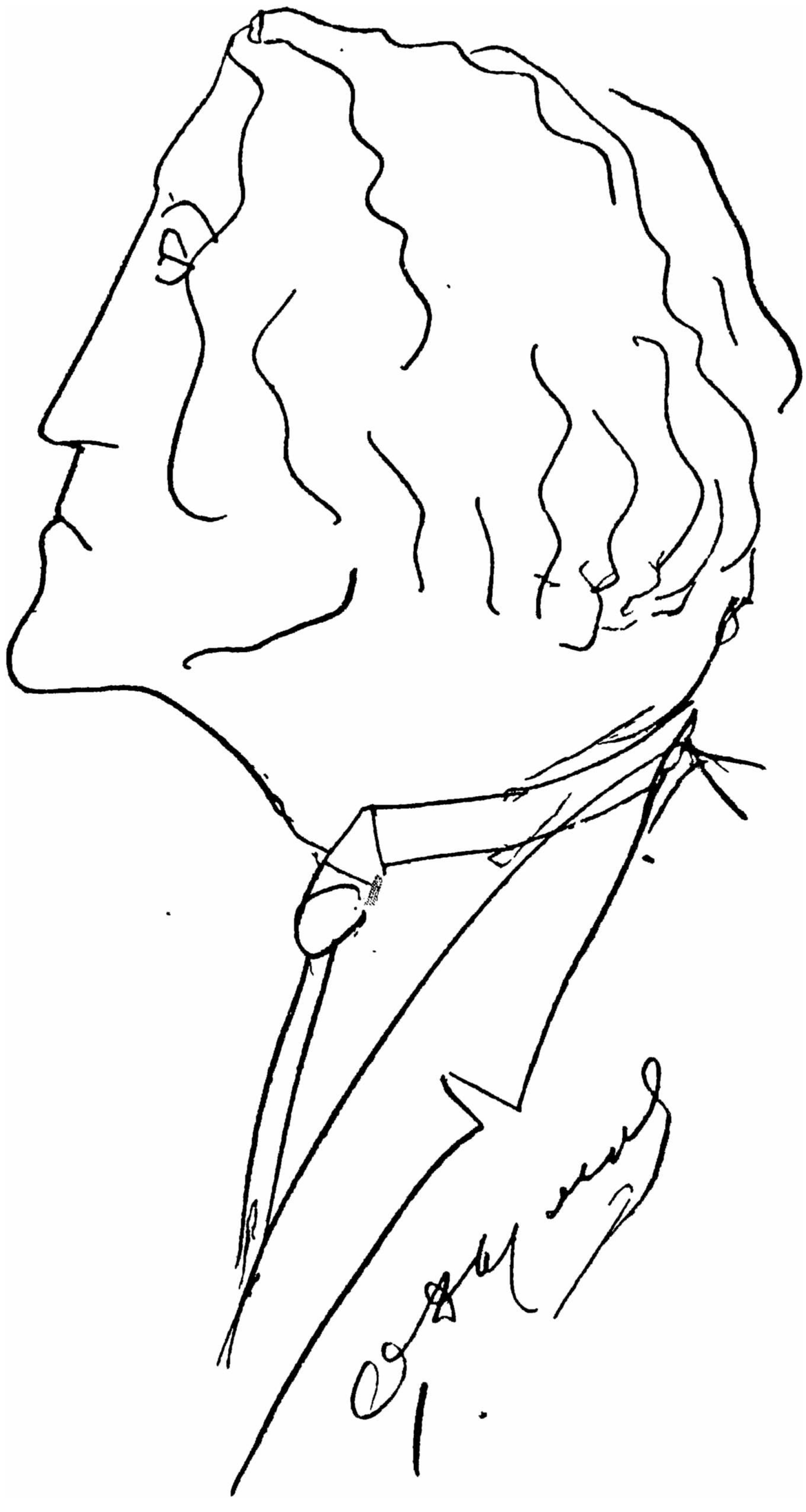
138. Рисовать — затаив дыхание и скрипя зубами.

170... Суть искусства — любовь и восторг!

180. Система манеры — чтобы лететь всегда на крыльях любви.

200. Девиз Яна Ционглинского в искусстве: «Увиди! Полюби! Жарь!»

Пламенный любовник! — воскликнул бы Шербюлье. Пламенная любовница, — поправил-бы я, сославшись тутже на 90-й девиз Ционглинского. — «Когда принимаетесь за работу, будьте как можно наивнее». Наивная девушка, как мы знаем, всегда любезнее мужчине, всегда доступнее его ласке и потому скорей воспринимает от него животворное семя. Порочная-же женщина, коварно-мудрящая, зачинает трудней от мужчины; — помните у того-же Тита Лукреция Кара эти мудрые 1263 и 1264 строки книги IV-й:



Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Рис. работы Осипа Дымова

«Женщина противодействует и затрудняет зачатье,
Резвым движением бедер отъемля у мужа охоту»...

Любовь! Только любовь настоящая, а не продажная (не кокоточная), бывает чревата как для женщины, так и для художника великим обещанием! — обещанием нового живого существа, нового творения, обещанием вечности в потомстве.

И правда! — «Наиболее удачными — констатирует такой авторитет, как Родэн [1]) (op. cit.) — обыкновенно выходят даровые бюсты друзей и родственников, и не только потому, что художник знает свои модели и любит их, сколько потому, что работая даром, он не связан никакими соображениями и действует только по собственному усмотрению».

Художник-портретист, как и женщина, должен «отдаваться» работе по любви, ибо «дитя любви» всегда прекрасно [2]).

«Продажный» художник, портретист, проституирующий свое творческое «я», как и кокотка, интересуется только собой, а не собой в потомстве (в вечности); — произведения такого художника это те-же выкидыши (fausses-couches) — насильственно появившиеся на свет Божий творенья, зачатые обыкновенно нехотя, случайно, из простого расчета стать близким «потребителю», падкому больше на модные «имена» (на положенье «своего человека» среди «этих дам»), чем на их «произведения».

«Выкидыш» искусства — вот настоящий позор художника! Другое дело — «недоносок».

Слишком хрупкие, нервные, капризные натуры не могут зачастую «доносить» плода, что легко, наоборот, для твор-

[1]) Пламенный любовник, — женившийся 74-х лет от роду в то время, как писались эти строки.

[2]) Предвидя возразительное указание на произведенья каррикатуристов, замечу тут-же, что каррикатурист может смело быть уподоблен дикарке, уродующей формы черепа и лица ребенку, при самом его рождении, из желания придать наследственному недостатку своего детища эстетическую ценность (велика нижняя губа, — пусть будет еще больше от растяжки кружком пробки — «пэлеле»; велики мочки ушей, — можно оттянуть их еще больше тяжелыми раковинами; звероподобны черты лица, — усилить этот признак продольными рубцами, насечками, татуировкой и т. п.).

чески-грубых, крепких, здоровых натур. — «Не случайно, — пишет Н. Э. Радлов в своей монографии «Серов», — то, что ни Врубель, ни Серов, ни Ционглинский не закончили ни одной «картины»... Серов оставил одни эскизы; Врубель не закончил ни одного из своих грандиозных замыслов»...

Другая причина «недоносков» в искусстве — незрелость. — Антропотехника не по нутру двенадцатилетней! — не доносить, зачавши, несформировавшемуся организму! Чтобы дать спелый плод, — для этого нужно время, сила, внутреннее уменье! Плоды не дозревают весной! — это знают не только ботаники.

Мы говорили до сих пор, в плане нашей аналогии, преимущественно о художнике, как о матери портрета, который рассматривали как его детище. Нам остается теперь добавить, для полноты нашей аналогии, несколько слов об оригинале, как об отце портрета, который также в праве (в «отцовском» праве, в праве «сеятеля», оплодотворителя) считать его своим детищем. «Ему тоже хочется принять участие в создании будущего художественного произведения» — замечает Б. Виппер в статье «Проблема сходства в портрете» [1]) — ибо здесь (в области портрета) «не только художник оберегает свою святыню, здес затронут также интимный мир заказчика, здесь его достоинство поставлено на карту; и разве не в праве по мере сил он это достоинство защищать?»

Поразительным примером сказанному служит стихотворение М. А. Кузьмина «Мой портрет», посвященное С. Ю. Судейкину:

Любовь водила Вашею рукою
Когда писали этот Вы портрет,
Ни от кого лица теперь не скрою,
Никто не скажет: «не любил он, нет».

Клеймом любви навек запечатленны
Мои черты под Вашею рукой,
Глаза глядят одной мечтой плененны,
И беспокоен мертвый их покой.

[1]) См. Сборник «Московский Меркурий», вып. 1, М. 1917 г.

Венок за головой, открыты губы,
Два ангела напрасных за спиной.
Не поразят мой слух ни гром, ни трубы,
Ни тихий зов куда-то в край иной.

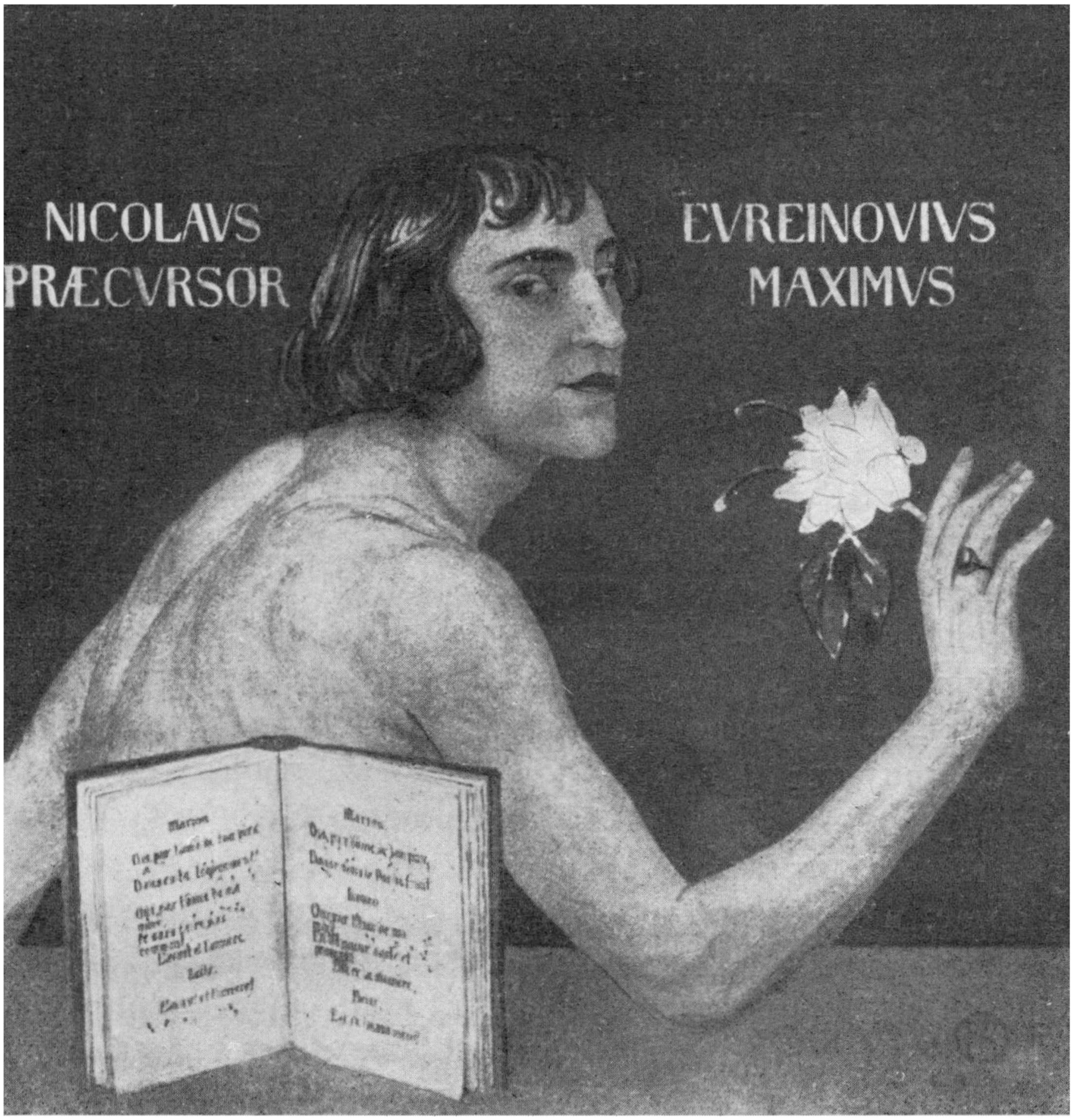
Лишь слышу голос Ваш, о Вас мечтаю,
На Вас направлен взгляд недвижных глаз.
Я пламенею, холодею, таю,
Лишь приближаясь к Вам, касаясь Вас.

И скажут все, забывши о запрете,
Смотря на смуглый, томный мой овал:
«Одним любовь водила при портрете,
Другой его любовью колдовал».

В самом деле! — без оригинала немыслим и его портрет (В смысле этой аксиомы прав Алексей Толстой, говоря: «Тщетно художник ты мнишь, что творений твоих ты создатель»). Детище от одной матери, от матери-девственницы — чудо. Мы-же говорим здесь не о чудесах, законы для которых не писаны, а о естественных явлениях, законы для которых могут и должны быть подысканы.

Какое значение имеет оригинал (модель) для художника, какую роль он играет порой в его искусстве, об этом вам расскажет любой художник с опытом. «Мертвая» модель, «капризная» модель, «трудная», «дорогая», «скоро устает», «вдохновляющий» оригинал, «неуловимый», «не схватить», «не поддается» или, наоборот — «покладистый», «так и просится на полотно» и тому подобные выражения сами по себе уже достаточно красноречиво говорят нам, что попадаются оригиналы и оригиналы, точно так-же, как и в жизни «женщины с опытом» попадаются мужчины и мужчины.

К каким только чарам и уловкам, не хуже женщины, прибегает порою художник, чтоб поймать в свои сети намеченного приглянувшегося! — История пятилетнего «ухаживанья» великого Леонардо за своей Джиокондой, для плодотворных результатов от коего понадобились чары чисто-театральной обстановки, музыки лютней и песен, — поучительна для нас в высшей степени! Или — делаю скачок через столетия — домогательное ухаживанье за оригиналом нашего Серова, ухаживанье настой-



Н. Н. ЕВРЕИНОВ

Портрет работы художника М. П. Бобышова

чивое, как у влюбленной женщины, себя не жалеющей, пока «он» не «дастся в руки». — «Помню, — пишет Н. Э. Радлов (op. cit. стр. 36) — как раньше, чем начать портрет А. Н. Турчанинова, Серов долго наблюдал за ним во время работы, ездил вместе с ним в Сенат слушать его доклады, заставлял его разговаривать и смеяться; и только обладая достаточным материалом, Серов приступил к композиции, литературное содержание которой он сам обозначил названием — «Дело окончено миром»... Поистине он был-бы прав, «овладев» А. Н. Турчаниновым, прибавить к сказанному: «союз заключен» и «Исайя ликуй», предоставив Господу Богу благословить этот брак великолепнейшим чадом, что тот и сделал, как мы знаем, заставив предварительно Серова пробыть нужный срок в «ожидании».

«Обманутый» оригиналом художник порою сердится на свой «предмет» совсем как женщина, обманутая мужчиной. Вспомним хотя-бы «историческую» размолвку И. Н. Крамского с знаменитым В. В. Верещагиным! «После выставки моей в Петербурге в 1880 году, — сообщает наш знаменитый наполеоновед в своих воспоминаниях о И. Н. Крамском (см. «Русскую Старину» 1889 г. кн. III) — он снова просил позволения написать мой портрет и так настойчиво, что я обещал... Первый сеанс затянулся страшно долго; огонь в камине давно уже погас, и в мастерской сделалось холодно, а Крамской все просил посидеть еще, «еще немножко», «еще четверть часика», «минуточку»! Я страшно передрог и лишь добрался до гостиницы, как меня схватил сильнейший припадок азиатской лихорадки... Когда после нескольких дней болезни я случайно встретился с Крамским и рассказал ему о том, что случилось, он, кажется даже не поверил и по обыкновению пустился рассуждать о влиянии тепла и холода на организм... даже досада меня взяла! Вскоре он написал мне, прося привести с собою несколько индейских вещей, индейский ковер, если можно, так как намеревался-де представить меня на индейском фоне, с пледом на руке и проч. — очевидно, он сам был заинтересо-

ван и меня хотел заинтересовать портретом. Но я решил, что больше калачами меня не заманишь — и не поехал вовсе. Тут мой Крамской рассердился по всем правилам: «и невежа-то, и обманщик, и мазилка-то я», даже сочинил на меня безъимянную статью для одной большой газеты...

Бывает — и это часто — наоборот: оригинал льнет к портретисту, обуреваемый желаньем, по замечанию Б. Виппера [1]) «видеть себя, видеть запечатленным на полотне кусочек своей души, то интимное «я», которое он может быть никому не открывал; или он ждет, что под магическими кистями художника его всегда тусклые глаза заблещут непривычным огнем, его губы станут пунцовей, его лоб выше и благородней; или он надеется, что в этом портрете, написанном чужими руками, ему удастся найти незнакомые для себя черты». Большею-же частью «по какому-то непонятному и роковому закону — говорит Родэн (op. cit.) — заказывающий свой портрет всеми силами противодействует таланту художника, которого сам-же выбрал... Он (оригинал) желает — по наблюдению Родэна — быть представлен в самом безличном и банальном виде официальной или светской куклы. Его личность должна быть совершенно поглощена его должностью и положением в свете... Им все равно — читают-ли в их душе», — скорбно заключает Родэн насчет таких оригиналов. — Совсем, сказал-бы я, как большинство «мужчин», воображающих, что «женщины» скорей всего прельщаются заинтригованные «хладнокровием» и задетые за живое «недоступностью».

Сходство отношения оригинала к избранному портретисту с отношением мужчины к избранной женщине этим отнюдь не исчерпывается. — Как только появилось «детище», оригиналу мало полного им обладания (права отцовской собственности на ребенка, как ее признавали напр. римские юристы в санкции patris potestas) — он хочет вдобавок, чтобы «детище» (портрет) было на него похоже (ибо, как говорили те-же римские

[1]) См. статью «Проблема сходства в портрете» (Сборник «Московский Меркурий», вып. I, М. 1917 г.)

юристы, «mater semper certa est», т. е. что мать мол и так всегда известна), да еще похоже главным образом в отношении его качеств, а не недостатков. Другими словами: оригинал хочет, чтобы портрет ему льстил. И что-же! — там, где сторону отца не могла взять даже римская юриспруденция, оправдывавшая все требования отца к его ребенку, — немецкая эстетика, в лице Гегеля, сумела взять под свою защиту даже и это требование оригинала. Чтоб убедиться, прочтите следующие замечательные в своем роде строки автора «Курса эстетики или науки изящного» (см. второе отделение, главу III): — можно сказать о портрете, что он не только может, но и должен льстить; ибо должен пренебречь все принадлежащее простым случайностям природы и воиспроизводить то, что способствует к выражению характера лица, в его собственной и внутренней сущности» (sic!) [1]).

Ну, а как обычно понимает эту сущность сам оригинал, которому, по Гегелю, всепременно должен льстить художник, видно лучше всего из испанской сказки «Топаз-портретист» [2]), в которой о клиентах обезьяны, научившейся фотографировать своих лесных собратьев, повествуется, что «хотя самовосхищение их не доходило до того, чтобы они считали свои недостатки привлекательными, но все-таки они любили себя настолько, что сердились, когда видели на портрете эти недостатки, огорчавшие их, или не видели тех блистательных качеств, которые: составляли их гордость; Какаду находил, что ему сделали слишком короткий клюв, Страус был недоволен тем, что у него слишком мала голова; Кабан сердился, зачем у него такой кровожадный взгляд, а Гиене не нравилось, что шерсть ее слишком ощетинилась. Белка была недовольна, что она, — такая живая и проворная, — изображена неподвижной, а так быстро

[1]) «Льстить»!.. Насколько осторожнее выразил ту-же мысль Аристотель в своей «Поэтике», говоря (XV, 9), что «нам нужно подражать хорошим портретистам: они, передавая кого-нибудь в настоящем виде, делают портрет похожим и вместе красивее».

[2]) См. «Общественная и домашняя жизнь животных». Сатирические очерки. Перевод (с перевода Луи Виардо) Н. А. Шульгиной, под редакцией А. Н. Плещеева. СПБ. 1876 г.

изменяющийся Хамелеон нашел себя бесцветным. Что касается до Осла, то этому второму Соловью хотелось-бы, чтобы портрет воспроизводил прелестную мелодию его песен; а Филин, который в то время, как с него снимали портрет, закрыл глаза от дневного света, горько жаловался, что его изобразили слепым».

Возьмите эти данные предельными для нашей аналогии! — она быть может выдержит и большие требования, но больших нам не нужно для окончательных из нее выводов. Поэтому поставим точку и тире, чтоб обратиться к последним.

Я начал эту книгу с раскрытия автопортретизма художника как раз в той области его искусства, где казалось-бы труднее всего ожидать отражения его личности: — портрет с меня предполагает ведь на первый взгляд возможно полное проникновение со стороны художника в мою, оригинала, личность и даже как-бы поглощение его личности моею личностью! — а между тем мы, присмотревшись да поразобравшись, увидели иное и поняли, что в сущности искусства иначе и не может быть, поскольку искусство понимается, как живое, личное, одухотворенное творчество, а не как бездушное, чуждое личного начала, машинное производство.

Я указал далее, что проблема портретного сходства остается в истории искусства все еще проблемой.

В результате читатель оказался перед двумя волнующими положениями: 1) — портрет с меня, в качестве такового, должен походить на меня; или это не мой портрет, не мое изображение, а кого-то другого, и 2) портрет с меня является, на поверку, автопортретом художника, что́ в природе искусства и что непреодолимо в последнем, поскольку это искусство, а не простая копия, декалькомания, фотография, гипсовая маска.

Настоящая глава — «Портрет как плод духовного coitus'а оригинала с художником» — примиряет оба эти положения, верные в отдельности и вместе с тем противоречивые.

Если портрет действительно является плодом сближения оригинала с портретистом, т. е. если наша аналогия правильна до конца, если оригинал в самом деле можно и даже следует рассматривать как отца, портретиста как мать, а самый портрет как детище, — то, дело ясное, портрет должен быть родственным и тому, и другому, — и оригиналу — отцу, и портретисту-матери.

Подобно тому, как в жизни, ребенок больше походит на мать, если ее индивидуальность, при любовном сближении с отцом, активней и ярче индивидуальности последнего, — так-же и в искусстве: портрет тем сходственней с художником, чем активней и ярче его индивидуальность, при сеансах сближения с оригиналом, индивидуальности последнего. И наоборот; — и наоборот.

Проблема портретного сходства в итоге перестает быть проблемой.

УХА

(КАК ЗАКЛЮЧЕНИЕ)

Мы забросили сеть в начале этой книги!—крючковатую сеть вопросов в бурное море безбрежного искусства, чья глубина таит Неведомое!

Теперь мы видели, насколько счастлив был улов ответов, сытных, на мой взгляд (вернее—на мой аппетит), ответов, из которых нетрудно на огне нашего желания сварить в кристальной воде нашей мысли, уху, питательную, вкусную, удобоваримую, вливающую свежие силы в уставшие мускулы нашей эстетической воли...

За стол, господа художники!—«Да кланяйся, жена!»—взываю я к Полимнии. И пусть не пугают вас эти слова, так как в дальнейшем я отнюдь не намерен своим угощением напомнить вам назойливость Крыловского Демьяна...

Я буду краток в своей застольной речи, так как ее задача—лишь раздразнить аппетит ваш:—не больше.

Итак!—эта книга посвящена, как вы видели, главнейшим образом исследованию портрета, в смысле художественного произведения, имеющего предметом человеческое лицо—этот «самый значительный из всех эмпирических объектов», по выражению неоднократно здесь цитированного Б. Христиансена.

Легко, однако, догадаться, куда «клонит» настоящая книга.—Всеконечно, без экстенсивного толкования искусства портрета, так же, как и самого понятия, это искусство обусловливающего, настоящая книга имела бы лишь частное, односторонне-специальное значение.

Портрет, имеющий предметом человеческое лицо, само собою разумеется, взят в этой книге лишь как наиболее удоб-

ный, убедительный и в то же время самый легкий пример подлинного произведения искусства.

Разбирая последнее в плоскости предмета настоящего исследования, мы не можем в силу анологии, присущей нашему мышлению, не заметить, что в конце-концов, всякое произведение подлинного искусства является неким художественным портретом, эстетическая природа которого имеет то же происхождение, ту же тенденцию и то же мерило ценности, что и специфически понимаемый портрет.

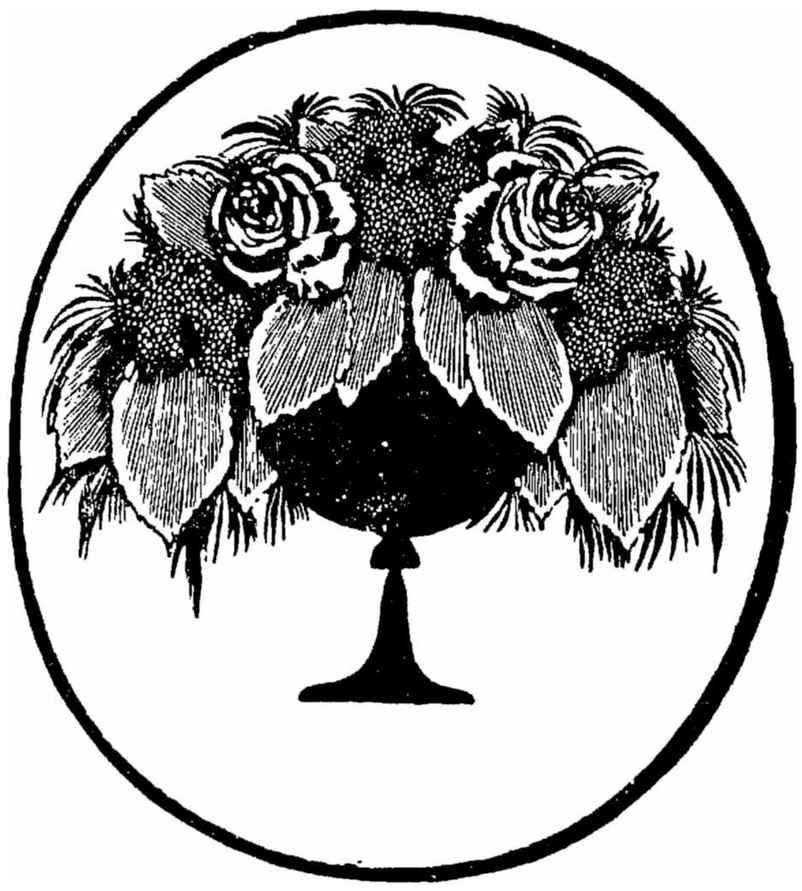
Портрет собаки, устрицы, цветка, заката, моря, сражения или процессии,—такой же автопортрет художника, как и автопортрет, скажем Репина, Евреиновым обусловленный. И я уже показал на данных Добужинского, какой убедительности и живо-трепещущего интереса именно в смысле автопортретов могут достигать такие «скучные», «формальные» и «мертвые» казалось бы произведения живописца!

Однако,—возразит зоил—если портрет собаки есть на самом деле автопортрет художника, такой же по природе, какой дает в ребенке мать его (ведь, портрет, по данному учению, есть не что иное, как плод духовного coitus'а оригинала с художником!), то не будет ли подобное произведение, архи-чудесное в инфернальнейшем смысле этого понятия, напоминать благочестивому созерцателю оного о содомском грехе, а автопортрет художника, от зеркала зачатый, напоминать в том же смысле о детском грехе библейского мужа?

Легко обратить такое возраженье в шутку, не будь процитированного на этих страницах указания И. Фолькельта, что в искусстве «мы материально не заинтересованы людьми или предметами», и что поэтому такая аналогия, при всем ее инфернальном «подвохе», невозможна, как совершенно беспочвенная, даже в виде шутки.

Но мы придеремся—мы рады придраться—к этой невозможной аналогии,—слишком «земной», несмотря на всю ее беспочвенность,—чтобы воспользоваться ею как неким трамплином к тем «небесам», где в блеске и славе почиет от трудов

своих тот, кто создал нас, согласно библии, «по образу своему и подобию».



Литературная редакция книги
А. М. Бродского

Художественная редакция книги
К. Ф. Ворохновской

Обложка и вся орнаментация книги работы
художника С. В. Чехонина

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ОГОНЬОК»