

ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА

Γ **Δ**^{**Χ**}_{**Η**}

ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ФИЛОСОФСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ВЫПУСК ТРЕТИЙ

ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

СБОРНИК КОМИССИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ
ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

МОСКВА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

СБОРНИК СТАТЕЙ

Н. И. ЖИНКИНА, А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО,
Б. В. ШАПОШНИКОВА, А. Г. ЦИРЕСА,
Н. М. ТАРАБУКИНА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО

Печатается по постановлению Ученого Совета Государственной Академии Художественных Наук.

Ученый секретарь *А. А. Сидоров.*

14 сентября 1927 г.

ОТ РЕДАКТОРА

В настоящий сборник вошли статьи, которые в форме докладов были прочитаны и обсуждены на заседаниях комиссии по изучению философии искусства Философского Отделения Государственной Академии Художественных Наук в 1926—27 г.

Поставленная первоначально как один из частных вопросов, входящих в круг изучения комиссии, проблема портрета не только вызвала большой интерес в составе постоянных участников комиссии, но и привлекла ряд исследователей из других научных ячеек Академии, принявших живейшее участие в работах комиссии и выступивших в свою очередь с рядом самостоятельных докладов.

Вопрос о художественной природе портрета особенно остро ставится в наши дни, когда, с одной стороны, многие художественные течения современности и недавнего прошлого не только по-новому понимают роль изображения в искусстве, но и часто в связи с этим готовы сомневаться в самой возможности портрета как особого художественного жанра, и когда, с другой стороны, после долгого периода исканий последних десятилетий, направленных не столько на человека, сколько на вещь, искусство, в особенности у нас, как будто снова возвращается к изображению человека.

Авторы настоящего сборника, конечно, не могли исчерпать всех вопросов, связанных с искусством портрета. Пришлось для начала ограничиться попытками научной постановки вопроса и основываться, главным образом, на материале живописи и скульптуры, как наиболее доступном и наиболее

обследованном именно с этой точки зрения. Поэтому, напр., столь важные проблемы, как принципиальная возможность и свойства портрета в отдельных искусствах остались не затронутыми и рассматриваются авторами как задания для дальнейшего исследования.

Настоящий сборник является в русской науке одной из первых попыток систематической работы по этому вопросу, причем, несмотря на значительную западно-европейскую литературу, попытка эта носит вполне самостоятельный характер, основываясь на том синтетическом понимании задач теоретического искусствознания, которым определяются и задачи и методы работы Академии в целом.

Вот почему, не взирая на индивидуальные различия исследовательских приемов, авторы считают возможным рассматривать эту книгу—как коллективный труд, в котором участники об'единены не только единством своего предмета, но и синтетическим и коллективным характером академической работы.

Подбор репродукций отнюдь не претендует на исчерпывающую иллюстрацию истории портрета. Прилагаемые образцы следует рассматривать как примеры главнейших типов портретного искусства, на которые опираются выводы и анализы отдельных статей сборника.

Редактор.

ПОРТРЕТНЫЕ ФОРМЫ

§ 1. Введение. Приходится удивляться — как много написано прекрасных портретов и как мало написано о том, что такое сам портрет. Тем более, что портрет привлекал к себе во все времена истории напряженный интерес. На Древнем Востоке и в Греции самым актом запрещения личных изображений признавалась могущественная сила, влияние и дерзкая значительность введенного в портрет человека. Эпоха Ренессанса освободила портрет от магических, религиозных и др. внехудожественных наслоений, положила начало чистому искусству портретирования. Для Бароко поприще портрета было местом разрешения мировоззрительных задач метафизики личности — отражения в конечном куске полотна бесконечного процесса становления личности. И вот, если древность была эпохой допортретности, Ренессанс и Бароко — периодом гениального безрефлексивного портретного творчества, то для современного искусства завоеванная историей область портрета становится местом нападения и разорения с самых различных сторон — наступает как бы послепортретный период — царство вещи.

Действительно, как обычно представляется нам современное искусство? Разве феноменалистический импрессионизм мог разрешить или даже только поставить проблему портрета? Ловя мгновенья, он видел лишь кадры, но не фильм жизни. Весь интерес современного искусства ориентирован на вещи. Импрессионизм совлекает с вещей тонкую пелену их зрительной и только зрительной видимости, кажущуюся поверхность, лишенную конструкции, веса и даже глубины.

Это — метаморфоза вещи. Это — искусство, разрешающее в вещи ее первый видимый чувственный знак; искусство зрительной прелести, хотевшее поймать вещь и обманувшееся, зачарованное ее первым покровом. Здесь нет даже внешности, потому что она ничто не облекает и ни в чем не обнаруживает границ. Сами вещи выпали, оставив после себя только следы. Единственно творимый здесь образ — образ самой организуемой плоскостью картины, которая теперь снова, но уже в другом смысле, ставит проблему вещи. Картина, а не изображенное в ней, становится вещью, какой она никогда раньше не бывала, — декоративным панно, художественной стеной; она лишена всякого иного смысла, как только своего собственного декоративного и вещного утверждения.

Как может в такой концепции уместиться портрет, в котором живая личность не укладывается только в декоративную внешность прекрасной плоскости—вещи? Как технически здесь может осуществиться портрет и какое мироощущение он за собой влечет?

Но вот конструктивизм¹⁾, тяготимый той же проблемой вещи, усмотрел, что вещь прекрасна в своих отношениях, что отношения так же реальны, как и сами вещи; поэтому, проходя мимо внешности, ломая характер вещей, конструктивизм из отношений строит художественный образ; ему не важно назначение вещи и предназначение человека; пусть глаз, нос и губы отняты от своего носителя, лишены своего собственного характера, они в форме своих сочетаний через пропорцию и число станут его напоминать, как гамма цветов напоминает гамму звуков, как закат напоминает восход, покраснение — побледнение и т. д. Это — искусство, превращающее „Gestaltqualität“ в „Sachqualität“. Отсюда возникает абстрактность и беспредметность. Какой же портрет возмо-

¹⁾ Здесь мы имеем, в виду конструктивизм только в живописи: конструктивные формы в архитектуре имеют совершенно особой смысл. Следует также отметить, что приводимые здесь краткие характеристики направлений рассмотрены не в историческом порядке, а в направлении систематического анализа слоев вещи.

жен здесь? Как можно жизнь личности вложить только в отношения, только в красоту внешних расстановок? Эта задача подобна попытке только через расстановку синтагм дать смысл речи.

Но вот кубизм проникает сквозь зрительную поверхность к об'ему вещи. Здесь как бы в подлинном царстве вещей лица на полотнах приобретают мертвый деревянный облик предметов нашего обихода. Человек и его лицо лишлись своей царственности и гуманности и затерялись в пыли среди других об'емных тел, ящичков, коробок, панелей, кресел и т. д. Но здесь, хотя и обнаружилась об'емность и тяжесть, еще нет подлинной вещи, вместо вещи — тут только схема тела. У всякого тела есть свой особый характер, своя фигура, свои черты, плотность, сопротивление, этими чертами своего характера вещь оберегает себя от всяких воздействий других вещей и сил. Но кубизм вместо характера вещей берет обобщенную схему тела, отдельные части сконструированы, но не архитектурны, они скользят и падают, отсюда возникает геометризм. Но снова спросим: как возможен здесь портрет? Разве поток вещей, обрушившийся на личность, вещей, им же самим сотворенных, не превратил человека в вещь, и мы теперь не знаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека?

Но вот скажут, появляется экспрессионизм, как оппозиция натурализму и бездушию; стихийная напорность внутреннего выражения становится темой искусства и возникает плодотворная почва для портрета. Но в действительности и экспрессионизм охвачен угаром вещи и призван живописно поставить проблему одного из моментов в структуре вещи, момента, который лежит глубже, чем те, которые выдвигались предшествующими течениями. Вещь нашего обихода — не только тело и даже, может быть, меньше всего тело и уже, конечно, не только зрительная поверхность или архитектурное целое, но именно, как наша вещь, как наша обиходная вещь, она — интимный участник нашей жизни, не только невольный свидетель, но и соучастник

наших дел и поступков. Чернильница, пиджак, записная книжка, наша комната, дом, трамвай, моя шляпа, машина и пр. — все это не только врывается в личность человека, но владеет его судьбой, толкает его на поступки, на признание и отрицание, выбор и предпочтение своего круга вещей. Во всем этом потоке вещей обнаруживается не их физическая сила и тяжесть, а их социальная и культурная предназначенность. История, создавая и выкидывая ежемгновенно множество разных вещей, предоставляет права этим вещам; в силу своего права они приобретают страшную силу и владеют личностью, вовлекая ее в поток своего течения. То, что для первобытного человека было мифом, остается мифом и для нас — живые вещи; и подобно тому, как дикарь не признавал этой мифичности, но в ней жил как в обиходе, так и мы не видим ежемгновенно творимого мифа о вещах, потому что в нем живем. Конечно, самый „миф“ — иной, но нет вещи, о которой у нас не было бы устного сказания и предания, ставшего с детства настолько обычным и близким, что мы его не замечаем, как не замечаем рисунка обоев в нашей комнате. Карандаш, не просто тело, но вещь, и о ней нужно знать те слова, при помощи которых делается понятным и возможным его употребление и использование. Для дикаря карандаш непонятен, он — просто палочка и им будет использован лишь как палочка без всякого собственно карандашного смысла, через который только и обнаруживается, как карандаш живет как вещь и действует в нашем социальном обиходе. И вот экспрессионизм не только в живописи, но и в литературе и театре воплощает жизнь вещи: ужасную и бьющую силу словесного оборота, жизнь застывшей маски и потрясающее действие жеста. Но можно ли думать, что экспрессионизм превращает вещь в личность, дает вещи одушевленность? Нет — вернее наоборот, он в личности не находит ничего, кроме экспрессии вещи, брошенной в поток и вихрь других вещей. Экспрессионистически изображенные люди заразились бегом вещей. Искаженные гримасы лиц так же, как

и увлеченные в урбаническом танце живые дома „веселой улицы“, не выражают свободного достоинства человеческой личности; они обнаруживают рок, вещественную назначенность и детерминистическую обреченность только по внешности свободной — внутри же скованной — личности.

Мы не исследуем экспрессионизма, но берем его для того, чтобы снова спросить: какое же место принадлежит проблеме портрета, проблеме личности в этом обезличивающем мироощущении? Как технически возможен здесь портрет?

Итак, кажется, что современное искусство, устремленное к вещам, как бы не знает личности. И все же мы видим, что существуют портреты по всем направлениям в современном искусстве. Портреты ли они? Какой смысл носит облик человека в современном искусстве? Спокойный портретный Ренесанс потерян навеки, или мы снова приближаемся к портретной эпохе? Эти вопросы встают перед нами вместе с постановкой проблемы портрета. Ренесанс, зная божественную, бессмертную, спокойную личность, не видел вещей. Бароко, в лице Рембрандта, облекло личность в смертную плоть земной жизни, по выражению Зиммеля, показало ее эфемерность и бренность во всякой портретной черте, показало смерть, которую нельзя исключить, не уничтожив целого портрета. Современность, теряя личность, ищет вещь и может быть трагичнее, чем когда-либо, ставит проблему человека; поэтому проблема портрета приобретает здесь чрезвычайно важное культурное значение.

Итак, не просто академический интерес, но живое участие в современном культурном творчестве заставляет ставить эту проблему и трактовать ее со всей тщательностью, несмотря на совершенно исключительные трудности темы.

Эта короткая статья не претендует на разрешение всех поставленных вопросов о смысле современного портрета или прогноза в будущее. Признавая их важность и именно поэтому, мы должны идти строго и методически, используя современное искусство. Настоящая работа имеет в виду лишь наметить путь искания проблем портрета. При совре-

менном положении дела справедлив самый первый вопрос: что такое портрет? Этюдный набросок, карриатура, икона, маска могут ли быть портретами? Почему мы не можем „Венеру“ Тициана, которая писана с совершенно определенного лица, назвать портретом? Можно ли аналогично назвать портретом „Урок анатомии“ Рембрандта, где опять все лица списаны с действительных лиц с намерением дать сходство? Почему всякую картину, писанную с натурщика, мы не признаем за портрет? Вообще, каким способом мы узнаем и решаем, что это — портрет, а это — нет? Вот круг предварительных вопросов, который может быть сведен к одному: есть ли специфические портретные формы, портретное сознание, живя в котором и узнавая которые мы понимаем портрет? Вопрос можно поставить еще резче в форме дилеммы: или существуют специальные портретные формы, или вообще то, что мы называем портретом, — ничто, ложная проблема, несуществующая выдумка. Последнее положение не является абсурдным, так как возможны утверждения, одинаково приводящие ко второй части дилеммы, именно: можно утверждать, что портрет приобретает специфичность в силу индивидуализации изображаемого; тогда изображение всякой обстановки и пейзажа будет портретом, ибо они тоже индивидуальны, во всяком случае могут быть так даны. Но можно утверждать, что портрет приобретает специфичность в силу одушевления, но, опять-таки одушевленной в изображении может быть и обстановка и вещь; а тогда проблема личности в портрете вовсе не ставится. В случае признания за портретом и индивидуальности, и одушевления, решение вопроса остается в прежнем виде.

Выяснение специфичности портрета могло бы идти разными путями. Первый, наиболее естественный и как бы „логический“ путь искания определения, остается номинальным и номенклатурным. Действительно, справедливо было бы, суживая понятие, находить определение так: портрет прежде всего изображение, но не всякого предмета, а человека; правда, этим шагом мы уже откидываем воз-

возможность портрета животного, но для определения номинирующего это только полезно. Далее, портрет—не изображение человека вообще, а индивидуального или лучше—единичного, но и не только индивидуального, а находящегося в спокойном состоянии, т.-е. не вовлеченного в действие. Этим портрет отличается от бытового жанра, батальной картины и т. д. Таким образом полное определение портрета будет звучать так: портрет, это—изображение на плоскости индивидуального человека, не вовлеченного в действие. Каждый момент суживает круг называемого и по объему отграничивает от другого: то, что это есть изображение, указывает на отличие портрета от реального человека; то, что оно на плоскости,—от литературного и скульптурного портрета и т. д. Но при всей логичности этого пути для всякого очевидна его пустота, только объемная, номинативная и номенклатурная задача. Для понимания портрета этот путь ничего не дает, для решения вопроса о технике его сложения—тем более. Для философии, для теории и истории искусства этот путь бессодержателен, так как не ставит проблему портрета. Единственно для практических целей музейного работника такой способ может быть, в известном смысле, целесообразным. Музей может развесить картины по художникам,—тогда важно установить авторство; он может развесить их по школам, но он может развесить и по жанрам,—тогда ему важно номинальное определение портрета, пейзажа, натюрморта, батальной картины и т. д. Едва ли, правда, такое распределение картин поучительно.

Обо всем этом и не стоило бы говорить, если бы бессознательно почти у всякого начинающего думать о портрете не было желания идти по этому пути искания логического определения. К этому, надо сказать в их оправдание, толкает традиция обычной объемной, номинальной логики. Для нашего анализа должно стать совершенно ясным место того пути, в направлении которого мы ищем специфичность. Отвергая негативно, мы, вместе с тем, утверждаем позитивно.

Возможен и другой путь — искание существенных признаков. Так, мы видим, что для портрета не все одинаково существенно в изображенном человеке, а именно кажется, что лицо и глаза на портрете—места наиболее важные, тот или другой аксессуар, деталь, фон, одежда и т. д. приобретают то большее, то меньшее значение. Искание существенности открывает двери для интерпретации. Этот путь может быть назван субъективным в смысле обнаружения в нем и оправдания его только через субъективные мировоззрительные намерения интерпретатора. Для объективного научного исследования все в портрете одинаково существенно: для историка это—документ, где всякая деталь равноправна с другой, для теоретика это—структура объективных форм. Если историк и выделит деталь, то только на основе сравнительного анализа, из объективного сопоставления одного произведения с другим; если теоретик выделит какую-либо форму, то на основе анализа их структуры, и только зритель воспользуется этим методом „выделения существенных признаков“ и здесь поневоле обнаружит свой вкус и воспитание. Правда, и вкусы можно исследовать объективно, можно обсуждать вкусы, установленные по отношению к портрету, но, конечно, это не изучение самого портрета. Проблема портрета и здесь не ставится.

Может быть, есть какие-нибудь и другие пути—для нас важно открыть перспективы нашего; критические примечания нужны были лишь для того, чтобы поставить вопрос и установить свой взор в определенном направлении.

Ища выхода из поставленной выше дилеммы, следует думать, что если портрет есть специфический конкретный вид искусства со своим особым кругом проблем, а не только номенклатурное название или повод к обнаружению вкуса,—если так, то возникает задача вскрыть конкретное сцепление тех форм, единственно в которых является портрет.

§ 2. В наше время о формах говорить трудно, не столько в силу трудности самого предмета, сколько в силу захватанности и модности этого термина. Понятие формы,

сохраняя чрезвычайную общность, вместе с тем применимо к специальным и самым разнообразным предметам. В этом собственно, не недостаток, а достоинство термина. Но вместо того чтобы производить анализ разных оттенков смысла этого термина, за недостатком места, мы ограничимся совершенно необходимыми предварительными методическими указаниями, которые должны руководить его применением.

Всякое философское исследование претендует на установление бытия и особенностей действительности изучаемого предмета, и простое утверждение о том, что что-либо есть (например: число два или миф о Прометее), ровно ничего не говорит, является утверждением не критическим, а дофилософским. Мы должны спросить, в чем специфическая особенность числа два и мифа о Прометее, присущая этим, и только этим, в разных сферах бытия существующим предметам. Узнав такой спецификум, мы узнаем искомые предметы как всегда себе тождественные, узнаем их место и взаимоотношение с другими. Мы, и всякий другой, по этим путям, снова добираемся до того же самого знания о предмете; в этом и заключается критичность — мы узнаем подходы к предмету и, открыв пути, проводим всякого по ним. Вернее, всякий познающий познает без изучения путей и дорог, но чтобы разобраться — что же он узнал и в каких сферах он очутился — этот критически рефлексивный путь ему оказывается необходимым для того, чтобы он сам поверил себе в действительность того, что узнал.

Занимаясь таким делом, исследователь как раз и ищет форму предмета. Интересуясь практически предметами, мы вначале просматриваем их форму, и только потом видим, что через форму предметы входят в родство с другими и вместе с тем приобретают свою специфическую единичность. Взяв для примера любую материальную вещь, мы видим, что через формы пространства и времени она роднится со всеми другими; через форму своей фигуры — внешней конфигурации (например шар) — уже с более ограниченными группами определенных вещей; через форму своего назначения

входит в новую особую сферу и т. д. При изучении пересечения предмета разными формами, анализ всякий раз остается содержательным, а не номинальным, как в случаях генерализации—перехода от рода к виду. С другой стороны, идя по разным разрезам более или менее ограниченным, этот путь лишается неисчерпаемой бесконечности обычной логики перечисления признаков (нельзя перечислить всех признаков карандаша). Содержательность анализа обеспечивает нахождение специфичности. Нисколько не парадоксально то утверждение, что именно через анализ форм мы приходим к конкретному содержанию предмета, понятого одновременно и в специальности, и в общности. Обыкновенно формальный анализ определяют только как формалистический, схематический, голый и пустой; это происходит только потому, что всю структуру предмета тогда укладывают в схему какой-либо одной категории форм (например внешнепространственных, композиционных—симметрия, пропорция и т. д.). Тогда как подлинный анализ форм имеет в виду установить содержание и структуру предмета через пересечение разных форм в их взаимоотношениях. Методически всегда очень важно знать собственного носителя данной формы, так как в случае конкретной структуры ряда форм (например в портрете) приобретается новый носитель и важно узнать первоначальный источник формы, которая в данном случае конституировалась в общем составе других. Методический смысл анализа форм предмета является не чем иным, как исканием слоев бытия, решением вопроса о технике сложения интересующего объекта, потому что ступени форм есть вместе ступени самого бытия. Сама форма как предмет, по выражению Мейнонга, есть предмет высшего—второго порядка, т.-е. принадлежащий к другой сфере бытия, чем те предметы, на которых эти формы основываются или, как говорят, фундируются. Так, соединяя точки, мы получаем кривую, которая не является ни суммой этих точек, ни каким бы то ни было их конгломератом, но без них существовать не может: она понимается как ни

форма. Но на кривых может фундироваться контур фигуры: элементы кривой — только кривые, элементы фигуры — только фигуры, но вне кривой — фигуры.

Сфера бытия точки, фигуры различны потому что различны их соб-

форма и их носители. Анализируя форму фигуры,

иметь в виду все предшествующие формы, на

строится. С этой точки зрения, всякая форма

звора, форма внутренняя так как, возникая среди

ентов, она их объединяет в целое, внутренне

анизует. Но форма, сама становясь предметом

на котором возникает новая форма, оказы-

ей, — не как форма, а только как фунда-

омент

ышлепиги, не новые для специальной литера-

дится припомнить, имея в виду применение

шей также специальной, но в другом смысле,

уяснения специфичности портрета, его, оче-

поставить в такой ряд как: натюрморт, пейзаж,

портрет. В живописи, это — несомненно специальные

ти творчества, подобно тому как эпос, лирика, драма —

в литературе. Специальные особенности творчества и манера

киста, жанриста и портретиста так же своеобразны,

эманиста, лирика и драматурга. Обыкновенно худож-

владеет в совершенстве только одной сферой, другой —

отчасти или менее совершенно. Но разница рядов

в области литературы и живописи бросается в глаза сразу

достаточною определенностью. Предварительно и доста-

точно для нашего анализа будет отметить, что различие

в области литературного ряда лежит прежде всего в особен-

ностях языка, в различии изобразительных средств, а не

в разнице изображаемых предметов, и только потом каче-

чество языка, его построение, притягивает свой особый

сюжет или круг сюжетов и облекает в свое лирическое,

драматическое и эпическое содержание. В совершенную

противоположность этому, ряд в живописи прежде всего

строится на различиях изображаемого предмета — вещи

в широком смысле, и потом уже, облакаясь в свою собственную манеру натюрморта, жанра и портрета, воплощает свое специфическое образное содержание; отметим, что „потом“ и „раньше“ следует, конечно, понимать не во временном, а в принципиальном смысле. В силу этого, различие характера изображаемой вещи, при определении особенностей каждого вида в живописном ряду, приобретает особо важное значение. Очевидно, что различия натюрморта, пейзажа, жанра и портрета лежат прежде всего в различиях выбранного ими круга вещей, как о том свидетельствуют и сами названия. Интересно, что и в литературе эти виды изображаемого также имеют свое значение, в лирике они превращаются в музыкальную тему, в эпосе опираясь только на характерность нескольких черт вещи возвышаются до титанического, героического мифа, в драме разрешаются в драматическую ситуацию, потому что в драме личность и ее характер только повод и момент в строении ситуации. И только для романа, стоящего как бы посредине между живописным и собственно словесным рядом, форма изображенного пейзажа, жанра, обиходных вещей и личности начинает играть настолько же существенную роль, если не больше, как и словесная форма и формы собственно романической концепции. Итак, первая особенность видов живописного изображения, с которой мы так очевидно встречаемся, это—различия в круге выбранных для изображения вещей. Нас специально интересует личность, выбранная портретом. Согласно нашему методу следует поставить вопрос—в какие же особые формы, по сравнению с другими вещами, облакается личность, так что претендует на создание особого вида искусства? Этот вопрос тем более важен что личность принципиально может быть дана в портрете только в форме и облики своей внешности, тогда как в „действительности“ (и в романе) она обнаруживает себя иным способом через действие, мнение и поступок. Кажется, что сама природа пространственного искусства не может вместить личности и заранее обрекает ее на только внешне-

телесное оформление. Художественный опыт говорит нам обратное, но в том и задача, чтобы на рациональных путях сомнения вскрыть природу портретного сознания. Почему изобразительное искусство проводит такую странную переkreщивающуюся классификацию и выделяет среди мира вещей именно эти. Говорят, что одушевленность и индивидуальность существенны для портрета, но разве пейзаж не одушевлен космической или национальной жизнью природы, и разве он до конца не похож сам на себя и не индивидуален? Не знающий тосканских холмов не поймет флорентийских фонов, не бывавший в России не узнаёт Левитана. Почему через портрет тело человека приобретает бóльшую значительность, чем другие природные тела вещей и животных? Не потому, что в нем есть индивидуальность, и не потому, что оно признается живым. Искусство умеет проводить и другие деления и выделяет как специфический жанр, как особое искусство, изображение только какой-то, как бы произвольной, категории вещей, чем-то заинтересовавшего вида животных и т. п. и тем придает избранным особую значительность. Среди самих вещей оно выбирает только некоторые, среди пейзажей только излюбленные, и собственно нет никакого пейзажа или пейзажиста вообще — есть конкретные и индивидуально изображенные пейзажи; также нет и просто художественного портретиста, для которого безразлична выбираемая им личность. Египетский сфинкс, получеловек, полулев — особый жанр, в угоду мировоззрению из всех вещей пропагандирующий значительность этой мифически воображаемой вещи. Чудовища Собора Парижской Богоматери говорят о том же. Мясные лавки, овощи и зайцы голландцев из всех вещей облюбовывают только для них важное. Икона не знает просто человека, но благообразного и святого человека. Вот почему *interieur* не есть просто натюрморт, как можно было бы заключать только рационалистически. *Interieur* заинтересован внутренностью комнаты с ее особым духом и укладом, натюрморт знает только сложенные в искусном порядке, в „действительности“ же раз-

розненные вещи. Всегда во всяком конкретном жанре есть свое мироощущение, которое и позволяет производить разрезы среди мира и выбор значительных вещей. То же нужно сказать и о портрете, но именно поэтому было бы неточно представлять, что есть общее портретное мироощущение. Хотя от выбора трактуемой темы—личность, зависит многое, но конкретный тип мироощущения получается только через способ ее трактования; и здесь решать только психологический вопрос о том, что может выразить портрет в личности, значило бы поставить не специфически портретную проблему, так как искусство портрета интересуется личностью не из любопытства, не ставит себе хитроумную задачу — вот при помощи таких-то и таких-то технических средств, все-таки что-нибудь да вскрыть в личности. Нет, искусство пользуется портретом потому, что только через него оно находит собственное удовлетворение и до конца воплощает свое мироощущение. Очевидно, в личности есть такие специальные характерные для нее формы, воплощение и нахождение которых удовлетворяет художественный опыт и дает возможность построить разные типы портретов с разным мировоззрением. Лучшим признаком этой заинтересованности личным является сам гений и вкус портретиста к лицам, пейзажиста к природе. Теперь мы и должны перейти к исканию этих характерных форм личности и далее присмотреться к тому, как строится техника сложения портретного образа, портретного видения.

§ 4. В личности человека есть прежде всего тело. Это хорошо знали во все времена, но обыкновенно наряду с этим утверждали, что личность не исчерпывается телом, наиболее важным все-таки остается душа. И как будто для портрета наиболее интересно изображение именно души, внутреннего духовного строения личности. Таким образом тело берется как выразительный инструмент души. Разного рода монизмы пытались устранить противоречие между душой и телом, но никакая из этих попыток не увенчалась успехом, что легко можно было бы показать и на истории, и на

современном положении вопроса. А между тем портрет лучше всего иллюстрирует ложность этой проблемы и реальное отсутствие того, что обычно понимается под телом и под душой. Нет принципиально разных субстанций души и тела, есть только одна из своих собственных элементов и из многих форм состоящая личность. Состояния памяти, внимания, ощущение цвета, звука, запаха, течения представлений и т. д., изучаемые современной абстрактной психологией, к личности не имеют ровно никакого отношения. Критика такой психологии уже появилась. Это только растасканная по ниточкам личность. Весьма важно изучение отдельных нитей, но технология самой ткани, даже больше, если продолжать сравнение, — формы сделанного из нее костюма — совсем другие, чем формы ниток. Собственные формы личности иные, чем формы внимания, памяти и т. д., это разные сферы бытия. Обычные решения взаимоотношений души и тела были или установлением причинных связей, для чего требовалось применение несуществующего разделения, или это был отказ от решения, т.-е. сведение к чему-нибудь одному (к душе или к телу), или словесное успокоение на том, что душа и тело одно и то же, но с разных точек зрения. В действительности, личность понимается из соотношения конкретных структур и форм, которых не две, а гораздо больше, и отношение между которыми есть совершенно особое специфическое отношение фундаментирования. Подобно тому, как круг образуется из точек не причинно, но состоит из них — фундаментуется на них, так что каждая точка уже не точка, а место круга, и по любому отрезку круга можно судить о его кривизне, радиусе и прочих свойствах, так и форма личности не образуется причинно из тела и из субъективных состояний (переживаний), но, фундаментуясь на любом материальном и конкретном куске действительности, уничтожает тело как просто только „физическое“ тело и психическую функцию как только „психическую“. Личность является прежде всего как составная форма, так что в каждом конкретном отрезке личности эта форма дана,

и через нее мы узнаем личность. При обыденном и наивном знакомстве с личностью, а в этом обыденном опыте она нам и является, мы узнаем человека по походке, по одежде, по лицу, по голосу, по поступкам, по его комнате, по жене, по его дому, службе и т. д. Это те точки и места, на которых личность строится, и на каждой из них лик личности запечатлен, запечатлен всякий раз своеобразно. Здесь трудно было бы употребить термин—выражение. Здесь нет помину о тех выразительных движениях и переживаниях, о которых обычно говорят: нахмуренные брови — сердится, слезы — плачет и т. д. Допуская тавтологию, правильнее было бы сказать, что в каждом из этих моментов личность олицетворяется. Это значит очень многое, это говорит о способе композиции каждого отдельного перечисленного выше момента, именно: например, сама одежда, способ и форма ее ношения приобретают такие специфические характерные черты, которых, в их полном своеобразии, нет у другой личности. Правда, эти черты структурно могут быть одного общего типа у индивидуально разных личностей, потому что личность меньше всего определяется индивидуальной единичностью, а в гораздо большей степени структурной общностью¹⁾. Примером такой общности может быть хотя бы мода: так, манера одеваться, говорить, думать, кланяться, восторгаться — является общей структурой, присутствующей в личности. При такой концепции получается, на первый взгляд, несколько парадоксальное представление — именно, между личностями трудно провести границы, трудно сказать эмпирически, где кончается собственность одной и начинается собственность другой, можно только вскрыть содержательную типичную форму, но как она поделится между индивидуальными носителями, решить трудно даже для него самого, а может быть, для него даже труднее, чем для постороннего. Но эта парадоксальность разительна

¹⁾ Ср. Густав Шпет — „Введение в этническую психологию“, ГАХН, Москва, 1927 г.

только для обычных „научных“ теорий, которые при помощи своих построений никак не могут объяснить житейского обыкновенного факта влияния, взаимодействия и понимания одной личности другой. Таким образом, то, что мы называем олицетворенностью, есть некоторое специфическое отношение, которое следует отличать от „выражения“ в строгом смысле слова и от того, что, иногда, называют „Kundgabe“. Природа этого отношения состоит в том, что тот или другой материал — одежда, тело, манера держать себя, приобретают одну и ту же структуру, которую мы можем узнать в каждом материальном носителе, причем эта структура не есть просто внешнее сходство или общность внешних форм типа Gestaltqualität, это по существу внутренняя форма, образующаяся при встрече индивидуального носителя личности с социальной обстановкой, вещами, лицами и событиями. Олицетворено то, что есть или было частью личности — поэтому соответствующая материя несет эту форму, она как бы в ней остается и по уходе личности. В дальнейшем будет показано место этой формы в среде других и будет установлено ее значение для портрета.

Здесь нет места решать саму проблему личности, приведенного материала достаточно для того, чтобы отыскать те формы портрета, которые мы называем характерными.

§ 5. Всякая вещь имеет свои характерные формы, т.-е. чисто предметное онтическое единство, составляющееся из своеобразной встречи разных предметных форм. Характерные формы дают специфичность и конкретность той или другой вещи. Поскольку личность включает в себя вещь, она несет и эти формы характерного, а поскольку портрет изображает личность, он преобразует их. Для того чтобы понять смысл этого преобразования, следует пройти со ступени на ступень по пути образования и складывания интересующих нас форм.

Вещь прежде всего приобретает форму поверхности. Через свето-цвет вещь становится видимой. Цвет враждует с глубиной и знает только поверхность, поэтому там, где

цвет особенно ценится, глубина затушевывается и пропадает. Но цвет, встречаясь с плоскостью, сам себе полагает границу и дает новую форму фигуры. Реально нет ни плоскости без цвета, ни цвета без плоскости, но, встречаясь вместе, они поневоле дают фигуру. Существуют бесконечные переходы при образовании фигуры от ее цветовой расплывчатости до полной четкости и отграничения от смежного поля. Если фигура отделяется не только от смежного поля, но и от самой плоскости и выходит из нее, то она должна приобрести конструктивную самостоятельность и получается новая форма конструктивной стереотомности. Эта форма образуется через встречу фигуры с трехмерным пространством. Но конструктивные формы в своей чистоте и замкнутости еще не телесны, они только симметричны или асимметричны, пропорциональны или нет, обладают одним единством или многими, или определенным их типом. Здесь возможны самые разнообразные переходы в сочетаниях единства и множества. Привхождение нового момента тяжести и материала образуют следующую ступень архитектурной формы. Подставка держит тяжесть, а тяжелая балка на ней лежит. Равновесие между частями устанавливается только при расчете крепости и тяжести материала. Здесь уже организуется тело — деревянное, железное, бархатное, человеческое, связанное с почвой и подчиненное равновесию. Бесконечность развертывающихся градаций форм тела оказывается еще более насыщенной и интенсивной, чем в предшествующих случаях, так как тело включает все вариации всех предшествующих форм. В искусстве же открываются еще большие возможности перевоплощения тела через игру, стирание и затушевывание одних форм другими в их бесконечных оттенках и содержательной наполненности.

Но в этой форме тела, вещь еще не приобрела последнюю одежду. Яблоко не просто пространственное, фигурное, архитектурное, материальное тело: яблоко сочно и вкусно, — с а м о яблоко сочно и вкусно, и его хочется с'есть,

дрова горят теплым и греющим огнем, в доме живут, в училище учатся и т. д. Форма природного тела, встречаясь с культурой, образует новую форму назначения вещи, тело, превращаясь в вещь, вторгается в вещный социальный поток. В этом пункте, в момент образования этой формы через игру и встречу с другими, выше найденными, происходит борьба природы и культуры. Существует возможность бесконечно развертывающихся градаций перехода от стихийно первоначально природного тела, до поработанной, захваченной до конца, использованной в разных направлениях и побежденной человеком вещи. Технические пути этого перехода еще более богаты, чем в случае образования предшествующей формы, так как образуются через встречу разнообразнейших комбинаций всех вышенайденных форм.

В силу своеобразия встречи разных форм, образуется специальная структура всякой данной вещи, которая и является ее характером. Собственно, восприятие вещи есть не что иное, как восприятие и узнавание ее характерной формы. Практическое восприятие вещи никогда до конца не осознает всех ее форм, но инактуально всегда признает их присутствие, вернее, оно знает лишь получившийся результат — сам характер вещи; а то, как он образовался, из встречи каких форм сконструировался — это остается в инактуальном поле. Но искусство ставит своей задачей наглядно вскрыть эти „тайны“ образования бытия. Восприятие при узнавании характера вещи может опираться на любую из ее случайно осознанных форм. Сейчас, сидя за столом, я слышу характерный стук трамвайного звонка и знаю, что по улице Герцена идет трамвай, — я узнаю вещь только по внешней чувственной форме ее материала. Проходя по улице, я многое узнаю только по месту, которое специально характеризует данную вещь и как форма является ее принадлежностью. Так я узнаю милиционера на перекрестке, извозчика на козлах, приказчика в магазине и т. д. Интересно, что во всех этих случаях мы обращаемся с этими

лицами просто как с вещами; для публики все милиционеры, приказчики, кондуктора, извозчики — на одно лицо, иногда люди не отличают между извозчиками мужчину от женщины. Личные специфические качества пропадают, человек берется только в своих вещных формах.

Среди разных вещей есть собственное тело личности, которое образуется в своем виде через встречу всех тех форм, о которых мы говорили выше. Человеческое тело поверхностно декоративно, в этом качестве оно заключает в себе специфические возможности, которые вытекают из особенностей характера тела. Человеческое тело обладает своей характерной фигурой, симметричной и как единство во множестве сложенной конструкцией, архитектоникой и материалом — мягкостью, шереховатостью, шелковостью кожи, твердостью мускулатуры и т. д. Человеческое тело, наконец, обладает совершенно ясно воспринимаемой предназначенностью своих частей-членов — глаза, руки, грудь, ноги и т. д.

Все эти формы, которые мы называем формами характерного, при изображении могут быть доведены до любой ступени общности, т.-е. это может быть или только телесная декоративность, или фигура мужчины, женщины, ребенка, старухи, юноши и т. д., или специфический характер тела данного совершенно индивидуального лица, со всеми ему свойственными внешними особенностями, морщинами, лбом, волосами и т. п. Но ни в каком из этих случаев мы еще не имеем собственно художественного произведения. Передача характерных форм, конечно, требует некоторого „искусства“, но это еще не есть искусство. Фотография не может разделить, наглядно дать и подчеркнуть какую-нибудь одну из этих форм, вот почему фотография не доходит не только до искусства, но даже и до изображения характерного. Ниже будет показано, как, при помощи приобретения художественного образа, характерные формы превращаются в художественные и здесь для самого портрета в целом начинают играть исключительно важную

роль; но в настоящем контексте возникает другой вопрос: не является ли самое изображение вещных характерных форм индивидуального лица портретом? На данный вопрос следует ответить отрицательно не только потому, что такой портрет еще не был бы художественным, но также и потому, что характерные формы человеческого тела, как формы только вещи, не обладают еще собственными формами личности; именно поэтому, как бы детально ни был передан вещественный характер личности, еще не получится портрета. Но один все же весьма существенный вывод для теории портрета должен быть сделан из анализа характерных форм вещи в личности. Именно: портрет должен включать в себя эти формы; поэтому от художника требуется, чтобы он их знал. Этюды с натурщика имеют эту цель. Художник для себя требует знания человека как вещи, требует знания декоративных, фигурных и материальных качеств тела. Наличие этих форм и для портрета не случайна, но необходима. Принадлежность лицу определенной формы носа, лба, глаз для него весьма существенна, так как с ними связана вся его судьба и жизнь; от того, что человек имеет те или другие черты, зависит его успех и падение; с этим связано его узнавание, а потому некоторое постоянство и личная устойчивость в его социальной позиции. Обычно мы узнаем человека: „он“ это или не „он“, по характеру его тела; это еще не значит, что мы узнали в нем личность, но мы этим отличаем его как индивида, как единичность от других. Таким образом модель нужна для портрета, но этим портрет не исчерпывается: в портрете есть все, что есть в модели, но, смотря на модель как на модель, мы отвлекаемся от многого такого, что должно присутствовать в портрете.

Пример с моделью, который кстати дает терминированное и теоретическое различие портрета от рисунка с натурщика, вместе с тем может служить отправным пунктом для дальнейшего анализа. Присматриваясь, мы видим, что в модели кроме собственно вещественных форм присутствует

то, чего никогда не может быть в вещи — поза, жест. Вещь имеет только свое расположение, помещение в среде других вещей, но никогда не производит жеста, никогда не становится в позу. Человек всегда имеет позу и через нее производит жест. Жест, как форма, является типично человеческой. По виду бытия и технике образования эти формы позы и жеста так же онтологичны, как и характерные формы вещи, их тоже можно было бы называть тем же именем, но для терминологической отчетливости, в особенности для нашей темы, так как здесь проходит первая граница между личностью и вещью — эти формы лучше всего называть экспрессивными формами. Среди других экспрессивных форм этот тип занимает совершенно определенное место. По отношению к искусству это место может быть определено кратко следующим образом. Для нашей темы достаточно различать хотя бы 3 типа экспрессивных форм.

1. Жест и поза изображаемого человека, в буквальном смысле слова: это то, что мы и имеем в данном случае в виду, как результат встречи намерения человека с окружающей средой, — их можно назвать изображаемыми экспрессивными формами.

2. Жест самого художника, в буквальном смысле слова, т.-е. манера делать мазок, штрих, его толщина и прочие свойства, как результат встречи жеста художника с полотном или бумагой. Эти формы можно назвать личными экспрессивными формами художника.

3. Жест в переносном значении слова, как вкус и мировоззрение художника или его школы, эпохи, что принципиально безразлично, так как при последнем делении вносятся различия носителей, но не особенностей самих форм. Эти формы особого порядка, на которых останавливаться сейчас не приходится, могут быть названы формами стиля.

Разница между первым, вторым и третьим типами достаточно резкая, чтобы не вводить в заблуждение. В настоящий момент нас интересует экспрессивная форма в первом смысле.

В момент своего образования эта форма является несомненно внутренней¹⁾ и только как материал для получения более высокой — становится внешней. Если последняя форма вещи была только формой назначения, то здесь при образовании жеста мы имеем встречу намерения и обстановки. Всякая поза и жест воплощают в себе, совершенно независимо от сознательности или бессознательности, намерение, нередко неопределенное и, может быть, нецелесообразное, но всегда устанавливающее какую-то общую устремленность и направленность человека на мир. Жест находит своего носителя в самых разнообразных материальных моментах: пробор, галстук, взгляд, манера бриться и т. д., все это жесты и позы, которые занимает человек. Жест и поза достояние чисто человеческое, именно через них человек приобретает манеру, маску, личину. Через эти формы человек прикрывает свою личность, вот почему для личности они не являются последними. Через них человек скрывается за общими рамками внешнего облика и принимает их как общепринятые, совершенно конвенциональные, обобществленные, даже стандартизированные и рождающиеся через быт. Это собственно то, что Пфендер на языке липсовской терминологии назвал „ненастоящими переживаниями“. Через стереотипное усвоение манеры гнева, восхищения, признательности, через усвоение тех поз и жестов, в которые переживания облакаются, мы пользуемся ими и в том случае, когда нет налицо самих отношений гнева, восхищения, признательности и т. д. Указание на то, что жест является маской, стереотипной личиной, конечно несколько не исключает того, что жест может стать подлинным и достоверным носителем самой личности. Для портрета именно это и является весьма существенным.

¹⁾ Понятие внутренней формы я беру в том смысле, как его употребляет Г. Г. Шпет. Это понятие применительно к словесным формам было им применено в эстетических фрагментах, далее развито в устном докладе о Гумбольте и теперь изложено в специальном исследовании «Внутренняя форма слова». ГАХН, 1927 г.

Портретист срывает маску с жеста и ищет достоверной позы, поэтому он ищет адекватную позу для портретируемого, отвлекается от безличных или, может быть, многоликих масок времени и, здесь, как и в искании характерных вещных форм, обнаруживает творческое зрение, портретное усмотрение. Он ищет личность и, найдя, облакает в позу, но не в случайную: не всякая подходит, только одна дает то, что ему нужно и она подлежит творческому обнаружению. Таким образом, заканчивая нашу мысль, мы можем сказать, что модель, включая в себя собственно вещественные и жестовые экспрессивные формы, является опорным пунктом для наглядного и относительного абстрагирования то одних, то других. Этюдные наброски имеют в виду наглядно выделить одни формы и как бы выключить другие, поэтому здесь выбираются разнохарактерные модели и ставятся в разно-экспрессивные позы.

Модель еще не есть личность. Та, новая и уже последняя форма, которая привходит — форма олицетворения носит по существу тот же онтологический характер, как и все предшествующие, но вводит нас в новую сферу бытия самой личности. Личность всегда пристрастна и неравнодушна ко всему окружающему, она обладает вкусом, какой бы он ни был. Не просто намерение, но всегда качественное, определенное — пристрастное намерение руководит поступком человека, оно проявляется в жесте лишь как во внешней форме, так как именно встреча жеста и конкретной жизненной обстановки создает внутреннюю форму личности. Жест не просто устремлен в некотором общем направлении, он несет на себе оценку. Жест дает пренебрежение или признательность; взгляд становится гордым, холодным и неприступным или ласковым и располагающим, „тупой вид“ может нести в себе узость и мещанство, юношеская, романтическая, сияющая восторженность запечатлевается во всем и т. д. Эта сфера существующего, в силу своеобразной ее данности сознанию, в науке не получила терминологической оформленности. У нас нет достаточного запаса терминово-

ванных слов, чтобы выразить бесконечное богатство этих личных форм, нет феноменологических описаний рассматриваемых моментов, поэтому куча предрассудков связывается с проблемой узнавания личности. Обычный житейский факт понимания личности признается загадочным. Вспоминая предшествующее, здесь следует подчеркнуть только одну существенную особенность, именно: при понимании личности не происходит никакого заключения от внешнего к внутреннему—само это „внутреннее“ мы видим „снаружи“¹⁾, но особым взглядом, т.-е. особым актом (как и для всех ранее указанных форм требуется также особый акт), аналогично тому, как мы видим кастрюлю из семи звезд Большой Медведицы. Кратким примером поясним это так: мы видим, что какой-то человек нагибает слегка свою спину и голову—что он делает? Как бы точно мы ни регистрировали его движения и как бы тонко мы ни вчувствовались (согласно теории вчувствования) в динамику этого движения, мы ровно ничего не поймем; но в обыденной жизни мы объективно и почти безошибочно понимаем этот поступок, если установили тот контекст вещей, событий и лиц, на которых фундируется воспринимаемая нами форма. Мы без всякого затруднения понимаем, что человек здороваётся, прощается или представляет, как кто-либо кланяется. Но несмотря на то, что всякий раз имеются совершенно одинаковые движения, в них конституируются в зависимости от контекста разнообразные и даже противоположные формы, которые мы и „видим“ самым обыкновенным простым образом. При достаточном контексте мы замечаем — добродушие, горделивость пренебрежение и т. д., как личные формы, формы, о которых внутреннее самонаблюдение субъекта может быть ровно ничего и не подозревает и которые все даны „снаружи“. Конечно, обыденный жизненный опыт совершенно случайный и эмпирический, в отдельных случаях порождает много ошибок, подобно тому как мы ошибаемся

¹⁾ Ср. Г. Шпет—„Эстетические фрагменты“.

при определении расстояния или величины удаленного предмета, но наличие ошибок подтверждает наличие самого опыта и тем самым рассматриваемых нами форм (для науки здесь возникает вопрос о методических приемах доказательства и достоверности в искании этих форм).

Портрет воплощает в себе эти формы олицетворения. Художник творческим актом узнает и наглядно преподносит личность. Он не только срывает маску с позы и жеста, но показывает позитивно, т.-е. в определенности содержания „физиономию“ личности. То, как видит зритель личность в портрете, не похоже на то, как он обыкновенно обходится с личностью в жизни, и несравнимо с тем, как она изучается или может изучаться в науке. В жизни мы обычно проходим мимо олицетворенной внешности человека, не умеем докапываться до этой формы, наука дает обобщенное словесное изложение, которое не совпадает по акту с созерцанием портрета. Поэтому портретный опыт познания личности есть своеобразный художественный акт. Если в словах рассказать, что мы видим в портрете, то эти слова звучат фальшиво и банально, лучше руководясь собственным зрением удостовериться в действительной наличности этих форм (этим мы не бросаемся в объятия иррационализма, наоборот весь анализ форм был попыткой нахождения портрета как *suí generis* сознания, именно поэтому нельзя заменить переложением на текст самого видения портрета, равно как пересказывание своими словами стихов их не заменяет, но необходим анализ форм, как содержательных пунктов видения). Сравнительным экспериментальным примером обнаружения этих форм могут служить три автопортрета Сезанна.

Здесь несмотря на одинаковость вещных характерных форм — внешних форм и анатомии головы, несмотря на одинаковость манеры письма и общего мировоззрения Сезанна, даны совершенно разные до удивительности несхожие друг с другом личности. Технически это достигается через различие и встречу позы — жеста с конкретной ситуацией

действительности, хотя последняя в автопортрете эмпирически не присутствует, но это только значит, что она налична в максимальном объеме, как весь мир, который лежит перед глазами изображенного в портрете, к которому он установил во всех трех случаях по-разному, но везде четко свое личное пристрастное отношение. Пусть кто-нибудь увидит, что лицо третьего портрета более гордо, отчужденно, скептически и враждебно по отношению к миру, лицо второго сосредоточено—вопросительно—только проблема; лицо первого „порадившее видение“, но не спокойное мудрое прозрение, а мгновенная пораженность и удивленность миром, начало его знания и признания.

Пусть будут их описывать так, или как Бургер¹⁾ „Нежный солнечный свет проникает во взаимно сходящиеся контуры (следует обратить особое внимание как связаны взаимно без всякого принуждения голова и корпус) противоположности светлого и темного незаметно переходят друг в друга. Третий автопортрет дает дикое упорство, скрытую страсть и беспокойную напряженность. Там тихая сосредоточенность, здесь подстерегающая вражда; при этом колеблющееся беспокойство силуэта в основании, резкий свет и противоположность теней, упорные завитки волос, крутой высокоподнятый силуэт всего тела. Здесь можно бы было скорее говорить о физиогномике картины, чем о физиогномике души“ —заканчивает Бургер. Пусть мы еще не нашли способа достоверно описывать то, что увидели в этих портретах, но одно остается совершенно очевидным, что при всем внешнем сходстве эти автопортреты дают совершенно разные личности, и раз мы это видим, то значит есть формы, на которые опирается это видение.

Эти формы личности, собственно говоря, тоже экспрессивные формы, но в четвертом смысле, наряду с тремя вышеуказанными. Их можно было бы сравнить с формами

¹⁾ „Césanne und Hodler“. 1 Aufl. S. 85.

в третьем смысле, только там шла речь о стиле самого художника, здесь же мы имеем в виду стиль изображаемого лица. Эту форму можно назвать жестом в переносном смысле, так как переносность и метафоричность получается именно от того, что жест в буквальном смысле берется лишь как внешняя форма и переносится с отношения случайного на типичное и конкретное отношение к жизни, жизни наполненной и требующей от самого участника уже не просто указания, но признания или отказа, не просто намерения, но решения и участия.

Собственно вещь не знает этих форм. И тот способ, каким она их принимает, лишней раз подчеркивает их своеобразие. Во всяком случае в двух видах вещь может принять форму олицетворения. Во первых—как печать личности, через реальное видоизменение своей вещественной, характерной формы, благодаря участию личности. Так обстановка на столе и в комнате, так внешность одежды и всего, чем „владеет“ личность, принимает ее печать и стиль; в этом смысле также и само художественное произведение, как вещь, носит печать художника. Таким образом, портрет является несомненным памятником двух личностей: одной изображенной олицетворенно, другой запечатленной и именно тот факт, что мы ясно различаем оба эти лица, свидетельствует о различии этих форм, так как в одном случае эти формы связываются с характерными формами человеческого тела, а в другом—с характерными формами вещи, как картины. Это различие дает теоретическое и терминологическое понимание того автопортретного, что мы находим не только во всяком портрете, картине, художественном произведении, но и во всякой вещи, на которую наложила личность свою печать.

Второй случай олицетворения вещи—мифическое ее превращение в личность: клубок ниток, который катится и показывает дорогу; очки, которые разделяют доброе от злого; палка наказывающая виновных и т. д. Сознание этого превращения ясно обнаруживает разницу интересующих нас форм. В тех случаях, когда в художественном про-

изведении человечески олицетворяется животное, для понимания требуется знать соответствующий миф или сказание. Врубелевский „Пан“, египетский сфинкс в своем облике не понятны без сказания, без установления контекста верований и легенд; это—не иллюстрация к мифу, потому что последняя не имеет совершенно самостоятельного значения без определенного текста, но это—новый миф в контексте и духе других мифов. Портрет совершенно самостоятелен: он не только не иллюстрация к биографии, но и не миф. Миф олицетворяет вещь, озверяет личность, или героизирует, обожествляет ее, через игру этих подстановок он строится, тогда как портрет только находит личность в человеке, он в нем обнаруживает его собственные формы. Древневосточное портретирование было действительно только допортретным периодом, как в смысле отсутствия портретов, так и в смысле признания магической силы портрета. Это сознание полагало, что вещь, принявшая форму личности—камень, кусок стены, или кости, сами стали личностью, второй личностью—двойником и потому все, что реально происходит с двойником—вещью, тем самым произойдет и с личностью. Власть над портретом—власть над личностью. Структура такого сознания феноменологически весьма поучительна, так как действительно в портрете вещь принимает ту же самую форму личности, как и у ее реального носителя, именно поэтому здесь и нельзя говорить о сходстве, а скорее о тождестве. Форма, как форма, одна и та же везде, кто бы ни был ее носитель. Треугольник—везде и всюду тот же треугольник. Но собственно все искусство в том и состоит чтобы взять эту содержательную форму в ее чистом виде, а это достигается тем, что уничтожается ее всякий реальный носитель и портрет-вещь превращается в образ, который уже перестал быть реальной личностью, а стал ее образом, т.-е. имеющим в виду, в созерцании личность. Из магического двойника, где оба—и изображенный, и изображение—были реальными, портрет стал художественным.

Некоторое сходство с магическим пониманием портрета являет икона, но оттенок конституирующегося здесь смысла несколько иной. Икона не является идолом, а потому и не есть двойник; но икона и не просто образ, так как это прежде всего сакральная вещь. Изображенная там по известному канону личность, конечно, не портрет. Икона, как вещь, вместе с изображаемым есть представитель и заместитель святого, а потому сакральна, а портрет ни за кого не представляет, никого не замещает. Правда, он может стать таким в силу известного уклада жизни. Портретная галерея предков, для чтущих их потомков, становится сакральным местом и это начало образования культа, удаление от портрета и шаг к превращению в икону. Переходы и столкновения форм здесь могут происходить в самых различных направлениях. Так, Мадонна — типичная тема Ренессанса, по форме сюжета, характеру позы и жеста, несет печать иконности и сакральности, но по характеру тела, списанного с модели, и в особенности в силу исключительно образного сознания, которое превращает в чистую видимость образа сам сюжет, характерность и олицетворенность модели, здесь нет ни иконы, ни портрета, а чистый лирический образ на тему о Мадонне; личные человеческие портретные формы уничтожены или вернее не даны, несмотря на сходство с моделью: картина-вещь потеряла свой всякий иной реальный смысл и стала только носителем художественного образа и помещенная в галерею служит только созерцанию, но не сакральному поклонению.

В отдельных конкретных произведениях осуществляются самые разнообразные случаи частичного или полного включения или выключения и затушевывания форм олицетворения из общей структуры других, в которые они входят. Для методической задачи этой статьи — установления общей тенденции развития и нарастания форм — сделанных замечаний достаточно.

§ 6. Весь наш предшествующий анализ был не полным. Руководясь той мыслью, что для выяснения специфических особенностей портретного жанра необходимо исследовать изображаемое в портрете, мы останавливались главным образом только на онтических формах вещи и личности. Правда, описывая процесс вещеобразования, мы не могли не проговориться о той игре и подстановке разных форм, которые, встречаясь друг с другом, создают новые формы особого порядка. Теперь то, что там не было достаточно разделено, следует разграничить совершенно ясно. Формы вещи и далее личности, цепляясь друг за друга, как цепочка, осуществляют иерархию перехода, так что всякая предшествующая, при своем образовании, будучи внутренней, становится внешней при создании следующей. Можно строго проследить постепенность этих переходов в их последовательности. Первый момент—поверхность, дан в последней структуре олицетворения не сам по себе, а как ингредиент предшествующих; первая форма, пройдя сквозь все формообразования вплоть до последней структуры жеста, только через нее отражается на форме личности. Все эти формы только онтические, в таком их качестве невозможно нарушить строгость их перехода. Для того, чтобы выявить какую-нибудь одну из них, нужно творческое искание. Переменив их порядок, сочетав одно с другим, в особом аспекте творческого оформления, мы получаем нечто уже совершенно новое, а именно — художественный образ — формы образа. Следует резко разграничить те онтические, предметные формы изображенного и эти „поэтические“, ноэматические формы созерцаемого и воплощенного. В то время как те формы, образуясь как внутренние, становятся в дальнейшем развитии внешним материалом, эти, будучи последними в художественном произведении, всегда остаются внутренними и никогда не переходят во внешние. Это принципиально внутренние формы. Во всем нашем анализе они инактуально присутствовали, так как наш взор был устремлен на портрет как художественное

явление. Но только теперь должно быть обсуждено их значение для портрета. Собственно, проблема художественного портрета только здесь и начинается; то, что было рассмотрено ранее, было внехудожественным содержанием изображаемого портретом объекта. То, что мы видим в портрете, — гораздо больше, чем только личность — личность берется только как тема, как внешняя форма, за которой сгущается „образ“, он переплавляет личность в свое собственное „зрение“, толкует ее, осуждает, принижает или возвеличивает. Портрет в индивидуальной личности может найти природно-или культурно-общее и, осуждая саму индивидуальность, может проповедовать это природное общее, его защищать и требовать опрощенства, портрет может показать растворенность личной формы в социальном или наоборот величие одинокой личности и т. д. Конечно, все эти подстановки и проблемы в портрете не носят ни интеллектуального, ни прагматического характера, они ставятся и разрешаются только в созерцании, поэтому так же и понимаются. Особенно ясно различие чисто характерных и экспрессивных форм изображенного в портрете от формы художественного образа можно провести на примере карикатуры.

Карикатура содержит в себе все те же самые онтические формы, как и портрет; больше того, — может быть, здесь характерность еще более обостряется, экспрессивность налицо, сходство является обязательным. Здесь есть не только поза, но в удачной карикатуре выдается, так сказать, с головой вся личность. Выделение этих форм, как мы видели, требует творческого акта и искусной руки, но вместо художественной формы образа, которого здесь принципиально быть не может, появляется риторическое рассуждение. Портрет самодовлеет и понимается непосредственно, ставит свои задачи и решает их, не требуя от зрителя непосредственных знаний. Карикатура, это — „басня“, которая требует особого предварительного знания на основе особого словесного толкования. Басня и карикатура, это — наглядное иносказание, где центр тяжести лежит не в самом сказании (как в образе),

т.-е. не в тексте басни и не в формах карикатуры, а вне ее в том ином, о чем она поучает и резонирует. Надо знать не только характер человека, но и какой случай с ним приключился, чтобы дать и понять карикатуру. Карикатура характера какого-нибудь человека, изображенного с большим лбом, головой, кулаком, животом, зубами и т. д., требует иного, не портретного, чувственного знания; кроме обще-аллегорических аналогий: лба и ума, кулака и силы, живота и низости, зубов и злости — здесь требуется знать то, чего портрет никогда знать не сможет — случайные качества: умный он человек или нет, добрый ли он, согласно ли живет с женой, был ли он избран в депутаты и т. д. Не говоря о том, что карикатура с течением времени теряет свой смысл и остроту, эта злободневность относится за счет ее риторической поучительности, остается главное, что карикатура мысленно или буквально требует текста, им определяется и поэтому является несамостоятельной, но, в противоположность иллюстрации, этот текст обычно параболически подразумевается и предполагается в известной мере общеизвестным и сравнительно простым. Портрет нас удовлетворяет без всякой надписи или кратким „портрет г-на...“ и во всех других отношениях, в риторической злободневности, несамостоятельности, аллегоричности, портрет оказывается противоположным карикатуре. Все это различие происходит потому что портрет несет в себе форму поэтического образа, тогда как карикатура форму риторического рассуждения, несмотря на наличность в ней форм олицетворения.

В этом контексте легко ставится проблема сходства, которую нельзя обойти, исследуя формы портрета. Совершенно естественно требовать от портрета сходства, так как для портрета существенно, чтобы он был чьим-нибудь портретом. Весь наш анализ приводит нас к тому, что портретист должен знать изображаемое, должен знать вещь в личности и самую личность; больше того, он должен очевидно и наглядно преподнести это знание. Пусть портрет будет

давать воображаемое лицо, он все равно требует, чтобы в нем ничего не изменилось в случае, если изображенный окажется реальным. Эти положения кажутся столь же очевидными, как и банальными. Но с другой стороны приходится принять и другое, как бы совершенно противоположное. Портрет требует больше чем сходства, он требует тождества; больше того, портрет через образ создает совершенно новую личность, только в силу этого здесь можно говорить о творчестве. Прежде всего, обратим внимание на то, что для зрителя нет никакой нужды искать сходства. Портрет Тициана „Молодой англичанин“ нисколько не выиграет от того, что мы могли бы сравнить его с оригиналом. Зритель уверен в сходстве, он убеждается самим портретом в том, что перед ним образ действительной личности. С другой стороны, в „Уроке анатомии“ Рембрандта, зритель не только не уверен в сходстве изображенных лиц, но он его и не ищет там, хотя, как говорят, это сходство наличествует у большинства лиц. Драматичность действия мотивирует позы и жесты, которые противоречат собственному проявлению личности и не принимают на себя форму олицетворения. Но, может быть, дело заключается именно в драматичности и действительности фигур, что и затушевывает личность, выдвигая сюжет. Тогда следует обратиться к „Венере“ Тициана; действительность, драматичность, сюжетность минимальны и вместе с тем мы снова не только не уверены в сходстве, но и не ищем его (хотя оно опять налично). Чистая лирика женственности, образ чарующего совершенства женщины-богини не нуждается не только в сходстве, но и в определенности форм личности. Наконец, вспомним пример, уже приводимых выше, трех автопортретов Сезанна, где, как это ни удивительно, мы уверены в сходстве с тем же самым объектом по виду совершенно разных личностей. Основываясь на этих примерах, следует понять, что сходство есть имманентное свойство портрета, однако сходство не требующее сравнения, потому что это есть сходство с самим собой, т.-е. не что иное, как тождество личности. Вещь

остается постоянной, но она не требует тождества, оно ей не нужно. Безличный человек прежде всего лишен тождества самому себе; он принужден надевать маски из мнений и вкусов, т.-е. заимствовать и брать напрокат личность у другого, но он не может занять у них тождества. Портрет по идее обязан дать это тождество и показать его созерцательно, не требуя выхода из себя. Он открывает его через нахождение рассмотренной выше формы олицетворения, но больше того, он дает образ олицетворения, это значит, что чисто онтическая, экспрессивная (в первом смысле) форма, которая реально налична только в реальной жизни (в истории) и носителем которой является реальный индивид, эта форма стала внутренней, воображаемой, не реальной, художественной формой образа—символа. Образ своеобразно имеет в виду личность, ее в себе заключает и воплощает, но сам не является реальной личностью. А так как образ для своего определения не нуждается ни в чем кроме себя, в этом его логика (самостоятельность образа), то бессмысленно спрашивать о сходстве, вопрошать о мере добавленного в воображении, когда здесь все фантазия, но фантазия правдивая. Так же непонятен вопрос, на кого похож Гамлет. Наоборот, тот или другой похож на Гамлета, а он сам похож только на себя. Так и портрет.

Кратко говоря, проблема сходства решается так: портрет должен быть похож на личность, или, лучше, он должен являть образ личности, т.-е. включать в себя формы олицетворения, но совершенно не важно—кто реальный носитель этой личности, пусть его нет или он изменился и умер, портрет останется портретом. Собственно для зрителя даже нет никаких путей проверки сходства и—не эмпирически, а принципиально, так как, чтобы сравнить, ему снова придется создать образ личности, т.-е. стать художником, а, ставши, он всегда даст иной образ, новое понимание. Единственно где основательно можно требовать сходства, это в области вещно-характерных форм, так как уже экспрессивные формы позы и жеста принимают непосредственное участие в строении

форм олицетворения, а потому и образа личности. Но и здесь приходится говорить не о всем содержательном составе их, а об некоторой внешней форме отношения. Нередко лицо в портрете с плохой анатомией или по сравнению с оригиналом несколько удлиненное, укороченное или расширенное, даже диспропорциональное, как в карикатуре, сохраняет удивительное сходство с объектом по формам соотношения; подобно тому как некрасивый старик-отец, может походить на красивого молодого сына или женственное лицо сестры на мужественного брата. Только в области вещно-характерных форм возможна выучка, опыт глаза и руки, возможны указания, что правильно и что нет, спор и доказательство приводящее к очевидности верного, но в пределах образа спорить уже нельзя; нельзя спорить против поэмы, нет оснований возражать художнику.

§ 7. Но указания на то, что и при образовании портрета присоединяется еще последняя форма образа, недостаточно; следует вскрыть технику этого образования, показать перспективу возможных образов, войти в то, что в образе раскрывается, и как преобразуется личность в портрете. Предшествующий ход мыслей уже наметил в основном путь этой техники.

Образ дается прежде всего через нейтрализирование, т.-е. через выключение содержания портрета из сферы реальности; от этого портрет становится замкнутым, самостоятельным, все формы теряют своего начального носителя, и изображение из двойника превращается в образ. Образ, далее, дается через подстановку и игру между той или другой предметно-оптической формой и внешними выразительными средствами картины: фактура, плоскость полотна, цвет, линия, светотень и т. д. Следует остановиться на видах этих подстановок, так как в этом главным образом состоит техника строения образа. Не пытаюсь исчерпать все случаи, выделим методический ряд некоторых из них. Приводимые ниже примеры и типы следует рассматривать как фиксированные идеальные случаи. Указание на того или другого мастера

или группу их нужно понимать как тенденцию. Полного и конкретного анализа какого-либо портрета я не даю, так как основная задача работы только отыскать пути этого анализа.

В дальнейшем для меня остается бесспорным описание состава и выделение доминанты тех или других форм; вопрос же о том, как понимать и „толковать“ сцепление их, в смысле приобретения еще новой формы мироощущения, несомненно окажется в данном контексте спорным, так как для доказательства потребовалось бы привлечение более обширного историко-культурного материала.

1. Лицо человека, его одежда, прежде всего поверхностно живописны; с них может быть совлечена пелена этой живописности и вместо стереотомного тела подставлена чистая гармония характерной для лица красочности; прочие черты не уничтожаются, но затушевываются, вместо них дается лицо, как если бы оно было плоским. Глазам наглядно предлагается вынутая и особым зрением усмотренная чистая живописность личности. Обыкновенно это достигается через резкую фактуру, крупное полотно, проступающее через краску, плоскостность изображения, уничтожение разницы между формами фона и лица, уничтожение характерных форм и тела, которые заменяются фигурой; в последнем случае может быть только смягчение и затушевывание характерных форм тела и тогда контур перестает быть четким и т. д. Весьма трудно разгадывать и интерпретировать образ, но все же, так можно было бы характеризовать особенности той подстановки, которая здесь присутствует.

Иллюзорное пространство в глубину приводит к законченности, конечности, ограниченности: задние кулисы служат пределом. Наоборот, плоскость разворачивается в бесконечность; к тому же приводят и потухание тела, готового растаять, раствориться в плоскости, и неясность позы, которая тоже стремится в вечность. За картиной подразумеваются сложная, мощная сила, неопределенный „ἀπειρον“. Беспредельность „природы“ проглядывает через лицо порт-

рета. Личность показывается как крепко спаянная и зависимая от природы. Это совсем не мистика, а руссоизм и призыв „назад к природе“. Именно здесь в портрете эта борьба за природу делается особенно острой; в пейзаже или натюрморте она теряет свою силу, так как сама борьба-то ведется из-за личности. Неверно было бы думать, что портреты этой категории не являются портретами в строгом смысле, а скорее пейзажами или натюрмортами; это неверно не только потому, что мы тут находим (в известной смещенности) все формы вплоть до олицетворения, но потому, что в портрет вкладывается жизнь чрезвычайной силы,—жизнь, которая признается единственной для личности, через которую та и образуется. Это—портреты со своим мироощущением. Этот образ может быть подан в разных оттенках. Беспредельность природы дается или так, что контур затушевывается, сливаясь и незаметно переходя в фон; фигура, оставаясь телесной, переходит в бесконечность, теряется в ней, или дается, наоборот, четкий контур, т.-е. выделяется форма фигуры, но так как эта фигура чистая и бестелесная—формы материала не даны, то сквозь эту фигуру проходит тот же фон вместо тела, фон как символ бесконечного входит в фигуру, и личность ощущается не столько как переходящее в бесконечность, а наоборот, как вырастающая, намеком из нее выделяющаяся. Несмотря на выпадение некоторых форм, в чем собственно и состоит игра образа, может быть дана форма олицетворения и при такой технике. Сквозь фигуру просвечивает поза всегда конкретизированная, данная в полной законченности своего отношения к миру.

Но вот, в тех же пределах плоскостной мотивации, может отсутствовать форма олицетворения, жест проходит мимо конкретной обстановки и распространяется шире, делается значительнее, его сила становится сверхчеловеческой и начинает или законодательствовать над природой, или даже больше, овладев ею, стоять неизмеримо выше всякого бытия. В первом случае мы имеем не порт-

рет, а героический миф, во втором—икону. Примером первого для современного искусства может быть Ходлер. По справедливости Бургер называет его кантианцем. Застывший, схематический, далеко интендированный жест оказывается законодателем природы, это трансцендентальное законодательство безличного субъекта. Характерные формы тела обобщены как категории и стерты в своей земной человечности. Здесь нет личности, отданной природе, здесь „субъект“, ею управляющий. В иконе тоже нет форм олицетворения, мы не только не уверены в том, что это личность, мы не хотим брать ее как личность. Иконным канонам обобщены и стерты характерные формы человеческого тела, тело убеднено в своей роскоши, формы выражения нарочито сжаты и скудны, поэтому икона всегда несет в себе эстетическую категорию возвышенного, так как через эту искусственную сжатость дан жест чрезвычайной силы, так что он почти в них не вмещается, выходит за их пределы — возвышается. В таком изображении теряется всякое противоречие между человеком и природой. Формы иконы самые удаленные от форм портрета. Икона убивает портрет, портрет икону, хотя это не исключает случаев самых различных переходов между ними через взаимоотношение форм. Так как основной характер иконных форм мотивируется плоскостностью, то формы вечности присутствуют и здесь.

Совершенно иной смысл приобретает изображение, когда характерные формы тела так деформируются, что их трудно узнать, они стираются формами конструктивными. Конструктивность сама по себе бестелесна, это форма замкнутой в себе схемы. Когда тело, со своими собственными формами, тяжестью и сопротивлением, несет в себе конструктивные формы, то их встреча образует архитектонику — тяжесть требует поддержки, целесообразно рассчитанной для поддержания этой тяжести. Но в рассматриваемом случае доминанты конструктивной формы, происходит как раз обратное; здесь не тело приводит к конструкции, а конструкция

распоряжается телом; поэтому тело или облегчается, делается более прозрачным, или так утяжеляется, что сползает в некоторых частях и все это в угоду выделения чисто замкнутой конструктивной схемы. Первое впечатление от такого построения — трудно разобраться в контуре и формах тела, их трудно узнать, но, узнав их, понимаешь форму их искаженности, сдвинутости, расклеенности: в этом их преображенность и образность. Лицо, данное так, может носить через жест, который остается нетронутым, портретную форму олицетворения, но в этой нарочитой искаженности, развертывающейся снова на плоскости, личность представляется не просто как включенная в бесконечное лоно природы; но какая-то более значительная сила, выходящая изнутри картины, из фона, производит эту искаженность, сквозит из нее, показывает свой „косматый лик“. Это уже не руссоистическое, а мистическое мироощущение, не случайно тело потеряло свою форму и заменилось конструкцией, это — посягательство какой-то „силы“. Схематическая конструктивность существенно — как в науке, так и в философии, живописи, театре и литературе — связывается с мистикой. Какие оттенки принимают здесь формы и направления — супрематизм, кубизм и пр.; какие оттенки мистики здесь возникают — мистика вещей или астральная — все это вопросы частных, для портрета вывод один: он через форму олицетворения выражает это мистическое мироощущение (примером можно взять Пикассо „Дама с веером“, „Дама с мандолиной“).

2. Совершенно в ином плане начинают развертываться формы и соответственно возникает иной портрет и личность в нем, когда, вместо плоскостности, характерные формы изображаемого не затушевываются, а выпукло развертываются в разных сочетаниях. Тело становится архитектурным, материальным, мягким и упругим; анатомия берет свои права; части тела выделяют свое назначение; поза и жест становятся слишком человеческими, личность замкнутой и отделенной от природы и вещей как два мира; нет ни мистики, ни проникновения; все реалистично и наивно рассу-

дительно. К легко узнаваемому и тактильно осязаемому телу совершенно естественно приходит форма олицетворения. Но раз тело переобременено самим собой, то форма олицетворения притягивается характерностью тела, и личность приобретает ограниченный житейский облик. Здесь богатые средства выразительности, в зависимости от того, что за ними скрывается более или менее значительное содержание, облекаются: или в эстетические формы патетического (Рубенс, „Снятие со креста“) или напыщенного (Рубенс, „Автопортрет с супругой“). Поза здесь становится выражающей больше того, что есть в личности, она делается театральной (Рубенс, „Альберт, эрцгерцог Австрийский“). Жест здесь приобретает особое значение и становится пунктом расхождения разновидностей портретов в зависимости от общего сочетания форм. Этот жест может остаться „подлинным“, „внутренним“, искренним для личности, т.-е. подбирается та единственная правдивая для личности поза, в которой она естественно живет. Или эта поза может быть случайной: случайный поворот головы, движение руки, в ней нет личной необходимости, она мотивирована театрально (Ван Дейк, „Карл I“). Или жест принимает маску общего, делается „не настоящей позой“, а надетой в силу условий социального общения, в которое врос человек — таковы социально бытовые портреты так называемых реалистов. Как бы ни были разнообразны оттенки сочетания этих форм и соответственно оттенки мироощущения, общее понимание данного типа формо-соединений диктуется тем, что личность находит себя в обстановке. Обстановка находится не как фон, а как необходимая часть в портрете в виде самого тела, одежды, аксессуаров и природы. Природа здесь не проблема, а только обстановка. Плоскостность теряет свое исключительно важное значение.

3. В рассмотренном только что случае форма жеста, имея особое значение, возникает лишь на основе ясно выставленных характерных форм тела; собственно жест только подчеркивает его характер, он является участником в игре,

в которой выигрывает только тело. Теперь в новом случае форма жеста занимает доминирующее место, а тело теряет свою собственную форму и само превращается только в жест; больше того, все окружающее—подголоски этого жеста и вещи—аксессуары в портрете заживают той жизнью, которую дает один сильный, гигантский крик. Жест не распространяется спокойно и далеко, как в случае героического мифа; он не столько экстенсивен, сколько интенсивен и устремлен; он ощущается почти буквально как раздирающий душу крик. Плоскость не играет роли, так как здесь нет общего фона—фон принимает участие в общем жесте, фигура вылезает из плоскости не в силу иллюзионистической видимости, а потому что ее выпирает ее собственный жест. Архитектоника потеряна вместе с телом, все валится, несется в общем потоке с жестом (Пример: Оскар Кокошка, „Петр Альтенберг“, „Рудольф Блюмберг“; Пехштейн „Дама с кошкой“; Кирхнер „Пьяница“). Форма олицетворения приходит легко в силу ее структурной близости к жесту. Отношение к миру устанавливается хотя односторонне, но всегда резко и определенно. В результате личность дается примитивно моноидеически, в одном пункте, который утверждается как единственный. Это трагедия личности. Форма трагического здесь раскрывается сложным сплетением подстановок: простой примитивный жест подразумевает чрезвычайно возвышенную силу, идущую из нутра, но эта сила обречена на гибель—личность не может преодолеть потока вещей и в ней гибнет. Здесь есть портреты, но все они говорят о том, что уже нет личности. Сама сила деревянного жеста, которым владеет человек, есть только рефлекс вещи.

4. Конечно, наиболее интересным случаем для проблемы портрета является тот, где формы олицетворения приобретают особое доминирующее значение. Они не просто даны, но даны с особенной выпуклостью через осторожное и легкое снятие других. Здесь плоскость не может быть только декоративным фоном, никак не участвующим в строении собственно олицетворяющей формы; но, с другой сто-

роны, это все же фон, но он не разрастается до неограниченности, ему положены пределы самим лицом, они взаимно проникают друг друга. Одни части фигуры уходят в фон, другие резко и четко выделяются, от этого главное и значительное доходит до зрителя. Собственно - телесные, характерные формы не привлекают внимания, они легко узнаются по общему впечатлению и позволяют, миновав их, искать чего-то другого. Здесь не всегда может быть полная анатомическая верность, но она не возводится в прием, а ускользает вместе с самими формами. Жест строго выбран и никогда не преувеличивает своих возможностей, будучи в картине единственным он вместе с тем предполагает за собой целый ряд других. Именно эта подразумеваемость других жестов, строящихся по строгому ряду, дающему единство и тожество всякого жеста, позволяет показать личность. Жест, поданный мгновенно, всегда случаен, потому что он не влечет и не подразумевает за собой типичного ряда; он неожиданен, привлекает внимание только к себе и задерживает зрение и не пускает прорваться к форме олицетворения; в разбираемом случае мы имеем обратное. Конструктивные формы, обладая исключительным единством, служат тем же целям и не выставляют себя напоказ, но только сводят и распределяют взор, обращенный к образу. Бургер, описывая автопортрет Рембрандта, пишет так: „Левый контур плеч идет параллельно верхнему, а правый нижнему краю шляпы; верхний край шляпы определяет горизонтальный предел картины, силуэт левого плеча—вертикальный. Голова повторяет силуэт шляпы и контура руки. Руки и одежда ассимилируются в той же внешней границе, как и тело. Общий вид шляпы повторяет в обратном порядке силуэт тела“. Художник хотел достигнуть единства головы и корпуса, добавляет Бургер, он дает здесь явленность (*Erscheinung*), но не тело или мимическое движение. Портреты Рембрандта несомненно подходят к этой категории. Обычное указание на мастерство светотени верно, но разъясняет мало, так как сама светотень еще ничего не делает, но при

ее помощи стирание и выдвигание в разных пропорциях указанных выше форм действительно приводит к наиболее четкому воплощению форм олицетворения. Портреты Рембрандта чувственно наглядно решают проблему личности.

Станным образом Декарт, почти все время живший в Голландии, и его современник Рембрандт так решительно противоположно решали эту проблему. Декарт разделил то, что как единое воплотил Рембрандт. Если для науки картезианский поступок оказался плодотворным и диалектически оправдан, то та же диалектика в наше время приводит к обратному. Рембрандт становится весьма поучительным для современного психолога. Зиммель не мог не усмотреть что душа и тело у Рембрандта даются в их неотделимости [Ungetrenntheit]; но он, будучи чутким и восприимчивым зрителем, все-таки не дал анализа тех форм и способов, при помощи которых воплощается личность; его утверждения звучат больше метафизически, чем научно, не видно позитивного метода, которым он мог бы привести нас к новому знанию, он сразу требует слишком многого. Вопрос о том, какое мироощущение воплощают портреты Рембрандта, настолько сложная тема, что, конечно, потребует особого рассмотрения. Для нашей методической задачи Рембрандт лишь пример.

5. Особенно тщательный и тонкий анализ форм следовало бы проделать для портретов классического Ренессанса (Тициан). Но потому, что для этого анализа следует уделить гораздо больше места и времени, чем мы имеем, он выпадает. Кратким, пожалуй, может быть только одно методическое замечание. Никакая из форм не выступает здесь как доминирующая, и образ строится через умеренное гармоническое обусловливание каждой формы через каждую, здесь дается гораздо больше чистая картина, чем портрет. Образ личности более лиричен, чем романтичен, как у Рембрандта. Личность открывается полная человеческого достоинства и спокойной уверенности. Как ни странно, но портрет не ставит в исключительном центре и проблем

самой личности, форма олицетворения не выделяется на первый план, отстраняя другие; в мироощущении личность еще не попала на подозрение в своем достоинстве, она наивно и просто предлагается, находясь в гармонии сама с собой и с миром. Портрет не обременен прошлым, не ловит мгновения: он прельщает зрителя и открывает ему широкий простор для собственного творчества. Это происходит от гармонического единства и взаимозависимости всех форм, составляющих портрет. Здесь они приобретают новую форму эстетически-прекрасного.

§ 8. Заключение. Таким образом, суммарно наш вывод может сводиться к следующему: для портрета необходима наличность форм олицетворения, но указание на них и исследование их еще недостаточно. Для распознавания смысла портрета требуется установление конкретной структуры всякого данного портрета, как результата игры разных форм.

Заканчивая работу, убеждаешься в трудности темы, пожалуй, больше, чем при начале. Эти трудности скрыты на каждом шагу. Существующая наука не обладает такой теорией личности, с точки зрения которой можно было бы удовлетворительно поставить проблему портрета. Онтология форм не разработана, а сама теория искусства находится в зачаточном состоянии. При специальной теме о портрете все эти недостатки ощущаются разом, и невольно требуется особое место для отступающих, но весьма важных параграфов. Мне кажется, что при существующих условиях единственной ценностью специальной темы все-таки останется проверка общетеоретического пути, который не только провозглашается, но в силу специальности темы и применяется. Перефразируя Канта, можно было бы сказать, что общее рассуждение о портрете пусто, специально историческое — слепое. Современная задача является методической. Пусть приводимые нами примеры страдают неполнотой (анализ их только намечен) и, может быть, ошибочностью, главным в работе остается только требование

тщательного, положительного и систематического анализа форм дающих портрет. Через установление этих форм открываются доступы к диалектическому ходу истории. Конечно, история не идет прямолинейно, и те формы, которые были ощутимы для одной эпохи, теряются в другой или снова возрождаются, но разобраться в этих сплетениях можно только зная их пункты, т.-е. формы.

Среди разных свойств философский анализ отличается еще двумя: 1. Он наивен и нередко с важностью утверждает общеизвестное; эта особенность прежде всего позволяет опираться на очевидность и далее в общеизвестном находить много неизвестного, вследствие чего порождаются не только отдельные знания, но и целые дисциплины. О портрете еще нужно сказать много наивностей прежде чем получить дисциплину. 2. Философский анализ эгоистичен — он ставит только свои собственные проблемы, но вместе с тем претенциозен, так как требует применения своих анализов и в других областях. Пусть специалист, изучая портрет, отречется от выставленных проблем как от чужих, но увидеть их он должен.

ПОРТРЕТ КАК ПРОБЛЕМА ИЗОБРАЖЕНИЯ

Всякое размышление о природе портрета с самого же начала останавливается на распутии между двумя, повидимому, непримиримыми точками зрения. Действительно — можно, с одной стороны, утверждать, что самый факт изображенности той или иной человеческой индивидуальности, что сходство или несходство этого изображения с оригиналом — по существу никакого отношения к искусству не имеют: с того момента, как изображение человека претворилось в художественный образ, та или иная связь портрета с моделью теряет всякий художественный и эстетический смысл. Изображает ли портрет Наполеона, просто натурщика или вымышленное лицо — все это для созерцающего художественное произведение имеет ровно такое же значение, как и то, что художнику ничего не заплатили за заказ или то, что он привык работать натошак — т.-е., другими словами, никакого. С этой точки зрения портретность и сходство—категории практические, для которых принципиально безразлично, имеем ли мы перед собой портрет Веласкеца или хорошую фотографию. Однако, на это не трудно возразить, что ни одна фотография не может дать того полного, подлинного облика человека, который воплощается в хорошем портрете, что только искусство, перерабатывая, отбирая и по новому сочетая тысячи разрозненных впечатлений, сплавляет их воедино в неотразимой убедительности насыщенного творческого образа, что только искусство может воссоздать „идею“ как наглядное единство личности, только ему доступно „внутреннее“ сходство, при наличии

которого „внешнее“, натуралистическое сходство даже и не обязательно. Ведь, казалось бы, недаром, мы, не зная модели и намерений художника, всегда можем уловить портретность и всегда можем отличить портретное изображение от типизирующего образа „человека вообще“, образа человека, как только представителя социальной группы и от безразличного, „этюдного“ воспроизведения природы. Сторонник первой точки зрения тотчас же, конечно, заметит, что все эти характеристики в одинаковой мере относятся ко всякому художественному изображению, поскольку оно действительно является полноценным художественным образом, и что в этом смысле букет цветов или грязные задворки могут обладать, в зависимости от направленности художественного творчества на индивидуальное как такое, тою же степенью индивидуальной насыщенности, как и портрет Наполеона. Мало того, он справедливо укажет на то, что всякая апелляция к модели, даже для передачи „внутреннего“ сходства, есть низведение искусства до практического средства сообщения тех или иных внехудожественных содержаний, которые остаются за пределами художественной наглядности, как бы они сами по себе ни были глубоки или возвышенны. Спор этот может быть продолжен до бесконечности, ибо в основе его лежит эквивокация как в понимании термина „искусство“, так и в понимании термина „изображение“.

К сожалению, в таких случаях всегда приходится повторять старые истины, давно уже, казалось бы, ставшие трюизмами. Ведь всякое художественное произведение есть, с одной стороны, замкнутый в себе микрокосм, вполне довлеющая себе и изолированная наглядная система, строящаяся по особым внутренним закономерностям, некий своеобразный, отрешенный от всякого иного, тип бытия. С другой стороны, это же произведение отличается столь же несомненной „открытостью“, связанностью, центробежностью, максимальной культурной насыщенностью и действенностью; в нем сгустилось, более, может быть, чем в каком-либо ином продукте человеческого творчества, бесконечное многообра-

зие экспрессии, идущей от суб'екта и изобразительности, идущей от об'екта; оно впитало в себя и в себе претворило все духовное и вещественное богатство породившей его культуры с тем, чтобы, в свою очередь, как новая, невиданная вещь воздействовать на культурное сознание в целом.

Вот почему, если исследователь, имея в виду только один из этих двух аспектов искусства и забывая о диалектической природе своего предмета, возьмется за любую художественную проблему, он неминуемо упрется в мнимую антиномию. Действительно, если исходить из голого, абстрактного и по существу отрицательного утверждения отрешенности и изолированности художественного произведения, проблема портрета естественно оказывается мнимой проблемой, ибо, как только мы признаем, что художественное изображение художественно лишь постольку, поскольку оно до конца и без остатка переводит всякую изображаемую действительность на свой язык, ни о каком ни внешнем, ни внутреннем сходстве не может быть и речи. Однако, стоит нам подойти к произведению искусства со стороны тех, если можно так выразиться, центробежных проводов и каналов, которые связывают его с культурой в целом, как тотчас же проблема портретного, как и всякого изображения, растворяется в целом круге собственно нехудожественных проблем. Интерес естественно перемещается от выражения к выражаемому, от изображения к изображаемому. Проблема портрета делается проблемой стиля, наличие или отсутствие портрета, его характер, выбор и трактовка модели оказываются следствием или, в лучшем случае, выражением того или иного мировоззрения; по отношению же к собственно художественным формам мы неминуемо оказываемся на телеологической платформе и принуждены расценивать их как средства или „приемы“ более или менее пригодные для изображения или выражения культурно-ценных содержаний. Нисколько не отрицая правомерности этих подходов, мы тем не менее полагаем, что нахождение и разрешение специфично художественной проблемы портрета должны итти иными путями.

Я здесь перехожу к вопросу об изображении, который естественно ставился двусмысленно, покуда мы оставались в пределах только что охарактеризованной, на мой взгляд, мнимой антиномии.

Представители первой позиции должны были бы, чтобы быть последовательными, либо как, напр., многие современные художники, совершенно отрицать момент изобразительности, либо понимать под изображением самый художественный образ или, вернее, факт его наглядности. Художник изображает фантазируемый им образ и больше ничего, причем, конечно, безразлично, откуда почерпаются те элементы, из которых слагается этот образ, из наблюдения, или из воспоминания, или же они являются просто-напросто „изобретенными“ художником. Для натуралистической же тенденции (а она в скрытом виде присутствует у многих, даже самых крайних формалистов) изображаемое и изображение всегда существуют как две отдельные данности; все равно, перемещается ли изображаемое в область идеальную, или проводится резкая грань между практическим и художественным оформлением действительности — искусство всегда приобретает оттенок познавательной функции, при которых все остальные, не изобразительные моменты художественного образа являются лишь средствами изображения, сохраняют характер, хотя бы и априорных, но все же инструментальных, телеологических форм.

Однако, понятие изображения может быть понимаемо в несколько ином смысле. Намеченная здесь антиномичность снимается, как только мы обратимся к внутренней структуре художественного образа.

Все дело в том, что те, казалось бы, внешне, центробежные моменты художественного образа, а именно экспрессия и изобразительность, которые по мнению одних без остатка вбираются и нейтрализуются внутренней системой художественного произведения, а по мнению других и составляют самую его природу — моменты эти являются особыми слоями в пределах художественного образа. Образ не

то же самое, что изображение, но вместе с тем изображение не есть изображение чего-то лежащего за пределами образа. В пределах культуры в целом изображении есть знак тех или иных внехудожественных содержаний, конструкция — знак той или иной идеи вещи, экспрессия — того или иного творческого субъекта и его отношения к миру идей и вещей. Но в пределах художественного произведения слои эти находятся в некоторой своеобразной живой связи взаимного означивания, связь же эта является знаком и выражением образа в целом. Изображение как воспроизведение действительности является принципиально для художественного образа таким же сырым материалом, как и самая действительность, набросок с натуры с этой точки зрения ничем не отличается от зафиксированного в сознании впечатления или воспоминания — они делаются художественным изображением лишь с того момента, когда они занимают определенное место на картине и в той системе выразительных знаков, которыми она покрывается, с того момента, когда изображение стало выражением строения оформляемой вещи и выражением лица, оформляющего эту вещь творческого субъекта. Конечно, всякая картина есть прежде всего изолированная вещь, символ замкнутого в себе индивидуального мира, но в то же время она и отражает некий субъект (конечно, не в смысле эмпирической биографической личности художника, а в смысле творческого субъекта вообще, который может быть понимаем и как художник, и как эпоха, и как культура в целом) и прорубает окно в некий новый мир, который, как бы он ни был фантастичен, все же оказывается для нас оптически однозначным и правдоподобным, причем, однако, совсем не в меру того или иного сходства его с воспринимаемым нами в нашей практике миром действительности, а лишь благодаря тому, что он является выражением строения вещи, в данном случае — картины, и понимается нами, как воплощение творческой индивидуальности. Другими словами, изображение в искусстве не есть воспроизведение практической действительности, а своеобразная, очень

сложная функциональная связь воспроизводимых элементов с конструкцией и экспрессией художественного произведения. Рассматриваемые порознь — и изображенные в том или ином пространстве тела, и плоскостное построение прямоугольника холста или бумаги, и фактурная экспрессия суть формы внешние, которые могут быть осмыслены в иных нехудожественных порядках, но связь их, их своеобразное функциональное взаимодействие и составляет внутреннюю структуру художественного образа.

Вот почему проблема изображения, а потому и портретного изображения может быть принципиально рассматривается как проблема художественная, как проблема внутренних форм того или иного искусства, а затем и определенного индивидуального явления в одном из искусств¹). Само собой разумеется, что в зависимости от той функции, которую несет изображение во внутренней структуре разных искусств и должен быть поставлен вопрос о том, возможен ли, а если да, то как возможен портрет в музыке, поэзии, театре, архитектуре, скульптуре или живописи. Разрешение всех этих проблем естественно выходит за пределы этого очерка, ибо для каждого отдельного искусства необходим анализ структуры соответственного художественного образа. Я ограничусь живописью, единственным искусством, для которого возможность портрета никем как будто еще не оспаривалась.

Итак, проблема живописного портрета должна быть поставлена как проблема особых изобразительных форм в пределах структуры живописного образа, а именно: связывается ли, а если да, то как связывается изображение

¹) Естественно, что и стилистическое рассмотрение должно в свою очередь основываться на структурном анализе, ибо развитие и изменение стилистических форм (т.-е. связи экспрессивных форм с конструктивными и изобразительными) может быть осмыслено только после выяснения внутреннего строения отдельных искусств и групп художественных явлений.

индивидуальной человеческой личности с построением картины и с ее выразительной обработкой? ¹⁾).

Конечно, всякий внешний облик человека, все равно дан ли он нам в восприятии, представлении, описании или изображении, может явиться знаком своеобразного содержания, понимаемого нами как личность. Но все это к портрету никакого отношения не имеет. Портрет есть чисто художественный знак, выражающий то, что можно было бы назвать портретной личностью, а именно: известное наглядное содержание, определяющее собою наглядное же строение картины как построенной плоскости и как экспрессивного целого. Поэтому, напр., вопрос о том, какие стороны живой индивидуальности доступны портретисту, а какие — нет, есть вопрос мировоззрения, гносеологии, психологии и т. п., но не искусства, ибо художественное изображение, как художественное есть знак для постижения портретной индивидуальности, т.-е. особого живописного образа, а не эмпирической личности, оно не есть прибор для исследования чего-либо лежащего за пределами этого образа. Если портрет есть справка о каком-то эмпирическом имя-рек, заказавшего

¹⁾ Здесь необходимо оговориться, что различие и выделение этих трех абстрактно и аналитически устанавливаемых слоев (изображение, конструкция и экспрессия) представляется на практике чрезвычайно затруднительным и подчас насильственным и это тем более, чем ярче и цельнее художественное произведение. Однако, как раз в живописи наличие их и их связь особенно убедительны. Так, напр., грубо говоря, если откинуть все субъектно-выразительные моменты, мы получим фотографию, в которой можно и компоновать и прибегать к самым фантастическим изобразительным эффектам, но в которой как раз фактурная обработка всегда будет носить вторичный характер и принципиально никогда не сможет до конца связаться с остальными двумя моментами. Далее, если откинуть момент плоскостного построения картины как вещи, она всегда останется случайной импровизацией или случайной вырезкой нашего поля зрения. Наконец, если упразднить изобразительность, т.-е. построение некой пространственной сферы лежащей по ту сторону плоскости картины, начертанные на ее поверхности знаки, будут лишь утверждать материальную плоскость, т.-е. будут чистой орнаментацией и тектоникой.

свое изображение данному художнику, то портретная категория—вне искусства, какие бы глубины художник ни раскрывал в своей модели. Но если художник, изображая какого-нибудь человека, вызывает впечатление индивидуальной личности, то картина, изображающая эту личность, должна чем-то отличаться как картина от другой картины с изображением этого же или другого человека, но про которую мы безошибочно утверждаем, что это прекрасная картина, но не портрет, хотя бы мы и знали имя, возраст и биографию модели. Если это так, то индивидуальность портретного образа есть вопрос его наглядной структуры, а не более или менее удачная сигнализация от „внешнего“ к „внутреннему“¹⁾.

Однако здесь тотчас же возникает сомнение, не является ли признак наглядной индивидуальности общим для всякого художественного произведения и не является ли всякое художественное изображение этим самым и портретированием? Ведь каждая картина есть „лицо“ и, как бы автор ее ни был „объективен“ или „субъективен“, истинное художественное произведение всегда обладает живым, индивидуальным, неповторяемым строем, в котором каждая часть обусловлена целым и не может быть упразднена или смещена без того, чтобы это целое тотчас не разрушилось. Однако это нас уводит в область общей эстетики, и мы снова теряем почву под ногами. Дело в том, что момент индивидуальности является как бы общей предпосылкой или своего рода константой наличествующей в каждом художественном произведении как художественном. Но если мы присмотримся ко всему великому многообразию отдельных искусств и отдельных типов художественного оформления, мы сейчас же убедимся в том, что, так сказать, акцент индивидуализации перемещается из одного слоя внутренней структуры образа

¹⁾ См. блестящую статью Зиммеля: „Das Problem des Portraits“ в посмертном сборнике „Zur Philosophie der Kunst“, Potsdam 1922, который распространяет принцип наглядного тождества внутреннего и внешнего на структуру личности вообще. Мы в данном случае ограничиваемся сферой художественного.

в другой. Так, напр., оставаясь в пределах пространственных искусств, можно утверждать, что в архитектуре индивидуальны по преимуществу конструктивные формы, каждое здание обладает особым лицом, несмотря на то, что экспрессивные моменты (архитектор оформляет от лица того коллектива или типа для которого он строит), те динамические содержания, на которые отвечают тектонические формы всегда носят характер типический и как-бы доиндивидуальный. В скульптуре индивидуальны главным образом изобразительные моменты, поскольку вещественные формы замкнутого в себе материального объема в значительной степени связывают как конструктивные, так и чисто фактурные моменты ¹⁾. В искусствах плоскостных, благодаря тому, что

¹⁾ Возможность портрета в этих искусствах определяется, конечно, не только „акцентом индивидуальности“, но и местом изобразительного слоя в структуре образа. В архитектуре, с одной стороны, можно говорить об изобразительности лишь условно; здание „изображает“ только связь экспрессивных форм с материальной конструкцией, т.-е. не вещи, а лишь некоторые типичные культурные отношения человека к вещи. С другой стороны, т. к. отношения эти, хотя и закреплены в индивидуальном конструктивном образе, но всегда типического, подиндивидуального характера, можно лишь в пределе представить себе „тектонический“ портрет: костюм, кресло, расположение комнат, выражающие какие-либо исключительные „ненормальные“ особенности пользующегося ими индивидуума. В скульптуре изображение человека (или животного) единственная возможность изображения, ибо как только скульптура изображает неодушевленную вещь или сводит органические формы к неорганическим, она тотчас же делается только вещью, хотя бы и тектонически оформленной. В этом смысле казалось бы, что портрет есть преимущественная область скульптуры, однако статуя имеет всегда свой предел индивидуализации и оживления, поскольку она всегда строится и обрабатывается как вещь, поэтому хотя акцент индивидуализации и лежит в сфере изображения, тем не менее материальная вещественная конструкция всегда ставит предел индивидуализации. Вот почему, как на это правильно указывает Н. М. Тарабукин, самые изумительные египетские скульптурные портреты всегда дают сочетание лика и лица, а натуралистические бюсты Рима, Возрождения и современности сразу обнаруживают некоторую двумысленную близость с механическим слепком.

самый плоскостной строй несет в себе зачатки всех трех слоев форм¹⁾, мы наблюдаем гораздо большую свободу и разнообразие в перемещении упомянутого акцента. Действительно, можно себе представить картину, лицо которой смотрит на нас, так сказать, из конструктивного слоя, взять хотя бы, напр., любую фреску Рафаэля, где все изобразительные и экспрессивные формы всецело подчинены конструкции и носят потому характер отвлеченной идеальности, несмотря или вернее вследствие „абсолютной“ индивидуальности картины в целом и картины как плоскостного построения. Или, с другой стороны, какая-нибудь натуралистическая вещь XV в. сплошь да рядом предельно индивидуализует изображаемое при крайне условной, безличной фактуре и чрезвычайно схематическом построении. И наконец, любое произведение крайнего экспрессионизма дает индивидуальное единство картины исключительно в фактурных и эмоционально-цветовых моментах, сводя остальные формы к намеку или ограничиваясь условной схемой. Я в данном случае совершенно отвлекаюсь от индивидуальной связи отдельных слоев, т. - е. от обще-художественного индивидуального момента, который, как, напр., в двух последних случаях, часто отсутствует,—мне было важно лишь указать на самый факт перемещения акцента.

1) Построение внешнего мира по двум взаимно-перпендикулярным, вертикальной и горизонтальной, плоскостным координатам является универсальной формой всей нашей практики. Этой системой определяется как наше двигательное экспрессивное отношение к вещам и их инструментальное оформление, так и наше построение пространства, так, наконец и построение оптического изображения. Она же лежит в основе всякой тектоники, как художественного выразительного оформления вещи и получает свое наиболее полное художественное воплощение в плоскостном начертании, при помощи которого материальная плоскость делается носительницей выразительных знаков: 1) экспрессивных—делающих из вещи сгусток творческой динамики, 2) конструктивных—построющих вещь как вещь, и 3) изобразительных—превращающих ее в носительницу пространственного глубинного образа, т.-е. уводящих за ее пределы.

Возвращаясь к портрету, мы, повидимому, прежде всего должны были бы признать, что портретность изображения обуславливается индивидуальным акцентом на изобразительных формах, т.-е. индивидуальное наглядное единство портрета как картины должно вытекать из единства человеческого образа, как образа индивидуума, личности. Однако, и здесь дело обстоит не так просто. Не в том дело, повторяю, что на картине изображена человеческая личность, а в том, что изображение это, вступая в связь с другими слоями живописного образа, создает тот особый тип картин, который мы называем портретом. Изображение человека, как бы оно ни было индивидуальным и как бы верно оно ни передавало оригинал, не есть портрет, покуда оно не стало картиной¹⁾, ибо лишь художественный образ в целом, а не только его изобразительный слой, может дать индивидуальное целое, соответствующее в сфере искусства тому целому, которое мы называем личностью. Поэтому ни один набросок, ни один этюд с натуры, как бы он ни был похож или выразителен, портретом считаться не может. В этом смысле, принципиально говоря, и не может быть портрета, написанного с натуры, ибо такое изображение будет всегда только изображением „натурщика“. Всякий подлинный художник это великолепно знает, и потому он охотно зарисует любую модель и далеко не всегда согласится взяться за портрет, ибо он может годами рисовать одного и того же человека, знать его, так сказать, вдоль и поперек и все-таки не найти его портретной формы, т.-е. просто-напросто не представлять себе единственно возможного способа поместить это изображение на холсте и не представлять себе, как он его напишет. Поэтому вся проблема „внешнего“ сходства, все умение передать модель к искусству никакого отношения не имеет. Это вопрос личной одарен-

¹⁾ В данном случае я понимаю под картиной то, что немцы называют Bild, т.-е. изолированный, внутренне организованный отрезок плоскости, как носитель художественного образа.

ности и техники. Ни один набросок не может дать полной характеристики, и, если даже, как это часто бывает, он удачнее законченной картины, он всегда остается намеком либо на реальное лицо, либо на ненаписанную картину, хотя бы просто потому, что он нарисован на промокательной бумаге, а не рассчитан на данную, единственно возможную пропорцию строго обдуманного формата. И так еще до всякого портрета художник всецело владеет своей моделью при помощи одного или тысячи нарисованных или ненарисованных набросков. Портретная задача начинается с того момента, когда художник найдет то лицо изображаемой личности, которое само собой воплотится в лик картины как целое, найдет те конструктивные и экспрессивные деформации, благодаря которым внутренние или внешние характеристики живого человека сделаются характеристиками портретной личности, благодаря которым изображение будет не воспроизведением, а изобразительными формами в пределах художественного образа. Сходство в портрете не внешнее и не внутреннее, а специфично портретное сходство, которое совершенно не зависит от степени идеализации или натурализма (это вопрос стиля), ибо оно возникает не из сопоставления изображаемой и изображенной личности, а из, если можно так выразиться, „личностных“ качеств портрета-картины¹⁾.

Начнем с конструктивных моментов.

Первой, наиболее общей, наглядной характеристикой портрета служит то, что в картине господствует челове-

¹⁾ Именно в этой плоскости и должна быть поставлена проблема двойника и проблема связи между магическим и портретным сознанием. Портрет, по всей вероятности, возник из магического двойника, и в наши дни, при совершенно иной структуре сознания, все знаки, связанные с человеческой личностью, как то: имя, ручка, которой тот или иной герой подписывал исторический документ, его портрет, трость или шляпа — все это имеет огромное значение в области практической символики. Для нас важна, однако, не генетическая и не социологическая постановка, а разграничение разных структур. Для одних форм

ская фигура (по большей части одна) и что ее плоскостное изображение находится в непосредственном наглядном отношении к формату картины. Связь между силуэтом фигуры

магического сознания человек и его двойник одно и то же; человек и, напр., его статуэтка - двойник могут совершенно не быть похожими, тождество же их устанавливается особым магическим актом и сознается как действие общего закона „сопричастности“. Если допустить, что эта форма более первична, то можно сказать, что здесь еще нет ни знака, ни изображения, ни образа. Другое дело, когда двойник является носителем какой-нибудь, части человека или его „сущности“, напр., той или иной формы его души — второе тело уже должно быть похоже на первое, и это сходство может явиться условием магической действительности двойника. Такая концепция в дальнейших не магических формах очень легко переходит к пониманию изображения только как знака, как подобия, как напоминания. В составе художественного изображения переплетаются оба момента, и, в зависимости от перенесения акцента то на момент тождества, то на момент подобия, намечаются две тенденции художественного изображения, в частности—портрета. Художественный портрет, с одной стороны, всегда „изображает“ человека, более или менее точно воспроизводит его наглядный облик, с другой стороны, как образ - вещь (это особенно ясно в скульптуре), он является в качестве некоторого организованного человеком целостного единства, своеобразным аналогом личности, т.-е. художественный смысл портрета во втором случае заключается в том, что индивидуально-„личностный“ характер одинаково присущ как изобразительным, так и конструктивным и экспрессивным формам. Исторически наиболее целостные формы портрета были выработаны в Египте и в европейской барочной живописи, для Рима и Ренессанса акцент лежал на „подобии“, для Востока, Византии и древней Руси более типичны формы магического „тождества“, благодаря чему формы конструктивные (создание живой вещи) преобладают над формами изобразительными. Сходство портрета с двойником в достаточной степени остро ощущается современным поэтическим сознанием, чтобы на этом приходилось особенно останавливаться. Укажу только, что и здесь намечаются те же две основных тенденции. Обычно (как напр. у Гоголя) оживает самое изображение, художник его сделал настолько правдоподобным, что оно вылезает из рамы; гораздо более художественно углубленную концепцию мы находим, напр., у Эдгара По, где модель чахнет и умирает по мере того как художник создает свою картину. Здесь акцент лежит на тождестве личности и художественной вещи в целом, оживленность которой определяется не только изображением, но и всем творческим актом, приведшим к ее созданию.

и плоскостью холста, характер силуэта, занимаемая им площадь, ее размеры, местоположение и границы — все это воспринимается как первичная конструктивная¹⁾ данность всякого портрета. Наиболее, так сказать, общее и элементарное художественно-оптическое суждение о человеке выражает его отношение к вертикали и горизонтали. Первый шаг от вещи - картины к портрету - образу выражается в том, что силуэту отводится определенное индивидуальное место в тектонической системе плоскостных координат. Искусство здесь как бы раскрывает и воплощает ту предустановленную гармонию, которая существует между человеком как живым целым и общими абстрактными закономерностями вещи. Подобно тому как в пластике мы имеем антропоморфизацию механики вещи, точно так же в картине обнаруживается антропоморфный смысл геометрической плоской фигуры (прямоугольника, реже круга или овала) или, наоборот, общая конструктивная идея индивидуального органического силуэта. Отношением силуэта к формату определяется внутренняя ориентация человека, то место, которое его самочувствие ему отводит в мире. Правда, эта первичная, чисто тектоническая характеристика еще очень обща, она определяет человека не столько как индивидуума, как личность, сколько скорее как особь и как тип, и в этих формах сгущаются главным образом моменты социальной экспрессии. Искусство вырабатывает в разные эпохи разные схемы силуэта²⁾, ряд типичных положений человека. Не говоря уже о разнице между головным портретом, бюстом, портретом поясным и во весь рост, мы имеем основные схемы

¹⁾ Под конструкцией я понимаю общую схему и принцип плоскостного (для живописи) построения, под композицией — соответственные деформации конструкции, поскольку она является выразительницей изобразительных и экспрессивных содержаний. Поэтому я различаю композицию изобразительную и композицию экспрессивную.

²⁾ Под силуэтом я понимаю в данном случае не только наружные очертания, но и основное внутреннее членение плоскостного изображения фигуры.

сидения, стояния, несколько наиболее типичных положений рук и головы, которые являются рядом типических тектонических характеристик и которые, постоянно повторяясь, часто приобретают условный канонический характер, что впрочем и является подтверждением их тектонической, доиндивидуальной природы. Это одинаково относится как к примитивным всегда тектоничным схемам человека вообще (ср., напр., Египет где схемы эти так изумительно сочетаются с портретностью), так и к современным шаблонам изображения государя, полководца, ученого, художника, светской женщины и т. п. Однако, несмотря на это, уже в пределах этого первого тектонического слоя изобразительной композиции кроются возможности более индивидуальной характеристики; с одной стороны, я имею здесь в виду отклонения от этих схем, качественное разнообразие в характере самого силуэта (его *Gestaltsqualität*): монументальная замкнутость, беспокойная разорванность, вычурная красивость и т. п. Мало того, существуют портретные изображения, в которых акцент индивидуализации лежит как раз в сфере плоскостной конструкции или вернее плоскостной изобразительной композиции, а именно в сфере линии и плоскостных конструктивных функций света и цвета; таковы чисто графические портреты, таковы профили поздней готики и раннего Возрождения, таковы китайские портреты. Конечно, само собой разумеется, что поскольку мы в этих случаях имеем дело с портретами как художественными произведениями, изобразительная композиция является в то же время и композицией экспрессивной, т.-е. линия тем более ощущается как характеристика модели, чем больше в ней чувствуется почерк художника, а световое и цветовое построение плоскости является не только сущностной формулой модели, но и чисто экспрессивной композицией. Однако об этом ниже ¹⁾.

¹⁾ Очень интересно что в этом слое портретного искусства возникает своеобразная плоскостная, т.-е. линейная и свето-цветовая схема человека, которая в сочетании с экспрессивными моментами может обладать чрезвычайно яркой силой характеристики. Всякий художник

Более существенной для выражения индивидуальности является собственно изобразительная, т.-е. об'емная и пространственная композиция портрета. Поскольку живописный образ не только плоскостная фигура, но всегда некоторое трехмерное образование, „изображаемое“ сочетанием плоскостных элементов, композиционные формы портрета не исчерпываются плоскостными построениями, внутренним расчленением силуэта и его отношением к формату. Человек изображается как трехмерное тело в окружающем его трехмерном пространстве. Здесь снова во всей полноте выступает проблема фона. Конечно, во всяком портрете все, что не фигура, не портретируемый человек, безусловно ему подчиняется. Это является одним из наиболее, правда, внешних и абстрактных, но в то же время существенных и убедительных признаков всякого портрета. Однако, соподчинение это может выражаться различно именно в смысле отношения фигуры к пространству, ибо здесь точно так же, как в сфере плоскостных форм, изобразительная характеристика личности зависит прежде всего от портретности всей пространственной композиции в целом. Практически это одна из труднейших портретных задач. Действительно, с одной стороны, а именно

портретист в большей или меньшей степени всегда пользуется таким композиционным иероглифом или формулой, которая обладает своеобразным художественным бытием независимо от конструкции картины. Прежде чем создать портретную личность, художник, так сказать, находит композиционную схему изображаемого человека. Но точно так же, как натуралистическое изображение, вынутое из картины, делается этюдом с натуры и перестает быть портретом, точно так же и композиционная схема, отвлеченная от картины-личности, делается к а р и к а т у р о й. Поэтому-то — строго говоря — и трудно представить себе карикатуру в раме, и потому так редки и неприятны карикатуры в пластике. Изобразительная и экспрессивная композиция карикатуры именно потому не портрет и потому попадает в сферу комизма или юмора, что она разрушает тектонику личности. У многих портретистов центр тяжести лежит именно в этом слое изобразительного иероглифа. Так, напр., многие портреты Серова и любой портрет экспрессионистов делаются карикатурами, лишь только мы выделим изображение человека из общего контекста картины,

с точки зрения практической изобразительности, все, что не фигура — фон, а с другой — в портрете как картине принципиально никакого фона быть не может, т.-е. несмотря, или, пожалуй, благодаря той или иной внутренней иерархии построения, каждая точка картины до конца оформлена и включена в целое образа. Противоречие это заостряется тем более, чем натуралистичнее вся концепция портрета. Сохраняя правдоподобие практического пространства, художник всяческими способами пытается добиться его подчинения фигуре. Поэтому, по крайней мере, в сфере искусства Возрождения, фигура обычно изображается на первом плане, ближайšie окружающие ее предметы создают тектоническую рельефную сферу, в которую она и включается. Второй же план обычно опускается, и первый план непосредственно сопоставляется с далью, которая благодаря либо мелкости форм, либо атмосферической дымке смягчает излишние природные горизонталы, неприятно упирающиеся в отвесные контуры фигуры. Поэтому очень часто натуралистическое искусство ограничивается тектоническим обрамлением и прибегает либо к архитектурному, либо к нейтральному, условному фону, все более и более сводя трехмерные отношения к плоскостной схеме. Отсюда путь, с одной стороны, к условной графичности, с другой — к тем двойственным разрешениям проблемы, когда, как напр., часто в XV в. проработанный рельеф лица непосредственно как бы наклеен на нейтральный условный фон так, что голова кажется распиленной, лишенной об'емности и своей задней, не обращенной к зрителю, стороны. Совершенно иная, по преимуществу барочная концепция ведет к чисто индивидуальному „живописному“, непрактическому оживлению пространства, которое является как бы излучением тела, силовым полем, его окружающим. Здесь мы опять переходим в сферу экспрессивной композиции: при помощи света (Рембрандт), цвета и фактуры (Сезанн) структура тела и лица распространяется на всю картину. Фона уже никакого нет, индивидуальное, конструктивное лицо картины как вещи, как поверх-

ности и изображение индивидуального человеческого лица составляют одно неразрывное целое.

Аналогично разрешается и проблема изобразительной композиции фигуры и лица как телесных об'емов. „Реальное“ строение черепа, туловища, руки, ног претерпевает ряд композиционных деформаций и редукций от того, что их реальная связь является выражением построения картины, как пространственного единства. Здесь имеется полная аналогия с плоскостным тектоническим оформлением фигуры. Ее отношение к пространству такое же средство типической и индивидуальной характеристики, как и отношение ее силуэта к формату картины, и точно так же, как в области плоскостной формы, вырабатывается ряд типических схем конструкции головы и фигуры, которые в искусствах тектонического типа (Византия, Дальний Восток) почти до конца растворяют изобразительные формы и являют целую скалу переходов от портретного лица картины к портретному лику иконы.

Но даже в самом натуралистическом портрете, если только он действительно художественный портрет, всегда налицо эти моменты композиционной деформации и редукции, причем степень этой деформации может быть чрезвычайно различна, от портрета Ван-Эйка, где особенно чувствуется ее как-бы скрытое присутствие и силы и кончая кубистическим портретом, в котором структурные элементы эмпирического лица разбросаны по всей картине и который все же принципиально может быть портретом, если связь их на картине будет носить характер антропоморфно—„личностного“ единства. Лицо картины-портрета всегда воспринимается как подлинное лицо модели, ибо индивидуальная связь черт лица между собою и всего лица или тела с тектоникой картины и ее пространственной композицией и будет портретной в художественном смысле этого слова, а об'единение изображаемых эмпирических черт модели может, в зависимости от композиционной задачи, почерпать свой принцип индивидуации и свою жизненную полноту от целого

ряда художественных закономерностей, не совпадающих с анатомическими принципами построения человека.

Совершенно очевидно что свет и цвет являются не менее существенными факторами в этой взаимной конкретизации абстрактных изобразительных форм и абстрактной конструктивной схемы. Локальный цвет и освещение фигуры, вступая в живую выразительную связь с плоскостной, цветовой и светотеневой конструкцией создают особую сферу портретной характеристики. Так, не говоря уже о том, что свет как освещение является могучим средством выявления силуэта, объема и пространства, свет как конструктивный принцип может создавать чисто индивидуальные конфигурации портретного характера: сияющее пятно лысины рембрандтовского старика или тень от шляпы на автопортрете художника являются сами по себе уже характеристиками, одновременно и деформирующие и осмысляющие внешние изобразительные формы. И опять-таки у Рембрандта светотеневое построение всей картины не только уничтожает противоположение лица и фона, не только создает единое пространственное динамическое и индивидуальное целое, но и является само по себе индивидуальным лицом, по отношению к которому „реальные“ черты лица—не более как абстрактные единичности.

То же самое касается цвета. Окраска модели, как бы точно она ни была передана, лишена всякого портретного смысла, покуда все цветовое построение картины не является индивидуальным целым, определяющим все локальные цвета ¹⁾. Неповторяемое качество цветов, их граница или тот или иной тип их объединения могут впитать в себя, так сказать, всю портретную жизнь данной картины и могут служить настолько полной характеристикой, что необходимые искажения реальной окраски не только не кажутся неубедительными, но и самая эта реальная окраска опять-таки

¹⁾ Естественно, что искусству Бароко, где преобладает тоновое объединение цвета, эта сторона портретной характеристики наиболее доступна.

низводится до степени абстрактного, до-индивидуального материала.

Однако, изобразительная композиция, т.-е. функциональная связь между изображением человека и индивидуальной конструкцией картины не является конечной инстанцией в проблеме индивидуализации портрета - картины. Портреты, в которых преобладают изобразительные и конструктивные моменты, так сказать, в ущерб экспрессивным, все-таки всегда носят отпечаток либо некоторого протокольного натурализма, либо некоторой типизирующей обобщенности. Таково, напр., большинство портретов раннего и высокого Возрождения. В них всегда как бы отступает на задний план тот „внутренний“ биографический момент, на который обычно указывают как на самую сущность портретного искусства. Дело в том, что каждый живописный образ созерцается нами не только как конструктивное и изобразительно-композиционное целое, но и как экспрессивное целое, как отражение лица создавшей его творческой индивидуальности. Изобразительные и конструктивные моменты подвергаются еще новой деформации, составляя то, что можно было бы назвать экспрессивной композицией. Вся картина, как построение некоторого наглядного единства, истолковывается и в целом и в отдельных частях как продукт единого творческого акта, а связь отдельных слоев и элементов образа — как связь, обнаруживающая внутреннюю структуру этой творческой личности. В этой экспрессивной сфере и заключается наиболее специфическая задача портретности.

Изображаемый на картине человек получает свою индивидуальную статическую характеристику в изобразительных и конструктивных формах, свою „биографию“ же, свое „временное“ четвертое измерение от всей той экспрессивной динамики, которая налагает свой след и преобразовывает как изображение так и как построенную вещь¹⁾.

¹⁾ Таков теоретико-художественный смысл блестящих характеристик Зиммеля в его книге о Рембрандте, где он противопоставляет северный динамический и южный статический тип портрета.

Европейская живопись со времени Возрождения, а главное Барокко и вплоть до наших дней делается в меру преобладания экспрессивных моментов все более и более портретной. В этом же смысле следует понимать столь излюбленное высказывание, что каждый портрет автопортрет. Можно было бы утверждать еще более того: станковая картина этой эпохи всегда имеет оттенок и портрета и автопортрета. Напрашивается мысль, что человеческая личность во всей ее полноте может быть запечатлена в живописи только благодаря наличию и развитию именно экспрессивных форм, т. е. только благодаря тому, что картина, изображающая личность, не только в своем построении обладает своеобразными „личностными“ формами, но и является выражением и отображением создавшей ее личности. Огромное развитие экспрессивных в частности фактурных форм в современном искусстве свидетельствует о том же, и если в новейшем искусстве изображение личности как будто играет все меньшую и меньшую роль, поскольку весь творческий пафос художника направлен на создание и преодоление вещи, то все же можно утверждать, что автопортретный компонент живописного образа продолжает жить именно в экспрессивных, фактурных формах. Если поэтому, с одной стороны, а именно со стороны изобразительных и главное конструктивных форм, всякий современный портрет — в сущности *nature morte*, то, наоборот, со стороны экспрессивных форм всякая *nature morte*, если не портрет, то, во всяком случае, автопортрет. Современное искусство потому только не создает „чистого“ портрета, что акцент индивидуализации лежит не в изобразительном, а в конструктивном слое, в портрете же акцент как раз лежит на формах изобразительных и, главным образом, на их связи с формами экспрессивными. Когда мы говорим об экспрессии, мы имеем в виду не только те формы, которые являются, так сказать, ее непосредственными проводниками, а именно почерк, фактуру, но и весь тот своеобразный качественный оттенок „суб'ектного“, творческого происхождения, который

в большей или меньшей степени окрашивает и изображение и построение, и отдельные наглядные элементы картины: цвет в его эмоциональных функциях, свет как силу, творящую форму¹⁾, пространство как идеальную проекцию жеста художника, отраженного от поверхности картины, и т. п. Мало того, „выразительность“ изображенного, в том числе пресловутое „выражение лица“ на портрете всецело определяются экспрессивной обработкой и деформацией „реальной“ формы. Под конструкцией картины мы, главным образом, разумели построение ее как вещи. Однако, в случае создания „портретной личности“ все конструктивные формы вплоть до формата, как мы видели, антропоморфизируются, всецело определяются изобразительными моментами. Наконец, самые глубокие, самые „внутренние“ портретные слои вскрываются и воплощаются в картине лишь тогда, когда, так сказать, человек смотрит человеку в глаза. Поэтому в портрете как таком, чисто конструктивные формы, схема построения картины как вещи, как бы совсем и до конца растворяется между двумя встречными по направлению друг к другу движениями, между изображением и экспрессией. Та непосредственная таинственная связь, которая существует между воспринимаемой художником внешней формой и движением его руки, воспроизводящей эту форму на плоскости, получает для портрета особый, новый смысл. Картина, как экспрессивное целое, есть настоящее внутреннее единство портретного изображения, в котором индивидуальность модели и индивидуальность художника сливаются в новое единство, подобное тому единству, которое возникает между актером и его ролью²⁾.

1) Отсюда неразрывная связь света и фактуры у Рембрандта, которая первичнее изобразительных объемных форм и является принципом их бытия и возникновения.

2) Фотографическая застылость портретов XV в. или абстрактный схематизм тектонических стилей, главным образом, объясняются отсутствием или, во всяком случае, атрофией связи между изображением и экспрессией. Здесь, конечно, множество тончайших оттенков, на которых не место

Итак, „портретная личность“ — равнодействующая трех моментов: это лицо картины, в котором отражаются личность модели и личность художника, создавая особый новый лик, творимый и возникающий только через искусство и только в искусстве доступный созерцанию.

Такова, повидимому, единственная возможность постановки проблемы живописного портрета, как проблемы художественной.

Пускай большинство людей продолжает рассматривать большинство портретов, то как картину, то как фотографию, в зависимости от того, насколько они интересуются личностью модели. Может быть, действительно это и правильно и иначе на большинство портретов и нельзя смотреть. Однако, существует несколько (правда немного) портретов хотя бы у Веласкеза, Тициана и Рембрандта, которые являются исключительными созданиями особого портретного искусства и величайшими творениями человечества. Факт их существования и раскрывает нам ту своеобразную идею картины-портрета, которая здесь имелась в виду.

останавливаться. Так, напр., портретному, как такому, трудно развиваться, либо когда (Византия, Готика) акцент лежит на связи экспрессии и конструкции, благодаря чему и отсутствует самый образ личности в нашем смысле, либо когда экспрессия носит не индивидуальный творческий характер, а является условной манерой, лишаящей изображаемую модель ее лица (ср. „размашистую“ технику у многих современных портретистов, как Цорн, Серов и нередко даже у такого мастера, как Хальс).

ПОРТРЕТ И ЕГО ОРИГИНАЛ

Я узнал, что половина жизни моей перейдет в мой портрет, если только он будет сделан искусным живописцем.

Гоголь. Портрет (перв. редак.).

Sub conservatione formae specificae salva anima.

Raimundus Lullius.

Каждая картина имеет какой-нибудь, хотя бы воображаемый, оригинал. Но оригинал этот не интересует нас в произведении искусства; он вытеснен и заменен тем образом, который создан картиной. И только в портрете, его антоним, — оригинал продолжает нас интересовать.

То, что отличает портрет от всех других видов живописи, заключается не в теме его, а в том, что портрет предполагает направленность мысли на оригинал, помимо того образа, какой в нем заключен как в картине.

Если бы задача портрета ограничивалась возможностью воссоздания по нему некоторого образа в действительности, то портрет, как вид живописи, отличался бы от всякого другого вида только своей темой и не имел бы специфической проблемы.

Собственно в границах искусства, портрет и не имеет специфической проблемы и есть только тема (поясной портрет, профильный, в рост, официальный, интимный, героический, групповой и т. п.); специфическая задача портрета лежит вне искусства и заключается в удовлетворении прагматического требования соответствия оригиналу, как его двойник.

Тут возникает вопрос, есть ли в самом портрете какие-нибудь объективные признаки, только оригиналу принадлежащие и заключенные в изображении, которые позволяли бы, опираясь на них, разрушать портрет, как картину, т.-е. выделять созданный ею образ из той формы, которая одновременно служит и образу и оригиналу?

Надо с полной решительностью сказать, что таких объективных признаков в портрете нет. Портрет, как картина, целиком поглотил форму оригинала и растворил ее в идее произведения. Так что правильнее было бы говорить, что портрет-картина может служить портретом-двойником, но сама она этого как бы не замечает, это ее не касается.

Но раз портрет-картина не имеет никаких объективных признаков портретности, то почему же только портрет допускает направленность на оригинал? Почему такая направленность невозможна, например, в натюрморте, и что мешает направлять мысли на оригинал капусты, на нем изображенной? Совершенно очевидно, что такое отнесение возможно и по отношению к натюрморту, как и ко всякому другому виду живописи. В этом смысле все искусство живописи может рассматриваться как портретирование.

Ни латинское слово *imago*, ни французское *portrait*, ни итальянское *ritratto*, не содержит в себе ограничения своего понятия изображением человека¹⁾. Мы выделяем, как особую категорию портрета, изображение человека, только в силу нашего исключительного интереса к человеку; этим же объясняется и существовавшее в отдельные эпохи и у отдельных народов специальное запрещение изображать человека,

¹⁾ Слово „портрет“ происходит от французского слова *portrait*, которое само есть искаженная форма старого слова „*pour-trait*“, т.-е. изображение оригинала „*trait pour trait*“ черта в черту, черта за черту. Немного насилуя филологию, можно было бы сказать, что портрет есть *porte-traits*, т.-е. носитель черт.

Глагол *portraire* происходит от латинского *protrahere* и значил первоначально — извлекать наружу, обнаруживать и только позднее приобрел значение — изображать, портретировать.

В русском языке слову портрет соответствует — поддобенъ.

в предположении магической силы изображения. Человек для искусства наиболее богатое, идейно-значительное содержание, почему мы и сузили понятие портрета и называем им только изображение человека. Действительный человек продолжает нас интересовать и при созерцании его изображения, и мы тем охотнее обращаемся к нему, как живому оригиналу, чем больше он нам дан в новом художественном воплощении.

Обогащает ли нас чем-нибудь направленность на оригинал? В чем смысл и назначение этого акта? Зачем нам нужно такое отвлечение от образа данного картиной, такое разрушение картины? Этот акт мы производим единственно для того, чтобы судить о сходстве оригинала с картиной—портретом. Чем труднее нам разрушить картину, чем невозможнее выделить оригинал до художественного образа, тем больше портрет похож, тем неразрывнее он сделался одновременно картиной, т.-е. новым предметом и вместе с тем двойником оригинала ¹⁾).

Иногда, например в целях атрибуции картин, нам тоже приходится воссоздавать оригиналы изображенных на картинах людей, „натурщиков“ художника. Можно ли и в этом случае говорить, что изображения являются портретами этих натурщиков? Здесь мы имели бы вновь бесконечное расширение понятия портрета. Однако, оно нами не производится. Портретом мы называем изображение определенного человека, когда только он является единственной темой картины. Саломея Тициана не есть портрет его дочери Лавинии, хотя мы узнаем ее в силу внешнего сходства черт Саломеи с чертами Лавинии, которую мы знаем по портрету писанному, Тицианом же и в том же году. Также не будет портретом Форнарины изображение Сикстинской Мадонны, хотя моделью для последней могла служить Форнарина. И в том и в другом случае

¹⁾ Это, конечно, нисколько не указывает, что такая картина имеет особые художественные достоинства.

содержанием картины являлись не модели, а Саломея и Мадонна, тогда как Лавиния и Форнарина были только своеобразными актрисами, дававшими возможность воплотить образы Саломеи и Мадонны. Ведь и актер, из за того, что он играет какую-нибудь роль без грима, т.-е. собственным лицом и в обычном для него платье, не становится Василием Ивановичем или Иваном Михайловичем, а продолжает оставаться тем образом, который он воплощает, средствами своего тела, голоса, жеста и мимики.

Портрет Лавинии 1550 года мы можем сравнивать с ее же портретами 1555, 1565 и 1570 годов и, сравнивая оригиналы их, делать заключения о том, как она полнела и старилась. Образ же Саломеи, созданный при помощи Лавинии, мы не можем сравнивать с образом состарившейся и потолстевшей Лавинии.

Портреты классических эпох, дагеротипы и ранние фотографии обычно изображали людей на безразличном, гладком фоне, в наиболее спокойных позах, как бы сводя весь центр внимания на лицо и только при помощи лица осуществляя весь портрет, так как, поскольку изображение является портретом, все в нем заключенное служит характеристикой и портретом человека, которого он изображает. Импрессионистический портрет и современная фотография нагружают изображения массой аксессуаров, растворяют изображение в окружающей обстановке и этим отвлекают внимание от лица, которое является основным носителем сходства. Правда, поскольку импрессионизм есть не только направление живописи, но и мирозерцание, сходство человека может достигаться и единичной обстановкой, в которой находится изображаемое лицо.

Групповой портрет уже в меньшей мере является портретом, так как содержанием его будет не только изображение данных людей, но и их взаимоотношения, хотя бы благодаря их связанности общей композицией.

Итак, портрет становится портретом благодаря акту направленности на оригинал, причем этот акт имеет праг-

матическую установку, и целью его является узнавание сходства с оригиналом. Как „заинтересованный“ этот акт должен быть отличаем от „незаинтересованного“ созерцания портрета как картины. Последняя не нуждается в сходстве, т.-е. связанности и обусловленности оригиналом, она сама есть новый оригинал, который в свою очередь обуславливает всякое воссоздание себя в действительности, воздействует на эту действительность.

Примером такого воздействия может служить представление о человеке через образ, созданный его портретом, даже подражание человеку своему портрету. Большое количество примеров такого воздействия приводят Деона и Лало¹⁾.

Изображение допускает направленность мысли на оригинал и сравнение с ним, а не необходимо вызывает их.

Но остается ли портрет портретом, если мы не имеем возможности непосредственно сравнивать его с оригиналом? Должен ли оригинал обязательно присутствовать около портрета, чтобы последний был портретом? Перестает ли портрет быть портретом, когда его оригинал изменился, умер, или мы его не видали? Возможны ли исторические портреты? Можем ли мы угадывать в данной картине портрет, без всяких побочных документов?

Само допущение акта направленности мысли на оригинал, с целью сравнения, предполагает наличие некоторой неизменной, для данной портретной эпохи, формы оригинала, которая является его вместилищем, так же как изображение этой формы является вместилищем его „идеи“.

Здесь как бы постулируется понимание формы, как геометрического вида, который вмещает, принимает в себя „идею“, лик или зрак человека.

В египто-эллинистическом ритуальном портрете предположение наличности такой формы позволяло рассматри-

¹⁾ W. Deonna. Искусство и действительность, журн. „София“, 1914, № 5. C. Lalo. Les sentiments esthétiques. Alcan. Paris 1910, стр. 195 — 196.

вать изображение человека, как его двойник, „Ка“ египтян, в который может вселиться душа, подобно тому, как в изображении кушаний — их питательные свойства. В механическом портрете (фотографии, маске) предполагается закрепление этой формы, даже в моментальном, лишенном всякой субстанциональности снимке. Не опирается ли на эту форму наше узнавание людей, которых мы знаем только по внешнему виду? В искусстве, как оно понимается теперь, наличие такой формы допускается самой постановкой проблемы выразимости „внутреннего“ через „внешнее“.

При непосредственном сравнении живого оригинала с портретом часто говорят, что портрет как картина интересен, но его нельзя назвать портретом из за отсутствия сходства. Что в данном случае сравнивается? Сравняется данная в художественном образе форма человека на портрете и внешние черты оригинала в действительности, именно *trait pour trait* оригинала и картины: „губы похожи“, „нос не тот“, „овал лица более круглый“ и т. п. Несовпадение этих черт, не обесценивая созданный картиной образ обесценивает ее как портрет. Даже в тех случаях, когда такой портрет передает „идею“ изображаемого человека, он не становится его портретом, так как для того, чтобы быть портретом, картина должна кроме того быть и оболочкой-двойником, геометрической формой, следом-вместилищем оригинала. Недаром античное предание утверждает, — „и все согласны в том“, как говорит Плиний, — что первый портрет был осуществлен обведением контура тени любимого человека с тем, чтобы сохранить воспоминание о нем.

„Идею“ определенного человека можно выразить и музыкальной пьесой и архитектурным памятником, но мы не назовем их портретами, хотя и можем судить о соответствии данной музыкальной или архитектурной характеристики. В частности „идея“ человека может быть выражена в надгробном памятнике, плите или обелиске.

Но может быть сравнивается „идея“ портрета и „идея“ оригинала?

Идея данного портрета принадлежит данному же художнику. У оригинала столько идей или ликов, сколько художников их обнаружило. Если бы существовала навсегда только одна идея одного художника, как основная „верная“, соответствующая оригиналу, были бы невозможны несколько разных и вместе с тем похожих портретов с одного оригинала. Когда идея художника соответствует идее или лику оригинала, но не передает его черт, мы с уверенностью можем сказать, что она соответствует не только данному оригиналу, а некоему роду, в который входит данный вид, тогда как индивид обуславливает любой свой лик своей формой. На этом же основании, икона, оставаясь иконой, никогда не может быть одновременно портретом.

Собственно об индивидуальном оригинала, в границах проблемы портрета, можно говорить только в отношении формы оригинала. Индивидуальность же самого художника окрашивает все „идеи“, которые он вкладывает во все свои произведения, в том числе и портреты. В этом смысле все творчество художника автопортретно, включая сюда и его „автопортреты“. Эта органическая автопортретность художника позволяет угадывать автора портрета вне всякой связи с портретностью произведения.

Следовательно, когда сравнивают оригинал и портрет, то сопоставляют степень соответствия индивидуальной внешней формы оригинала с этой же формой, окрашенной „идеей“ художника,—оригинал с интерпретацией его художником.

Возможен ли такой случай, чтобы формы оригинала и портрета были похожи, а идея портрета не соответствовала „лику“ оригинала? Таким допущением утверждался бы единый обязательный лик оригинала, которого не существует, и пришлось бы опровергнуть положение, что в портрете, как картине, нет никаких объективных признаков портретности. Для данной формы все обусловленные ею идеи законны. Портрет может противоречить нашему обычному представлению о данном человеке, но все же оставаться портретом его. Портрет Толстого в облачении митрополита, при всей несовместимости идеи церковного иерарха с обликом Толстого,

как мы его знаем, все же будет портретом Толстого, если наличествует сходство, т.-е. формальное соответствие.

С другой стороны, портрет может быть „больше похож на человека, чем он сам на себя“, т.-е., иными словами, открывать в человеке такой лик, который стал нам доступен только через портрет и который мы признали более характерным, чем все до него нам известные.

Всякая форма как бы имеет свое формальное же содержание и это формальное содержание сопоставляется с идейным содержанием художественного произведения, тоже детерминированным этим формальным содержанием.

Эти соображения позволяют сделать одно заключение, которое разрешит поставленные выше вопросы. Заключение это следующее: акт направленности на оригинал, при созерцании портрета, наличествует и тогда, когда оригинал не стоит рядом с портретом и даже тогда, когда оригинала мы никогда не видели.

Когда мы смотрим на картину, как на портрет, мы воссоздаем мысленно форму оригинала в действительности, как бы выделяем мысленно из портрета черты, которые позволяют портрету быть двойником некоего оригинала и сравниваем их с чертами, формой, которая принадлежит созданному картиной образу. Портрет тем больше будет портретом, чем отчетливее мы можем восстановить оригинал до его идеизации и чем больше этот оригинал будет совпадать с образом идеизированным, который мы воссоздаем на основании портрета как картины. Конечно, проверить однородность воссозданного двойника оригинала и того, чьим двойником он является, мы при этих условиях не можем, и ошибки здесь неизбежны, хотя и недоказуемы. Подтверждением положения, что мы воссоздаем мысленно оригиналы при созерцании картины, как портрета, служит то, что мы говорим; „этот портрет должен быть похожим“, причем в случаях, когда возможна проверка, это не всегда оказывается верным.

Таким образом становится возможным и исторический портрет, а не только историческая картина. Воссозданный

оригинал проверяется в нем, опять-таки в границах формы, при помощи тех представлений, какие мы имеем о данном историческом лице, на основании посторонних картине документов, и сравнивается с образом, созданным картиной.

Допустим, что Тициановский „Мужской портрет“ галле-
реи Питти есть вовсе не портрет какого-то предпола-
гаемого англичанина, а картина на тему „задумчивый мужчи-
на“ и что в действительности никто ему не соответствовал, что
это чистый вымысел художника на тему человеческого лица.
Останется ли в таком случае эта картина портретом? Поскольку
уже было указано, что портрет как картина не содержит
в себе каких-либо объективных признаков портретности,
вопрос этот совершенно праздный. Эта картина станет порт-
ретом, если мы этого захотим.

Следовательно, возможны „воображаемые“, „вымышлен-
ные“ портреты, как двойники несуществующих людей. Стоит
отметить, что такие „вымышленные“ портреты возможны
не только в искусстве, но что они осуществимы и механиче-
ским путем.

Можно механически создать фотографический портрет
несуществующего человека, снабдить его лицом, в котором
глаза будут принадлежать одному человеку, например, жен-
щине X, нос другому, например, мужчине Y, борода будет
сфотографирована с бороды козла и т. д. Все эти элементы
лица будут совершенно механически подогнаны один к дру-
гому, и фотограф приложит свое искусство только к тому,
чтобы не видны были места соединения. Такая аппликация,
конечно, не будет художественным произведением, раз прин-
цип выбора и координации элементов не был художественно
оправдан. Получившееся в результате лицо будет вполне
похожим на человеческое, мужское, даже напоминать кого-
нибудь и, не создавая образа, все же служить двойником
несуществующего человека, если мы посмотрим на этот
снимок, как на портрет.

Анализ самого акта направленности на оригинал не вхо-
дит в нашу задачу, и здесь существенно только установить

наличность этого акта при созерцании портрета и указать на его значение, как основного момента в определении портрета. Только условно можно было бы характеризовать этот акт, как некоторое отыскание, освобождение, очищение формы от вложенного художником содержания, как „выключение“ художественной интерпретации, присоединенного, окрашивающего портрет в искусстве, или случайного, мимолетного, единично сопровождающего механический портрет. Анализ этого акта был бы плодотворен только на конкретном примере.

Как художественное произведение, каждый портрет содержит в себе то, что вложено в него художником, и, в этом смысле, портрет есть его, художника, произведение. Но вместе с тем, каждый портрет определенного человека заключает в себе черты своего оригинала и является тоже его произведением или, вернее, воспроизведением. В портрете-картине, поскольку мы рассматриваем ее как портрет, нас интересует оригинал, а не художник. В отношении портрета, как задания, идеальным было бы полное сходство портрета и оригинала, сходство двойников, но такое сходство противостоит природе искусства.—В организме портрета наличествует кровь создавшего его художника, которая оживила и одухотворила индивидуальные черты оригинала. Узнавая в художественном портрете оригинал, мы не можем устранить совершенно эту кровь. Автопортрет не составляет при этих условиях исключения, так как сам автор воспроизводит себя как художник.

С другой стороны, точная копия оригинала без „чужой крови“ (например: мулаж, маска, иллюзионистическая живопись, не художественная фотография) тоже не будет двойником оригинала, так как это будет безжизненный двойник, жуткий своим неподвижным сходством прерванной жизни с живой личностью.

Так между Сциллой чужого организма и Харибдой собственной омертвелой формы заключены все возможности портретного изображения личности.

ЯЗЫК ПОРТРЕТНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

I.

Ни перед одной из сюжетных разновидностей изобразительного искусства не испытываешь столь противоречивых переживаний, как перед портретом; ни одна не дает столь острого смешанного чувства художественной радости и в то же время — внутренней неудовлетворенности. Когда стоишь, напр., перед пейзажем, мысль и взгляд ограничиваются пределами изображенного в нем видимого содержания. Мечта может при этом идти и дальше, но это отчетливо сознается, как движение именно мечты, а не как необходимый для постижения данного произведения процесс раскрытия его художественного содержания. Пейзаж осознается сразу, как некоторая художественная полнота, некоторая завершенность изображенного мира, — как бы он ни был при этом таинственен и загадочен. То же самое верно и по отношению к другим видам сюжетов: к натюрморту, *intérieur*'у, батальной картине, жанровой сцене и т. д. Так, в жанровой сцене (если только она не является в то же время жанровым портретом) изображено бывает некоторое социальное отношение или событие, и, если зрителю понятны роли отдельных его участников, он может и не идти дальше вглубь его истории: перед ним уже некоторая завершенная полнота содержания; он уже свидетель некоторого зрелища; перед ним уже „картина“.

Совершенно иначе дело обстоит с портретом. Его внешняя сторона может быть необычайно бедна по сравнению,

напр., с батальной картиной. Вместо сложного сплетения частей пейзажа, людей, животных и всевозможных об'ектов военной бутафории, — одна человеческая фигура, зачастую даже одно лицо на более или менее беспредметном фоне. И несмотря на внешнюю бедность, портрет претендует на несравненно большее богатство содержания, чем любая батальная картина. Обеднение внешней обстановки лишь подчеркивает необходимость иного измерения, иного художественного устремления, — вглубь обнажающегося перед зрителем „внутреннего мира“ изображенной личности. На этот счет, как будто, нет разногласий между людьми, которые думали над проблемой портрета: портрет (по крайней мере, подлинный портрет) раскрывает всю полноту человеческой личности во всем ее историческом развитии и окружении. И тем не менее, при попытке итти в глубину портретного содержания, всюду наталкиваешься на грани и загадки, и обнажение сквозящего в изображенном лице внутреннего мира начинает казаться лишь иллюзией обнажения. И напрасно мы ищем у тех, кто утверждает безграничность портретного содержания, попыток показать эту безграничную глубину. Раскрытие портрета, даже самого гениального, по большей части сводится к более или менее схематической характеристике, не имеющей ничего общего с безграничностью. Но, может быть, это объясняется совсем другими причинами. Может быть, задача „полного“ раскрытия портрета никому не представлялась достаточно привлекательной. Или „раскрыть портрет“ значит просто повторить его, но только в ином материале, в данном случае — в словах. Или эта задача казалась слишком трудной и требовавшей поэтической конгениальности. Или, наконец, образ портретной личности в изобразительном искусстве вообще и принципиально не может быть передан в слове. Все эти вопросы прямо или косвенно ведут к проблеме структуры и состава портретного содержания в его различных, внутренних и внешних, слоях. Иначе ее можно было бы назвать „проблемой портретного языка“ — языка

портретного изображения. К этой проблеме тесно примыкает другая — проблема видения и понимания портрета, проблема раскрытия и истолкования портретного содержания — проблема портретной герменевтики.

Из каких же основных элементов или слоев складывается портретное содержание, через посредство каких данных оно раскрывается и конституируется? Проще говоря, что именно мы вычитываем в портрете?

Мы вычитываем в портрете, прежде всего, все то, что составляет его чисто-живописное содержание; сюда относятся: линейное многообразие контуров; красочное многообразие поверхностей, со всеми особенностями фактуры; трехмерное многообразие пространственных форм, и, наконец, композиционные отношения между отдельными живописными элементами произведения. Следующий слой портретного содержания образуют вещи и материальные свойства, состояния и отношения вещей: тел, одежды и предметов окружающей обстановки. В качестве отдельных групп материальных свойств можно указать на внутреннее вещество вещи, на ее внутреннее строение и на ее всевозможные механические, физические и физиологические свойства. Со стороны своего вещества, изображенный предмет может характеризоваться, напр., как дерево, металл, тело, жидкость; со стороны своего строения, — как „скелет, обтянутый кожей“, как „неладно скроенное, да крепко сшитое тело“, как крепко сращенный кряжистый дуб и т. д. К „анатомическим“ свойствам предмета примыкают свойства „механические“: гибкость и упругость органов, мускульная сила или слабость („щуплость“), хрупкость, выносливость и т. п. Характеристика же вещества бывает тесно связана с „физическими“ и „физиологическими“ свойствами вещи: холодом металла, теплотой меха, душностью комнаты, телесным здоровьем или болезненностью организма. В качестве примеров изображаемых материальных состояний, можно привести всевозможные виды движения и покоя

(шаг, бег), лихорадочный жар, „горящее лицо“ и т. п. Материальные соотношения отдельных частей и предметов между собою образуют новую подгруппу этого слоя, которую можно было бы, в параллель композиции живописной, назвать „материальной или практической композицией“. Сюда относится, напр., плохое сидение костюма, прочность опоры, соответствие позы и мебели и вообще всякого рода „техническая“ и „органическая“ слаженность и целесообразность — всякого рода „техничность“ и „органичность“.

Третий слой портретного содержания дает психика изображенного лица или лиц. И здесь также можно различать две разновидности: психические свойства, с одной стороны, и психические переживания, с другой. Выявляя свойства изображенной личности (ум, хитрость, легкомыслие, властность, доброту и т. п.), портрет обрисовывает характер и темперамент человека с его унаследованными или благоприобретенными особенностями. Изображая переживания (мысль, насмешку, легкомысленное настроение, упоение властью, умиление и т. п.), портрет передает состояние человека лишь в определенный момент. К четвертому слою можно отнести все то, из чего слагается „социальное положение“ человека. „Социальное положение“ имеется здесь в виду в самом широком смысле этого слова — в смысле места, занимаемого человеком во многообразии различных „социальных“ структур и соотношений. По своему „социальному положению“ человек может быть, напр., купцом, крестьянином, отцом семейства, национальным героем, парием, просителем, „душою общества“, „великим артистом“, неудачником, именинником, женихом, миллионером. Причем, в социальном положении можно различать постоянное место в той или иной „социальной композиции“ (купец, отец семейства) и временную роль в некотором социальном действии или событии (проситель, именинник). Наряду с социальным положением личности следует упомянуть и „социальное положение“ вещей, т.-е. их роль в личной и социальной практической жизни (роль

и сила денег, опасность хищных животных и т. п.). Параллелью „социального положения“ человека является его „мировое положение“, которое образует пятый слой портретного содержания. „Мировое положение“, это — место, занимаемое человеком в мире — постоянное или в данный момент. Изображение „мирового положения“ является излюбленным составным моментом лирической поэзии, где оно выступает в качестве фона или прямого объекта изображаемых переживаний: „и человек, как сирота бездомный, стоит один и немощен, и гол лицом к лицу пред этой бездной темной“; „не шумит дорога, не дрожат листья — погоди немного: отдохнешь и ты“; „на светские цепи, на блеск упоительный бала цветущие степи Украины она променяла“. Как ясно уже из последнего примера, „мировое положение“ человека, составляющее одну из частей образа его личности, не следует понимать, только как его место в мировом целом. Есть люди, миром которых является страна, местность, пейзаж, зала, улица, комната, — и портрет может изображать место человека лишь в этом, ему свойственном, мире или мирке. „Социальное и мировое положение“ не следует отождествлять с соответствующими переживаниями индивидуума — с его отношением к своему социальному и мировому окружению. Все эти переживания принадлежат уже указанному ранее слою психики. Впрочем, в слое психики следует выделить в особый слой так называемые „интенции“ — акты направленности субъекта на предметы, ибо симпатическое понимание чужих интенций: слов, мыслей и эмоционально-волевых отношений, существенно меняет направление и нашего художественного созерцания. Если при „созерцании“ неинтенциональных психических данностей, напр.: ума, хитрости и т. п., мы не выходим из пределов облика предстоящего нам человека, — то при слушании его речи, при проникновении в его мысль и в его отношение к окружающему, мы „созерцаем“ уже не самого человека, а окружающий его мир — через призму его слов, мыслей и отношений.

Таким образом, портрет из изображения личности становится изображением ее „ноэматики“, изображением мира сквозь личность. Устремленный вдаль взор моряка заставляет и перед нашими взорами возникать морские дали, а нахмуренные брови окрашивают эти дали и перед нами в грозный колорит. Выразителем интенций может быть, разумеется, не один взор, а любая „говорящая“ часть тела, напр., улыбающиеся губы или сжатая в кулак рука. Наоборот, ничто не телесное не обладает этой „способностью речи“, и не является носителем интенциональной направленности, не является личностью: натюрморт и пейзаж принципиально не могут стать портретом, сколько бы „портретов бутылки“ ни писали некоторые наши современники.

В описанном только что постижении мира сквозь личность надо отметить одну особенность. Направленность зрителя на те объекты, на которые направлен указующий взор изображенного на портрете человека, никоим образом не есть повторение переживаний этого последнего (если только здесь можно вообще говорить о повторении), а совершенно новый вид интенциональности. Понимать и чувствовать выражение чужого лица, видеть мир сквозь это выражение, не значит просто смотреть на мир чужими глазами, а значит, смотреть на мир сквозь общий образ или облик человека. Когда два человека одними и теми же словами передают нам некоторое событие, мы воспринимаем его все-таки различно — через различные среды образов или обликов рассказывающих. Когда два человека вернулись из одной и той же страны, на каждом лежит особая печать, каждого окружает своя особая атмосфера; сквозь образ каждого из них одна и та же страна возникает своим особым, лишь частично похожим, миром. Мир, как он предстает самому изображенному человеку, и мир, как он раскрывается нам через его образ, можно поэтому рассматривать как два отдельных слоя портретного содержания.

„Раскрытие мира сквозь образ личности“ само распадается на три отдельных слоя, неразличение которых легко может подать повод к недоразумениям. Первый слой, это — тот, который только что описан; т.-е. это — картина мира, которая возникает „через двойную среду“ — „слов“ (или интенций вообще), воспринятых „сквозь образ“ „говорящего. „Говорящим“ я называю здесь, разумеется, изображенного на портрете человека, который, хотя и молчит сам по себе, для нас тем не менее является „говорящим“. Представим себе человека, разговаривающего с самим собою и тайно нами подслушиваемого: смысл его слов будет пред нами возникать нисколько не хуже и не иначе, чем в том случае, если бы он обращался к нам с теми же словами. Представим себе далее, что человек говорит едва слышно, что звуки слов скорее угадываются, нежели слышатся нами: смысл угаданных слов все-таки остается смыслом — словесным указанием на предмет, на мир. Дело не изменится и в том случае, если человек „говорит про себя“, если мы вовсе не слышим звуков, а целиком угадываем его слова. То же самое будет иметь место и тогда, когда человек только „думает про себя“. Мысли человека, если только мы угадываем, читаем их, являются для нас своего рода словами, речью, молчаливым разговором, молчаливыми участниками которого мы оказываемся.—Второй слой или способ „раскрытия мира сквозь образ личности“, это — раскрытие мира через образ как таковой, через образ только — минуя ее слова, мысли, интенции. Выше мы сказали, что вокруг каждого человека и через него развивается своя особая атмосфера, возникает свой особый мир, в котором этот человек является средоточием, необходимым композиционным центром. В этом — источник обаяния, которое окружает великих артистов, выдающихся деятелей, легких людей и всякого рода „удачников“. Этот путь „раскрытия мира“ уже не является специфической особенностью человеческой личности, и, следовательно, портрета: он имеет место во всяком ином художе-

ственном сюжете, напр., в пейзаже или в натюрморте, хотя только в изображении лица он достигает максимума силы и единства. Его нельзя отождествлять с первым путем—„раскрытием личности через слово плюс образ“, ибо многое, доступное одному, недоступно другому. Напр., слово, мысль, взгляд человека говорит нам, что перед ним находится враг или друг, или целый враждебный или ласковый мир. Какой пейзаж или натюрморт способен сказать нам об этом? Пусть пейзаж сам весь насыщен зловещей атмосферой, в которой чутся вражеское дыхание, это все-таки не будет для нас тем, чем является тревожный взгляд на врага, не будет предстоянием врага другому, изображенному на портрете, человеку. В пейзаже мы чуем своего врага, в портрете перед нами возникает его враг.—Третий способ „раскрытия мира сквозь личность“ вернее было бы назвать не раскрытием, а „преобразованием“ картины мира. Я имею здесь в виду то своеобразное изменение сознания окружающего мира, которое имеет место в результате простого общения с другим человеком. Присутствие другого человека (напр., ночью в лесу) изменяет наше самочувствие в окружающем, хотя образ человека может не играть при этом центральной роли. Здесь не может поэтому идти речь о раскрытии ни „сквозь слово“, ни „сквозь образ“. Это не значит, однако, что человек вообще при этом для нас безразличен. Наоборот, наличность определенного человека изменяет наше самочувствие особым определенным образом, но его образ остается где-то на заднем плане, образует фон сознания, а не является композиционным центром, источником, из которого растет и развивается окружающий его и в нем открывающийся мир: присутствие другого человека изменяет здесь лишь общую окраску мира. Здесь не создается, не узревается новый, а преобразуется уже наличный мир.—От преобразования мира благодаря присутствию данной портретной личности следует отличать „имманентно-импрессиональный“ слой портретных содержаний, т.-е. совокупность тех впечатлений, которые

производят изображенные предметы благодаря своим собственным свойствам и признакам. Это — слой собственных импрессиональных окрасок изображенных предметов. „Жгучие глаза“, „уютная комната“, „комическая сцена“, „мрачный пейзаж“, „скучная наружность“ могут служить примером импрессиональной окраски, непосредственно фундированной на свойствах самого предмета. Для гносеологически наивного и индифферентного художественного восприятия, импрессиональная окраска не только обусловлена свойствами предмета, но сама является одним из этих свойств: жгучесть глаз столь же объективное их свойство, как их цвет и форма; уют комнаты — такой же ее признак, как тон обоев или ее величина. Как ясно уже из приведенных примеров, импрессиональная окраска может быть присуща как самой портретной личности, так и ее телу, костюму и обстановке, проще сказать, — любому предмету вообще, понимая „предмет“ в самом широком смысле этого слова.

Можно ли остановиться на этом и считать уже законченным наш перечень отдельных слоев портретного содержания? Допустим, что мы имеем в поле своего художественного созерцания и внешность изображенной личности, и ее психику, и ее социальное положение и т. д., — не останется ли еще один слой и притом слой едва ли не самый важный в структуре художественного предмета, это — именно слой портретного образа. Уже в ходе раскрытия иных слоев портретной личности нам пришлось прибегнуть к этому понятию. Теперь нам предстоит заняться выяснением его художественного значения. Самым простым решением вопроса было бы считать образ портретной личности новым слоем портретного содержания наряду со всеми другими. Однако полнота произведенного членения портретного мира не оставляет, повидимому, места для каких-либо новых, аналогичных уже перечисленным, слоев. Другим не менее простым решением было бы отнести к образу совокупность всех перечисленных слоев и отождествить их друг

с другом. Образ тогда оказался бы простой суммой всего портретного содержания, агрегатом всех отдельных слоев портретной личности.— Если бы это было в действительности правильно, то у нас была бы возможность раскрывать портретный образ при помощи групп слов, относящихся к отдельным слоям портретного содержания. Стоит взять однако любой литературно-художественный портрет, чтобы с полной ясностью убедиться в несостоятельности подобного начинания. Поэтический образ все время выходит из прокрустова ложа научной терминологии, заботящейся о несмешении одного научного слоя с другим. Больше того,— чем сильнее слово отдает сепаратизмом научной терминологии, тем меньше у него шансов сделать себе художественную карьеру. Художественно-литературное слово ведет свое происхождение из общей области разговорного языка и, подобно этому последнему, свободно захватывает любое количество и сочетание различных предметных слоев. Спрашивается, где кончается „психология“ и начинается характеристика внешности в таких словах, как: джентльмен, купчиха, здоровяк, кокетка, мегера, нищий, интересный человек, темная личность, человек в футляре, весельчак и т. п.? Не дается ли здесь в одном слове и социальное положение, и импрессиональная окраска, и индивидуальные свойства и поведение личности? Литературное описание не может обойтись без подобных, многослойных, слов: замена их словами однослойными неизбежно влечет за собой разрушение частичных образов (т.-е. образов, вызываемых отдельными словами), с какой бы степенью полноты и адекватности ни совершалась эта замена.— Между образом литературно-художественным и портретно-живописным или скульптурным существует полный параллелизм в указанном отношении: подобно тому как мы „видим“ типичного джентльмена, кокетку, мегеру или купчиху в личности, изображенной в романе,— точно так же мы „видим“ джентльмена, кокетку и купчиху в личности, изображенной на живописном портрете. Пусть мы совер-

шенно немы в своем портретном созерцании, пусть нам не приходят в голову соответствующие слова,—тем не менее мы апперципируем изображенного на портрете человека, именно как джентльмена, мегеру или купчиху. В особенности это бывает наглядно в тех случаях, когда мы ищем и не можем найти „подходящее слово“ для обозначения содержания нашего видения. Мы не называем еще женщину мегерой, но уже „относимся“ к ней, как к таковой.—Спрашивается, однако, что же нового в подобном „многослойном созерцании“? Обогащает ли эта многослойность портрет в каком-либо отношении? Почему при расчленении многослойных образов на отдельные слои происходит их разрушение?

Возьмем, в качестве исходного пункта для анализа, опять-таки слово. Содержание многослойного житейского и художественного слова неразложимо на отдельные слои. Это значит, что при разложении необходимо теряется некоторая более или менее существенная часть содержания слова. Подобное явление принципиально чуждо науке, где слово функционирует лишь как знак определенного логического понятия, с известным конвенционально-отграниченным смыслом. Житейское и художественное слово принципиально „безгранично“ и „неопределимо“ по своему содержанию. Возьмем, напр., слово „пароход“. Если оно функционирует, как научное понятие, оно означает „судно приводимое в движение паром“,—и только. Слово обозначает здесь некоторый предмет через его „общие“ и отличительные признаки: предмет и мыслится при этом только через эти признаки, через свое определение. Все остальное в слове безразлично для науки. Реальное содержание слова не исчерпывается, однако, „смыслом понятия“: думая о пароходе, мы „имеем в виду“ не только его существенные признаки, но и целый ряд иных признаков, не имеющих ничего общего с определением. Больше того, в ненаучном языке мы вообще не мыслим предмета через его „существенные“ (только для науки)

признаки. Предмет мыслится здесь через более или менее случайные знаки, за которыми „брезжит“ предмет со всем многообразием его содержания. Это не значит, разумеется, что все многообразие предметного содержания наглядно дано нашему сознанию: оно „подразумевается“ в более или менее неясном виде; оно неполно для нашего сознания отсутствует. Сфера предметного подразумевания не членится на отдельные признаки, а представляет собою некоторое сплошное целое с абсолютно неуловимыми переходами и границами. Описанная структура реального, конкретного художественного слова делает для него невозможным что-либо подобное исчерпывающему разложению „логического“ научного понятия на его составные признаки. Разложение многослойного слова на отдельные слои означает поэтому замену конкретного слова - индивидуума абстрактной схемой или в лучшем случае схематическим соединением частичных индивидуальных слов.—Помимо особой предметно-смысловой структуры художественного слова, в пользу его неразложимости говорит и то обстоятельство, что с его предметным содержанием срастается некоторая целостная импрессиональная окраска и известное наше отношение к нему. Причем эта окраска и это отношение бывают связаны именно с целостным предметным образом („кокетки“, „мегеры“, „типичного интеллигента“), а не с отдельными его составными частями.

Сказанное относительно неразложимости предметного образа отдельного слова может быть *mutatis mutandis* перенесено и на предметные образы бессловесной апперцепции живописного или скульптурного портрета. Целостный образ личности не может быть поэтому сведен к простому агрегату хотя бы и всех перечисленных отдельных слоев портретного содержания, ибо и в его составе играют огромную роль конкретные многослойные предметные образы только что описанного типа, и сам он является, повидимому, конкретным синтетическим единством всего многообразия этих частичных, но тоже конкретных и многослойных образов.

Однако одна многослойность, хотя бы и слитая в некоторое конкретное неразложимое целое, не дает еще образа. Равным образом не дает еще художественного, образного слова неопределенная полнота и безграничность его содержания. Житейское нехудожественное слово может также обладать всеми указанными признаками. Для художественного, образного слова нужна еще „образность“ данности его содержания. „Образность“ можно было бы определить, для начала, как наглядность предмета в самом обычном смысле этого слова. В это определение надо внести однако некоторые поправки и оговорки. Во-первых, речь здесь не может идти об адекватной наглядной данности предмета, ибо это встречает принципиальные затруднения. Предмет может быть дан наглядно какою-нибудь одной своей стороною. Во-вторых, эта единственная данная наглядно сторона может быть неопределенно урезана в богатстве своего содержания. Определение образности, как наглядности, противоречит, повидимому, словесному искусству (напр., роману), в котором образ играет, как во всяком искусстве, всеопределяющую роль и которое в то же время оперирует сплошь и рядом лишенными какой бы то ни было наглядности словами. Однако последнее замечание не вполне верно: словесное искусство, поэзия, оперирует только наглядными „словами“. Эта наглядность создается, во-первых, „смысловыми обертонами“ слов, во-вторых — употреблением тропа. Под „смысловыми обертонами“ слов я здесь разумею содержащееся в слове название некоторого „первоочередного“ признака (или совокупности признаков) предмета: два слова или словосочетания могут обозначать один и тот же предмет путем называния различных его „первоочередных“ признаков: „автор Евгения Онегина“, „величайший русский поэт“. Называя Пушкина одним из этих имен, мы вызываем в сознании слушающего различные наглядные моменты, различные комплексы настроений и переживаний. Разумеется, этим свойством — будить проблески на-

глядных представлений, обладает не всегда отдельное слово: иногда оно бывает лишь необразным элементом в сложном „онагляживающем“ словосочетании. Таким онагляживающим словом-словосочетанием является, между прочим, и поэтический троп.—Третья поправка к отождествлению образности и наглядности заключается в том, что наглядность слова во многих случаях сводится к вызыванию лишь эмоциональной, или шире, импрессиональной окраски и атмосферы предмета. Импрессиональная окраска и атмосфера предмета является безусловно всеобщим и необходимым условием „образности“ слова. Имеем ли мы право, однако, называть импрессиональную окраску и атмосферу наглядным содержанием, наглядной стороной предмета. В пользу этого говорит то обстоятельство, что импрессиональная окраска и атмосфера сознается нами именно как сторона самого предмета; погружаясь в нее, мы как бы соприкасаемся с самим предметом. Иначе дело обстоит со словесными знаками. Впрочем и здесь надо сделать исключение. Существуют собственные имена предметов (Гасдрубал, Леонардо, Соломонида, Диана), которые осознаются нами в поэзии, как некоторые свойства предметов, наряду с другими: название или слышание только имени приводит нас как бы „в непосредственное соприкосновение“ с предметом—имя становится „наглядной его стороной“. „Нарицательное“ же слово, как правило, остается внешним для предмета знаком—знаком ему не принадлежащим, но лишь случайно, в данном контексте, к нему относящимся. Наричесательное слово есть поэтому чистый ненаглядный знак—„сигнитивный“ способ предметного обозначения. Упущение из виду двух указанных форм наглядности: „наглядности“ импрессиональной окраски и наглядности“ собственного имени, и толкает исследователей образа к полному отрицанию существенной роли наглядности в образе и к попыткам свести сущность поэтического, образного, слова на те или иные формы чисто-смысловой, „сиг-

нитивной“ игры, на специфические особенности внутренних форм между знаком и смыслом.

Общая сущность образа остается одинаковой в различных искусствах. Поэтому, если в поэзии для образа недостаточно было конкретной многослойности и безграничности содержания, всего этого оказывается недостаточно для образа и в живописи, и в скульптуре—для пластического образа. Чтобы быть образом, пластический образ, так же как и поэтический, должен быть наглядным. И для пластического образа важна не просто многослойность, а известная структура этой многослойности, известное соотношение между отдельными слоями. На первый взгляд, вопрос о специфической сущности пластического образа разрешается сравнительно просто. В самом деле, если образность совпадает с наглядностью, то специфическая природа образа отдельного искусства должна определяться его специфическим наглядным материалом: красками—в живописи, звуками—в музыке, словесной наглядностью—в поэзии. Иными словами, пластически образным должно оказаться всякое предметное содержание, которое дано нам при помощи краски, мрамора и т. п. зрительного материала. Но „данность при помощи краски“ не является термином вполне однозначным. При помощи краски дан цвет лица и игра светотени на теле и одежде; цвет лица и игра светотени раскрывают нам внутреннюю „анатомию и физиологию“ тела; строение тела и его физиология обнаруживают известную психофизическую организацию, характер и темперамент; характер и темперамент заставляют догадываться о поступках и поведении изображенной личности и т. д. Можно ли утверждать, что данные друг через друга слои портретного содержания (начиная с анатомии и физиологии) тоже даны через краску и даны так же, как дан через краску цвет лица и игра светотени? Не теряют ли слои более отдаленного порядка вообще всякую связь с красочной наглядностью, оставаясь в то же время частями пластического образа? Не включает ли пластический образ

предметных содержаний, данных в иных формах наглядности, чем первый, непосредственно указанный краской слой? Не является ли пластический образ сложным сочетанием образов различного типа?—Ответить на эти вопросы представляется, однако, возможным лишь путем раскрытия способов данности отдельных слоев портретного содержания. Раскрыть же эти способы данности значит описать характер указания, содержащегося в различных портретных слоях, служащих знаками для других. Таким образом, мы переходим к новой проблеме—проблеме структуры и видов портретного знака. Впрочем, как бы ни решался вопрос об однотипности или многотипности портретной образности, необходимость образности вообще в портретном содержании позволяет сделать существенное дополнение к устанавливаемому нами перечню слоев портретного содержания. Образность, т.-е. наглядная данность некоторого предмета, является источником новых объектов и новых переживаний, которые, может быть, и нельзя поставить рядом с отдельными перечисленными ранее слоями, но которые конституируют новый синтетический портретный слой. Допустим, перед нами портрет человека, являющегося живым воплощением мужества. Мы „видим“ это мужество во взгляде, в позе, в фигуре совершенно наглядно, т.-е. перед нами „образ мужества“. Наши переживания не исчерпываются при этом отдельными слоями: наглядной внешности (взгляд, поза, фигура) и данного через эту внешность предмета (мужества): нам важно не только то, что перед нами мужество и такая-то поза и фигура, а также и то, что мужество воплощено именно в данной внешности (позе и фигуре), в данной наглядной, образной форме. Нас может оставлять совершенно холодными и скрытое под несоответствующей внешностью (хотя хорошо нам известное) мужество, и внешность мужества, представленная актером, не обладающим этим свойством; а воплощение подлинного мужества в соответствующей внешности вызовет в нас удивление и восторг,

вызовет совершенно особое к себе отношение, расцветет новой импрессиональной окраской и атмосферой.

Переходя к анализу способа данности отдельных слоев портретного содержания, заметим прежде всего, что среди них приходится выделить особо группу содержаний, данных нам непосредственно. К их числу следует отнести все многообразие красок, линий и пространственных форм, видимое нами в портрете. К ним надо присоединить, казалось бы, многообразие предметов, также „видимых“ нами: мы „видим“ перед собою не просто сочетание известной формы с известным цветом, а определенный предмет: книгу, руку, лицо, мех, дерево и т. д. Однако уже здесь мы имеем дело не с непосредственно данным, а с данным через определенные знаки, т.-е. через краски, формы и линии. Данными не непосредственно, а через знаки, оказываются и все остальные слои портретного содержания. Однако, их знаками являются не только краски, формы и линии, как таковые. — Что же вообще может функционировать в качестве знака в портретном изображении? На это приходится отвечать указанием, что каждый из перечисленных слоев портретного содержания может служить системой знаков, указующих притом на любой другой слой. Так, цвет может указывать на материальное вещество (цвет тела, цвет стали), на физическое состояние (горение), на психофизические свойства (болезненный румянец), на психические переживания (краска стыда), на „социальное положение“ (полинявшее платье), на „мировое положение“ (окружающий мрак), на импрессиональную окраску и атмосферу личности (лучистые глаза). Ту же роль — универсального знака — может играть материальное вещество и строение вещи: крепкая мускулатура на хорошо сколоченном скелете есть указание на здоровую физиологию; в ней потенция упругих, сильных движений; в ней намек на устойчивость в социальной борьбе; в ней залог прочной вращенности в мир; вокруг нее разлита атмосфера силы и бодрости. Универсальным знаком может быть, далее,

психика изображенной личности; так, утомление является „симптомом“ физической усталости, вялости и слабости; способность к быстрому утомлению—отнюдь не козырь в борьбе за существование; утомление и вялость — указание на отсутствие радостных мировых горизонтов и т. д. В качестве универсального знака нередко выступает социальное положение и отдельный социальный признак, напр. одежда. То же самое можно было бы показать и для любого другого слоя портретного содержания. Причем, как явствует из приведенных примеров, здесь нет одной определенной градации и последовательности знаковых слоев; можно сказать лишь, что первичным знаковым слоем является красочная поверхность портрета, но нельзя утверждать, что, напр., психика изображенной личности угадывается только через внешнее выражение, „мировое положение“—только через окружающую обстановку.

Характер знакового указания одного слоя на другой, разумеется, не одинаков для различных слоев и для различных содержаний. Можно различить в портрете три основных категории знаков: 1) слово, 2) признак, 3) художественный намек. Каждая категория знаков диктует особый путь понимания и требует от зрителя особых данных для раскрытия своего содержания. Каждая категория знаков особым образом обогащает художественный смысл портрета.

Первой отличительной особенностью всякого слова является то обстоятельство, что слово несет на себе печать своего назначения: оно всегда одето в словесный, языковой мундир. Отчетливо произнесенное или написанное слово сразу выделяется нами из сферы несловесных предметов (бумаги, стола, чернильницы, костюма, фигур, физиономий), как именно слово, т.-е. как знак с известным значением. Для этого от зрителя не требуется ничего, кроме грамотности. Второй особенностью слова является установленность его значения, чему нисколько не противоречит ни невозможность дать хотя бы приблизительное его определение, ни столь часто встречающаяся многосмыслен-

ность („лампа потухла“ — моя лампа; „лампа заменила свечу в таком-то веке“ — „лампа вообще“): многосмысленность уничтожается употреблением слова в определенном контексте, смысл и форма которого является делом не менее установленным, чем смысл отдельного слова, и не требует также ничего, кроме грамотности в области словесных контекстов. Чтобы понимать язык, надо „изучить“ его, т.-е. усвоить систему зафиксированных знаков с зафиксированным значением.—Словесный знак играет в портрете весьма ничтожную роль. Слово произнесенное — вообще в нем отсутствует, слово написанное встречается лишь в виде исключения в отдельных произведениях или в отдельных стилях. Естественнее встретить в портрете слово - жест и мимическое слово. Однако, здесь в противоположность сказанному выше об языковом слове, мы сплошь и рядом не можем сказать, что изображено перед нами: мимическое слово или просто мимическое выражение; напр., одна и та же улыбка может быть просто признаком веселости, а может быть (и часто бывает, напр. на серьезных заседаниях) знаком, обращенным к определенному лицу и рассчитанным на понимание в совершенно определенном смысле. Несравненно более значительную роль играет в портрете другой вид знака, а именно признак.

В отличие от слова, на признаке никогда не бывает написано того, что он вообще есть признак. Да и не может быть написано, потому что каждый предмет и каждая часть и сторона его может являться признаком чего-либо, если только он включен в определенный реальный контекст. Бумага на столе — признак наличности пишущего человека, морщины на лице — признак старости; камень в лесу — признак наличности ледников в далекую геологическую эпоху и т. д. Не написано на признаке и того, на что он указывает, признаком чего он является. Причина этого — в том, что каждый предмет в известном реальном контексте оказывается признаком неопределенного (не бесконечного ли) множества всевозможных обстоятельств и предметов. Бумага

на столе—признак пребывания в данном месте пишущего человека; пишущего—следовательно, и читающего; читающего,—следовательно, прошедшего известную школу; школа указывает на известное общество и т. д. С другой стороны, признаком различных обстоятельств является бумага, как продукт машинного производства; как изделие из древесины; как предмет, имеющий известную форму, цвет и т. п. Разумеется, реально произнесенное или реально написанное слово, будучи словом, является в то же время и признаком наличности более или менее определенного реального окружения. Однако его словесная функция принципиально отлична от его функции признаковой. Для того, чтобы наличность одного предмета могла стать признаком наличности другого, между ними должна быть какая-нибудь „реальная связь“. Эта связь может быть отношением причины и действия, мотива и акта, части и целого, antecedента и консеквента, стороны предмета и самого предмета и т. д. Для того, чтобы зритель был в состоянии рассматривать предмет, как признак, он должен знать о наличности указанной реальной связи. Однако, как явствует из выше приведенного примера, почти безграничным оказывается не только многообразие реальных отношений, связующих данный предмет с другим, но и наше знание об этих отношениях. Поэтому практически невозможно исчерпать все многообразие содержащихся в предмете и доступных нам признаковых указаний. „Прочитывание“ некоторых из них всегда является делом предпочтения и выбора, а выбор—в значительной степени, делом личного произвола зрителя. Язык признаков, который играет такую огромную роль в живописном и скульптурном портрете, не обладает поэтому той определенностью смысла, которая присуща словесному языку. Неопределенность признакового указания усугубляется еще тем обстоятельством, что самое признаковое отношение является во многих случаях спорным, а переход от признака к предмету, им обозначаемому, лишь более или менее вероятным. В таких случаях (а их множество) признак ста-

новится „двузначным“ или „многосмысленным“. Таково большинство выражений лица, фигурирующих в качестве признаков тех или иных психических переживаний. Напр., веселые глаза могут указывать и на добродушную веселость, и на холодную насмешку, и на злорадное торжество, и на „делание улыбки“, и т. д. Эта своеобразная природа признака, в отличие от слова, является одной из причин своеобразия способа данности портретного содержания; она отчасти обуславливает своеобразное его богатство и в то же время ставит тесные границы для однозначного портретного изображения личности.

Впрочем, в портретном изображении существует ряд моментов, которые ограничивают многозначность изображенных на портрете предметов-признаков. Так, во-первых, существуют признаки „канонизованные“, т.-е. признаки, значение которых установлено традицией, определяющей, на что они указывают в первую очередь или чем вообще исчерпывается их смысл. Существование этого канона хорошо известно каждому фотографу, старательно ретуширующему морщины, одевающего своего заказчика в форменную одежду (напр. излюбленный охотничий костюм англичан), сажающему его за раскрытую книгу или заставляющему позировать подпереть лицо рукой в знак задумчивого поэтического глубокомыслия. Разумеется, этот канон общепринятых в своем значении поз и выражений выходит далеко за границы фотографического ателье; он выражается, между прочим, в свойственной каждому социальному слою тенденции создавать известный предпочтительный круг „манер“, требовать известных способов поведения и предписывать определенный образ мысли и чувства. И чем наивнее человек, тем сильнее над ним власть знака в его канонизованном значении, тем прочнее в нем убеждение, что окружающие должны принять знак именно в данном, установленном традицией, смысле. Захолустная деревенская девушка, меняющая свой прекрасный национальный костюм на безвкусное „городское“ платье, и маль-

чик, мечтающий о длинных брюках, — руководятся теми же соображениями, что и знающий вкусы широкой публики фотограф. Канонизованное значение одного и того же признака может быть различно для различных групп и потому кажется делом до известной степени случайным и не имеющим отношения к общезначимости портретной интерпретации. Однако, существует, повидимому, ряд признаков, на определенное понимание которых любым культурным зрителем художник может смело рассчитывать; таковы напр.: морщины, поднятая для команды рука, очки на носу. Мне возражат: морщины и не могут быть поняты иначе, как признак старости, — традиция и канон здесь ни при чем. Однако, это не совсем так. Традиция и канон, во-первых, сразу выделяют для нас морщины в качестве существенного портретного признака, в отличие, напр., от обшлагов на рукаве. Во-вторых, они диктуют определенное направление мысли, в первую очередь — в сторону старости вообще со свойственным ей кругом настроений, а не в сторону, скажем, свойственной старости физической слабости. Наконец, в-третьих, они сплошь и рядом подсказывают необходимость остановиться на указанном общем нерасчлененном впечатлении старости, не развивая цепи более или менее обычных для старости положений и переживаний. Роль „канона“ гораздо яснее в другом примере — в интерпретации поднятой руки, как повелевающего жеста. Если мы возьмем какой-нибудь памятник-портрет героя, скажем Гатамеллату Донателло, то несмотря на то, что поднятие руки его может иметь какой угодно смысл и причины (напр. рукав жмет), мы понимаем его непременно как жест, достойный изображения на памятнике. Традиционное понимание роли памятника канонизует, таким образом, определенное значение изображенного признака-жеста. Существуют своеобразные принципы, которые обычно руководят нашим пониманием портрета вообще, подобно тому, как представление о роли памятника руководит его интерпретацией. Из этих принци-

пов особенно интересны два: принцип искренности выражения („настоящести чувств“) и принцип случайности одежды и обстановки.

В силу первого принципа (разумеется, не доходящего до осознания его) мы видим на портрете подлинно такого-то человека, а не искусную имитацию выражения; в силу второго принципа—мы рассматриваем, напр., одежду человека, как нечто для него характерное, а не как маскарадный или просто чужой костюм. И тот, и другой принцип сразу устраняют некоторые возможные интерпретации костюма и выражения и тем самым до известной степени ограничивают многозначность портретных „признаков“. В качестве дальнейшего обстоятельства, устраняющего многозначность признаков, следует указать на роль всего контекста данного портрета. Если одни смеющиеся глаза оставляют нас в сомнении относительно внутреннего состояния человека, то соединение их со смеющимся ртом и сотрясающимся от смеха телом устраняет, повидимому, всякую неопределенность. Черный сюртук и кафедра (или прилавок ювелира) делают более определенным значение очков и длинной бороды.

Роль контекста в художественной симптоматике отличается своеобразными чертами, по сравнению с симптоматикой научной и житейской. Ее своеобразие обуславливается прежде всего одномоментностью, „внеисторичностью“, пластического изображения. Огромное большинство симптомов интерпретируется в жизни лишь благодаря знанию предшествующих данной ситуации событий, благодаря знанию человека в его прошлом. Пластический портрет, если он желает быть общепонятным, имеет поэтому право прибегать лишь к таким симптомам-признакам, которые не требуют предварительного знания данной личности, которые, следовательно, являются общими для всего целого данной художественной культуры. Симптом, вполне понятный в житейском контексте (опущенные глаза, сжатые губы, легкая усмешка) и имеющий в нем определенный смысл,

приобретает совсем другой смысл в портрете, где отсутствует указанный контекст. В жизни опущенные глаза у *X*—симптом грусти или озлобления, сжатые губы у *Y*—симптом сомнения и большой сосредоточенности мысли, легкая усмешка *Y*—симптом презрения. В портрете, те же опущенные глаза—могут быть восприняты, как симптом, напр., стыда или кокетства; сжатые губы,—как симптом каприза или решимости; легкая усмешка—как симптом приветливости и добродушия. Следовательно, если художник желает передать в портрете определенные переживания и свойства личности, он сплошь и рядом должен дать иное, чем в жизни, выражение изображаемому лицу, он должен переформировать выражение лица так же, как он переформирует, напр., пейзаж, для того, чтобы сделать „понятными“, т.-е. ясно и недвусмысленно воспринимаемыми его пространственные отношения. И как там художник прибегает к общим средствам перспективного изображения, так и в портрете он прибегает к особым общепонятным и самопонятным (т.-е. понятным без предварительного знания человека) симптомам. В иных случаях, он должен создавать новые симптомы, никогда не встречающиеся в жизни.

Среди бесконечно большой цепи всевозможных указаний, которые заключаются в каждом предмете-признаке, есть и собственные различия в большей или меньшей определенности и однозначности. Так, морщины, указывают: в первую очередь, на старость; во-вторую, напр., — на сиротство; в третью, — на грустный фон жизни и т. д. Чем дальше мы развиваем цепь указаний, чем более мы удаляемся от непосредственной связи с данным признаком,—тем проблематичнее и многозначнее становится интерпретация. И наоборот, чем ближе мы к непосредственному окружению признака, тем определеннее и однозначнее его смысл. Чем, следовательно, богаче вкладываемое нами в портрет содержание, тем оно случайнее и субъективнее. В качестве моментов, уничтожающих отчасти без-

граничность указаний, содержащихся в каждом предмете-признаке, следует отметить своеобразную абстрактность изображения предметов в живописи и в скульптуре. Возьмем, напр., книгу, нередко выступающую в портретах. Обычно перед нами не какая-нибудь определенная книга (хотя бывает и это), а книга какая-то, неизвестно какая — „вообще книга“. Книга берется далее вне ее конкретной истории: мы не знаем, каким образом она появилась у изображенного на портрете человека: выискана ли с любовью, подарена ли, или просто случайно к нему попала. И в смысле богатства своих сосуществующих признаков, книга на портрете является бесконечно урезанной, ибо, напр., живопись рисует ее только с одной (напр., наружной) ее стороны, не будучи в состоянии изобразить ее страница за страницей. Книга осознается нами поэтому лишь в своих общих типичных свойствах. Иногда предмет, изображенный на портрете, является лишь самым общим указанием на „мир“, частью которого он может быть. Так, книга является указанием на „мир книги“, ожерелье — указанием на „мир роскоши“, якорь на шапке — указанием на „мир моря“. При этом самый характер прикосновенности субъекта к тому или иному миру остается весьма неопределенным, и можно сказать лишь, что данный мир как-то входит в его жизнь, как-то заполняет его мысли, — но не более.

Наконец, едва ли не самым существенным моментом, отводящим ряд возможных направлений, в которых, вообще говоря, могла бы идти наша мысль при раскрытии портретных признаков, оказывается сама художественность портрета. Портрет нехудожественный, напр., медицинский или полицейский, запечатлевает такие признаки, которые могут не иметь никакого значения для портрета, как произведения искусства, и соответствующим образом допускает истолкование портретных признаков, которое идет в разрез с общими требованиями искусства вообще или определенного его вида. Таковы, напр., всякого рода умозаключения от наружных симптомов — к фиксируемому

в научных терминах анатомо-физиологическому состоянию внутренних органов. Требования единства художественного стиля распространяются не только на чисто-живописную сторону портрета, но и на содержание раскрывающегося в нем художественного образа,— будет ли он раскрываться в словах или развертываться в молчаливом созерцании одинокого зрителя.

Интерпретация всякого признака, в том числе и портретного, должна опираться на своеобразный круг „знаний“, который образует специальную семиотику. Законность определенной интерпретации известного симптома в жизни и в науке базируется всецело на степени вероятности связи данного признака с данным (указуемым им) обстоятельством. Условия „законности“ той или иной интерпретации признаков в искусстве, в частности в портрете, гораздо шире. Анализируя портрет Мирабо, Роден интерпретирует тяжелую нижнюю часть лица и короткую заплывшую шею, как признак не чисто аристократического происхождения, как указание на наличие демократической крови. Подобная интерпретация могла бы быть „законной“ при следующих условиях:

1. Если бы указанный признак в действительности встречался лишь у лиц не аристократического происхождения или был бы для них типичным, или если бы он был для них более типичным, чем для аристократии.

2. Если бы этот признак художественно более соответствовал действительному общему облику (действительно типичным чертам) человека не аристократического происхождения. Можно себе представить, что разбираемая черта ни в какой мере не типична более для третьего сословия, чем для аристократии. Но, когда зритель, стоя перед портретом, желает ответить на вопрос о происхождении изображенного лица, он задает вопрос: к кому „больше подходит“ короткая шея — к представителю третьего сословия или представителю аристократии. И при

наличии подобного раздельного вопроса о художественном соответствии с тем основным, что в действительности является типичным для данной социальной группы, нечто в действительности вовсе не типичное может стать „законным“ указанием на определенную сторону альтернативы.

3. Наконец, определенная интерпретация известного признака могла бы стать „законной“ и в том случае, если бы зритель руководствовался не знанием о действительности, а „художественными обликами“ третьего сословия и аристократии—обликами, происходящими из самой области искусства, из области не воплотившихся в искусстве личных художественных („искусствовподобных“) образов, или из области социального внушения (напр., может быть, вовсе не соответствующий действительности образ человека враждебной социальной группы). В этих обликах или образах кристаллизуется социальная апперцепция определенного культурного круга, в пределах которого и является „законной“ соответствующая интерпретация признаков. Все эти соображения говорят об особой природе художественной „семиотики“ и „диагностики“.

Многое из того, что нами сказано о художественном признаке, действительно и по отношению к третьей категории портретных признаков — к художественному намеку. Но, что такое этот „художественный намек“? Художественным намеком в портрете я называю указание на свойства портретной личности, содержащееся в предмете, не стоящем к портретной личности ни в каком реальном отношении (подобно признаку) и не имеющем определенного конвенционального смысла (подобно слову). Так, мрачное, затянутое тучами небо над головой изображенной на портрете личности „намекает“ на мрачный, тревожный фон ее настроений, не являясь словом и не имея в то же время ни малейшего признакового, симптоматического значения. Не следует, разумеется, думать, что функции намека, признака и слова в портрете непременно должны быть разделены между отдельными предметами и сторонами их.

Наоборот, один и тот же предмет или сторона его может быть одновременно и намеком, и словом, и признаком. Так, узкие косые глаза монгола являются, с одной стороны, признаком определенной расы, а с другой стороны — своеобразным намеком на закрытость для нас его внутреннего мира, намеком на какое-то его „себе-на-уме“ (которого может вовсе и не быть на самом деле); теплая окраска кожи может быть, напр., признаком здоровья данного человека и намеком на „внутреннюю его теплоту“; стальные латы—признак рыцарства и намек на стальной характер облеченного ими человека. Больше того, можно выставить, в качестве общего принципа портретной герменевтики, следующее положение: каждый изображенный на портрете предмет или часть его, несущие на себе некоторую импрессиональную окраску, является намеком на те или иные моменты в образе портретной личности: в портрете не должно быть ничего импрессионально-случайного, ничего импрессионально-лишнего. Намек является универсальной знаковой формой портретного изображения. Не следует при этом думать, что смысл намека исчерпывается одним эмоциональным тоном предмета: наоборот, все импрессионально окрашенное содержание предмета (напр., форма глаз монгола) обуславливает и соответствующую предметную полноту содержания намека. Однако, повидимому, лишь импрессионально окрашенный предмет или сторона его имеют право выступать в качестве намека, согласно общему требованию импрессиональности, предъявляемому искусством к каждому художественному произведению и к каждой его художественной части. Это обстоятельство своеобразно отличает намек от признака. И признак также, конечно, не может уклониться от указанного общего требования импрессиональности. Но в то время, как здесь импрессиональной окраской должно обладать указуемое признаком содержание, а не сам признак, — в случае с намеком и сам намек должен нести на себе печать импрессиональности, ибо художественный

намек, по самой своей природе, есть перенесение некоторого содержания из одного портретного слоя в другой („из внешнего во внутреннее“). Признак связан с указуемым им содержанием „по предметной смежности“, намек — „по импрессионально-предметному сходству“ („теплота“ цвета лица — „душевная теплота“). Намек есть своеобразное „повторение“ некоторого импрессионально-предметного содержания в ином слое.

Из описанных своеобразных особенностей намека вытекают и некоторые другие его отличительные свойства. Так, хотя на намеке (так же, как и на признаке) не написано, что он намек, тем не менее наличность импрессиональной окраски сразу выделяет его из ряда индифферентных в импрессиональном отношении и не могущих претендовать на роль художественного намека содержания. Более того, самое содержание намека дается нам с полной определенностью, хотя и в совершенной нерасчлененности и, может быть, неопределимости в словах. Я не хочу этим сказать, что предмет с первого взгляда на портрет сразу приобретает определенную импрессиональную окраску и становится определенным намеком. Наоборот, и то, и другое может всячески изменяться по мере нашего углубления в портретное содержание. Но как только импрессиональная окраска предмета, служащего намеком, приобрела некоторую определенность, так в то же самое время она стала намеком с определенным содержанием. Иначе дело обстоит с предметом - признаком, который может быть вполне определенным по своим имманентным и импрессиональным свойствам и в то же самое время совершенно неопределенным и многосмысленным по своему значению. Направление намеков, подобно направлению признаков, в общей форме определяется назначением художественного произведения. В частности в портрете все намеки должны быть направлены на раскрытие личности, все они должны намекать на что-либо в ней самой или в ее окружении, в ее „сфере и атмосфере“. Однако, в отличие от признака, намек обла-

дает большей свободой в выборе того слоя личности, на который он может указывать. Напряженные мускулы, в качестве признака, указывают на ощущения напряжения, ибо такова реальная связь явлений. Намек, содержащийся в напряжении мускулов („рабы“ Микель-Анджело) может указывать, как на ощущение, так и на общее внутреннее напряжение личности, на ее судьбу, на ее трагическое отношение к каким-то мощным подавляющим силам и т. д. Выбор определенного направления намека зависит поэтому всецело от зрителя, руководимого общими направлениями развертывания образа личности, диктуемыми данным портретом. Количество намеков, заключенных в одном художественном произведении, принципиально говоря, безгранично велико, так как каждый предмет и сторона его может стать художественным намеком. Чем шире развертывается какой-либо слой портретного содержания, тем богаче намеками становится портрет.

Анализ видов и функций портретных знаков позволяет нам дать ответ на оставленный выше неразрешенным вопрос о характере наглядности пластического портретного образа. Из описания различных видов портретных знаков явствует прежде всего, что отдельный портретный знак вовсе не обязательно сообщает наглядность указуемому им содержанию, не обязательно делает его образным. Для того, чтобы знак мог выполнять подобную функцию, он должен сам по себе представлять некоторую „живописную или скульптурную ценность“ и быть сращенным с указуемым им содержанием—особым интимным, целостным способом. Таково напр., сплошь и рядом выражение лица, как знак переживаний или свойств личности. Изогнутая линия тонких хитрых губ или влажные от слез глаза сами по себе могут нести на себе (хотя и не всегда несут) интенсивную импрессиональную окраску и являются достаточными для того, чтобы сделать наглядным связанное с ними представление о хитрости или печали данного человека. Хитрость, онагляженная изгибом губ, и печаль, онагляженная слезами,—уже

пластические образы. Но не все портретные знаки обладают достаточно интенсивной импрессиональностью для художественного онагляжения обозначаемого ими содержания. Обручальное кольцо на руке и орден на шее могут вовсе не делать образами брак или успех по службе, который они обозначают. Это верно, как по отношению ко многим портретным признакам, так и по отношению к портретным словам. Намек же, повидимому, всегда несет на себе печать импрессиональности и следовательно образности. Наличие „необразных“ слов и признаков в портрете не дает, однако, права сделать тот вывод, что в состав пластического образа личности могут входить „необразные“ содержания. Дело в том, что значение каждого отдельного портретного знака раскрывается нам лишь в общем контексте созерцания портрета, как некоторого целостного единства. Выше мы пытались показать, что, так сказать, „формальное“ направление интерпретации портретного знака определяется, напр., назначением портрета, как памятника или вообще назначением портрета, как изображения личности в ее существенных чертах. Аналогичным образом, самое „материальное“ содержание интерпретации портретных знаков обуславливается „общим впечатлением“ от портретной личности. Это „общее впечатление“ есть в сущности и „первое впечатление“, которое мы от нее получаем. В ходе портретного созерцания „первое впечатление“ может, правда, несколько изменяться, но основное ядро его должно остаться неизменным. В художественном раскрытии портретного образа „первое впечатление“ играет роль, как бы обратную той, которую оно играет в практической жизни. В жизни расширение нашего знания о человеке вносит поправки в „первое впечатление“ и, наконец, совершенно видоизменяет его. В художественном созерцании портрета — первое впечатление, наоборот, само направляет расширение нашего „знания“ о человеке, создаваемое раскрытием значения отдельных портретных знаков. Оно является некоей „регулятивной идеей“ в развертыва-

нии пластического образа. Мало того, портретная личность, воспринятая сквозь призму первого впечатления, оказывается необходимым составным ингредиентом каждого нового содержания, раскрываемого портретными знаками. Она является, напр., носителем хитрости, и т. д. Но входя в ситуацию или обрастая свойствами, это неизменное первично-наглядное ядро личности, в силу своей наглядности, заставляет делаться наглядными и связуемые с ним содержания, оно как бы распространяет вокруг себя свет наглядности. И эта наглядность, т.-е. соотнесенность с наглядным зрительным содержанием „первого впечатления“ от портретной личности, характеризует специфическую наглядность, присущую пластическому (живописному или скульптурному) портретному образу.

Центральным ядром первого впечатления от личности, а следовательно, и композиционным центром всего портретного пластического образа, является „выражение лица“. Речь здесь идет, разумеется, не только и не столько о чисто - живописной композиции, сколько о композиции всего многослойного портретного содержания со всеми его внешними и внутренними формами. Почему именно „выражение лица“ играет в портрете такую центральную всеопределяющую роль? Первая причина этого заключается в том, что только в нем раскрывается индивидуальность и единичное своеобразие личности. Поэтому-то выражение лица и есть *conditio sine qua non* портрета. Изображение человека сзади не есть поэтому портрет. Не есть портрет изображение человека с закрытым лицом. Изображение затылка тоже не портрет. Но изображение только лица уже может быть портретом. Многое при этом может быть закрыто одеждой или просто не дорисовано, напр.: волосы, лоб, уши, часть щек, нос, — и все-таки изображение будет портретом, поскольку остаются „губы“ и „глаза“ с их ближайшим окружением. Если мы будем, однако, сокращать и это окружение, то дойдем, наконец, до такого пункта, когда исчезнет „выражение лица“, как выражение

индивидуальности, „выражение личности“. Так, сверкающие из-под покрывала глаза восточной женщины не дают уже выражения лица, „выражения личности“, хотя и остаются, может быть, очень живым выражением—одних глаз. Изображение женщины под восточным покрывалом никогда поэтому не будет портретом: ее „лицо“ остается закрытым, а „лицо“ и „личность“ недаром происходят от одного корня. Тело человека и „выражение тела“, т.-е. поза и жест, никогда не могут быть индивидуальными: они принципиально типичны; точно так же, как не индивидуальна и выражающаяся в них внутренняя жизнь. Второй причиной, выдвигающей выражение лица на роль композиционного центра в портретном пластическом образе, является то обстоятельство, что оно служит главным средством выражения отношения личности к окружающему и главной формой „общения“ в изобразительном искусстве: кроме слов и эквивалентных слову жестов, портретная личность „говорит“ выражением лица, т.-е. губами и глазами. Выражение лица — указание на интенциональную, интимную связь личности с окружающим миром и, может быть, — со зрителем.

„Выражение лица“ образует ядро „первого впечатления от личности“. Для этого оно должно сразу „бросаться в глаза“ при первом взгляде на картину. „Бросаться в глаза“ вовсе однако не значит изображать аффект или вообще сильное душевное движение. Человек может быть изображен в состоянии полного покоя и притом даже без намека на способность к аффектам. Но „бросаться в глаза“ может и сам покой, самая холодность изображенной личности. Правда, подобное выявление, напр., покоя, может быть несравненно труднее изображения аффекта, но оно возможно и является необходимым постулатом большого искусства. Лицо человека может быть даже „ничего не выражающим“, но в художественном произведении это „ничего не выражение“ должно громко заявлять о себе. Равным образом, „бросающееся в глаза“ при первом впечатлении выражение

лица может быть совершенно загадочным (Креститель Леонардо), т.-е. не доступным расчленяющему и сравнивающему пониманию. Одной из самых характерных особенностей слабого портрета является обычно отсутствие такого выражения лица, которое сразу становилось бы композиционным центром всего портретного единства: слабый портрет распадается на части и, стоя перед ним, зритель пребывает в недоумении—„с чего начинать“. Перед гениальным портретом такого вопроса не возникает. С этим тесно связана и другая особенность выражения лица в гениальном портрете: чтобы иметь право на роль композиционного центра и движущего начала в раскрытии всего пластического портретного образа, выражение лица должно быть „безграничным“, открывающим пути в различные сферы мира личности; оно должно вести вглубь личности, а не быть надетой на нее маской аффекта или аффектации, с их типическим и ограниченным психологическим содержанием. Иначе перед нами не портрет, а „кукла“ с ее застывшим или „живым“ выражением лица. В кукле есть выражение аффекта вообще, но нет своеобразного, свойственного только данной личности выражения аффекта. Кукла с выражением (напр., улыбки) есть все же тип, а не единичная личность, вообще не личность, не индивидуальность. Изображение человека без выражения лица есть натюрморт, „акт“ — вообще что угодно, только не портрет.

Выше я указал, что общее „первое впечатление“ является направляющей идеей при раскрытии смысла отдельных портретных знаков. Такую же роль играет оно при раскрытии возможных сочетаний отдельных элементов портретного содержания и при интерпретации возможных знаковых сопоставлений. — Всякое художественное произведение, в частности портрет, даже в каждом отдельном своем слое содержит большое количество отношений между элементами. Эти соотношения представляют собою контексты, каждый из которых изменяет „смысл“ и импрессиональную окраску входящего в него элемента.

Напр., соотнесение „правильного овала“ лица с изломами шелка одежды заставляет почувствовать широкую кривизну лицевого контура и его овальную правильность; сопоставление того же контура со стоящим рядом „геометрически правильным“ овальным зеркалом подчеркивает, наоборот, живую „неправильность“ линии лица и ее многообразную волнистую „теплоту“. Рассмотрение одного и того же элемента во всех возможных сопоставлениях (в пределах одного и того же портрета) есть принципиально безграничная задача. Сопоставления могут производиться, как сказано, в любом портретном слое: тон лица может сопоставляться с тонами окружающих объектов; вещество кожи — с материалом одежды; свойства одежды — со свойствами окружающей обстановки; крепость телосложения — с крепостью рядом стоящей машины; утонченность украшений — с грубостью лица; сила мускулатуры — со слабостью характера, отраженной в лице, и т. д. Сопоставление может быть существенно различно по своей структуре. Оно может быть сравнением, в котором соотнесенность данного предмета с предметом в некотором отношении противоположным подчеркивает или выявляет, по контрасту, некоторые его стороны. Сопоставление может, однако, усиливать импрессиональный эффект отдельного объекта путем „кумуляции“ — при скоплении в поле нашего созерцания большего количества однородных объектов. Сопоставление может быть, наконец, композиционным объединением отдельных элементов в некоторое новое синтетическое целое: усмотрение общей линии контура отдельных частей тела или тела и окружающих предметов; красочной гармонии тела и одежды и т. д. Каждый вид сопоставлений, создавая новые комбинации элементов, создает тем самым и новые комбинации знаков, смысл которых не исчерпывается смыслом отдельных элементов, входящих в ту или иную комбинацию. Значения отдельных элементов входят при сопоставлении в своеобразные соотношения, диктуют новый синтетический смысл. Так, пышность одежд, сопоставленная с грубостью

лица, есть намек на грубость данного человека в его приобретательских устремлениях и на ряд социальных отношений, связанных с процессом быстрого обогащения; пышность одежд рядом с выражением усталости может быть указанием на усталость от роскоши, от праздной траты жизни.

Безграничное множество возможных сопоставлений отдельных элементов содержания и отдельных портретных знаков между собою вновь заставляет поставить вопрос о „законности“—всякое ли сопоставление законно? Ведь несомненно, что лишь немногие из них могли быть сознательно учтены художником, так что большинство их является случайным и могущим разрушить целостность художественного произведения. Или, быть может, художник обладает некоторой способностью в имплицированном виде охватывать всю их бесконечность?—На вопрос о законности и здесь следует дать уже указанный выше ответ: лишь те сопоставления и интерпретации являются законными, которые идут в художественном соответствии с изначальным общим „первым впечатлением“. Отсюда вытекает и несостоятельность так называемого „аналитического“ метода при разборе произведений искусства, т.-е. движения от частных к его основному целостному смыслу. Частность непонятна и незаконна без руководящего целостного впечатления. Однако, разумеется, разбор произведения искусства не может быть ничем иным, кроме анализа. Но только этот анализ должен начинаться с (аналитического) раскрытия синтетического „первого впечатления“, в котором концентрируется смысл и обаяние художественного произведения. „Первое впечатление“ может быть, конечно, не первым по времени и не единственным. Но до появления одного из „первых впечатлений“ у зрителя нет видения художественного портрета, также как нельзя сказать, что человек „слышал“ музыкальное произведение, если он не почувствовал его в целом. Появление каждого нового первого впечатления, напр. при

повторном возврате к портрету в новом настроении, дает новое ядро художественного образа и новый ключ к интерпретации портретных знаков, — короче говоря, дает новый портретный образ.

Возможность различных знаковых сопоставлений в раскрытии портретного содержания заставляет поставить вопрос о наличии в портретном содержании смысловых единств, характерных для поэтического языка. В частности, возникает вопрос о возможности метафоры в живописи и в скульптуре. Чтобы заранее устранить возможность недоразумений, необходимо сказать, что ни в живописи, ни в скульптуре метафоры быть не может, если под „живописью“ и „скульптурой“ понимать вещи, „памятники искусства“. Точно так же не может быть метафоры в „поэзии“, понимаемой, как совокупность книг. Метафорой можно называть либо некоторый акт смыслового перенесения, либо смысл („ноэму“) этого акта. Поэтому вопрос о метафоре в живописи может только быть вопросом о метафоре в „понимании“ (в переживании) живописного произведения. Метафоре, как названности одного предмета именем другого, может соответствовать лишь изображенность одного предмета в облике другого. — Возьмем, в качестве примера, портрет Лоредано работы Беллини. В облике Лоредано есть что-то змеиное. Змеиность чувствуется в рисунке парчи; в слегка раскосых, далеко расставленных глазах; в их странном, загадочном и мудром блеске; в общей постановке головы, подобно змеиной шее поднимающейся из тугой парчи одежды. Если мы будем говорить о Лоредано и назовем его змеею, мы несомненно создадим метафору. Но так ли необходимо название для ее наличности? Ведь, во-первых, внешние чувственные свойства знака не играют здесь никакой роли: будем ли мы говорить на русском языке или на французском — метафора останется метафорой. Равным образом, во-вторых, не играет здесь роли конвенциональность словесного знака. Важно лишь, чтобы налицо был какой-нибудь знак — безразлично

какой сам по себе, но с определенным значением, смыслом, именем в виду. Но, в таком случае, носителем этого значения (носителем имени в виду змеиности в облике Лоредано) может быть и не обязательно слово, а наглядный момент или сторона воспринимаемого предмета, т.-е. сама его видимая змеиность. Раз налицо имеется „имение в виду“ (замеченность) в одном предмете признаков другого, имеется налицо все существенное, что необходимо для метафоры, хотя бы при этом вовсе не совершался соответствующий акт словесного называния. Здесь есть „метафора в мысли“, хотя и нет „метафоры в словах“.— На это противопоставление мне, наверно, возразят тем соображением, что мысль невозможна без слова и что, следовательно, „метафора в живописи“ есть просто словесный акт, „незаметно“ пристегнутый к художественному восприятию, а не имманентно входящий в его существенную структуру. Однако это возражение основано на недоразумении, поскольку и в моей интерпретации не отрицается связь всякой мысли с наглядными элементами, а отводится лишь утверждение о необходимой связи мысли с конвенционально установленным словом социального языка.

Некоторое структурное своеобразие живописной, пластической метафоры отражается и на ее функциональных художественных особенностях. Роль метафоры поэтической в процессе переживания художественного произведения может быть изображена в виде следующих моментов: 1) акт чтения или слышания метафорического выражения, 2) понимание указания на наличность в предмете А признаков предмета В и 3) мысленное проникновение в глубину метафорического смысла, т.-е. раскрытие наличности дальнейших признаков предмета В в предмете А. — Второй момент—понимание общего смысла,—так сказать, „поверхностное“ (отнюдь, конечно, не в отрицательном смысле) понимание метафоры, вовсе не является бессодержательным, но он вскрывает лишь некоторое общее сходство, дает некоторое лишь „бедное“ (опять без отрицательной оценки)

содержание: углубление в дальнейший смысл метафоры требует времени и подробности в развитии отдельной части, не допускаемых временной структурой художественного восприятия поэтического произведения. Любопытно, что в поэтической метафоре „обедняется“ и смысл того предмета, с которым сравнивается данный прямой объект. Предмет В (с которым сравнивают) приспособляется в своем значении к предмету А (который сравнивается). Называя „Наполеоном“ Вильгельма II, под „Наполеоном“ понимают „человека с претензиями на мировое господство“ или „исконного врага Англии“; называя „Наполеоном“ ребенка в треугольнике, под „Наполеоном“ понимают определенную внешность, костюм; называя „Наполеоном“ человека со скрещенными руками, понимают лишь известную позу и т. д. На предмет А переносятся лишь те признаки предмета В, которые подходят к нему, и отбрасываются те, которые не подходят, причем это видоизменяющее „обеднение“ метафорического слова происходит по большей части мгновенно и без сознательных усилий. Иногда бывает обратное—когда метафора с трудом постижима, когда момент законного сходства с трудом улавливается слушателем. — В результате этого обеднения поэтическая метафора во многих случаях вообще не допускает углубления и расширения своего смысла. Совершенно иначе дело обстоит с метафорой пластической. Порядок актов здесь иной: сперва—восприятие общего содержания, смысла будущей метафоры, затем — „догадка о сходстве“ (о том, что это — змеиность, а не что другое) и, наконец, углубление и расширение признаков сходства—змеиности—в предстоящем образе. Предмет, с которым сравнивается портретная личность, несколько не обедняется в своем значении от догадки о сходстве, от прозрения сходства. Общее сходное содержание не переживает приспособления, ибо оно уже дано до словесной или мысленной метафоры. „Энергия понимания“ смысла метафоры не уходит на процесс обедняющего приспособления смыслов, а, наоборот, сразу устремляется к углубле-

нию и расширению подмеченного в общей форме сходства. Тенденция к углублению смысла пластической метафоры диктуется еще и тем обстоятельством, что замеченное сходство является сплошь и рядом сходством внешним, а все отмеченное внешнее в пластическом образе стремится расцвести и внутренним смыслом.— Второй функциональной особенностью пластической метафоры является ее специфическая конкретность, в противоположность абстрактности всякой поэтической метафоры. Поэтическая метафора, даже в том случае, когда она оказывается апелляцией к единичному предмету (Наполеон), строит предмет из частей, принадлежащих и другому предмету. Пластическая метафора лишь надстраивает общие с другим предметом части над вполне индивидуальным основанием. Змеиность, приписываемая в поэтической метафоре, есть змеиность вообще (хотя бы она была признаком единичного предмета); змеиность, видимая в пластическом произведении, есть вполне индивидуальная змеиность—змеиность Лоредано или другого конкретного индивидуума. Лишь внесение в его образ дальнейших змеиных черт будет приписыванием ему общих признаков.

Особая структура пластической метафоры дает возможность для своеобразного художественного явления, играющего немалую роль в искусстве. Я имею здесь в виду „иллюзорную метафору“, когда нам лишь кажется знакомым раскрывающееся в портрете содержание, хотя на самом деле мы не встречаем его ни в какой действительности и ни с чем конкретным не смогли бы его сравнить. Это „напоминание иного“ обычно является наиболее убедительным как раз в наиболее значительных произведениях искусства. Оно не чуждо, между прочим, и искусству словесному, но носителем подобного смысла в нем является не свойственная ему метафора, а раскрывающийся в поэтическом произведении пластический образ.

II.

В предыдущем изложении я пытался дать очерк средств портретного изображения и установить формальные границы однозначной портретной изобразимости. Но затем возникает вопрос о том, какое реальное значение имеют эти границы, какое содержание остается недоступным для однозначного портретного изображения. Этот вопрос я пытаюсь разобрать в дальнейшем, поставив его в частной форме — в форме вопроса о границах однозначного изображения личности при помощи портретных признаков. Во избежание повторений я ограничиваюсь при этом просто термином „изображение“, вкладывая в него указанный частный смысл.

Что такое портрет? Портрет есть прежде всего изображение внешне го. То, что никак не выражается во вне, не может быть предметом живописного изображения. Это — первая грань, не преходимая никакой живописью и, следовательно, никакой ее герменевтикой. Но имеет ли это значение? Действительно ли это грань, закрывающая для живописи известные стороны или сферы человеческой личности? Разве не стоит перед ней задача сделать явным все тайное? Разве гениальный портрет не проникает в глубины личности, обычно скрываемые, доступные лишь прозрению великого художника? Разве есть такие стороны личности, которые принципиально невыразимы во-вне?

В самом вопросе уже кроется непреложный ответ на него.

Пусть художник провидел насквозь всего изображаемого им человека; пусть он сделал большее — пусть он уловил нужные ему выражения, тонкие, редкие, скрываемые; пусть он догадался о выражениях, которых он не был свидетелем, — все-таки он не в состоянии изобразить принципиально неизобразимого, в первую очередь — самого „невыражения“. Он может изобразить тайное, но не может изобразить тайны, Он может изобразить скрываемое, но не может изобразить скрывания и т. д.

Мне скажут: тысячи картин изображают скрывание, тайну, секрет. Но ведь вопрос, — какое скрывание, — скрывание чего именно изображает картина?—Скрывание внешнего предмета или действия, а не сокрытие своих переживаний, внутренних сторон своей личности. Да, но разве стыд застенчивость не подлежат живописному изображению? Этого никто не станет отрицать, и тем не менее ни стыд, ни застенчивость не являются здесь аргументом. Стыд и застенчивость с их выражениями являются проявлениями желания скрыть нечто — „скрыванием“, но не сокрытием. Стыд и застенчивость являются выражением скрывания. Мы же имеем в виду скрывание, никак не проявляющееся во вне, а не бессильное желание скрыть, своими внешними проявлениями выдающее — если не скрываемое переживание, — то, по крайней мере, — самое желание что-то скрыть. Но не говорим ли мы здесь о случайном моменте переживания, интересном лишь для любителя психологических тонкостей, но не имеющем значения в качестве предмета художественного изображения? Несомненно, нет. Здесь мы имеем перед собою, наоборот, огромную область отчетливых характеристик различных сторон человеческой личности, начиная от примитивных форм наивного обмана, кончая высшими формами культуры внешнего выражения своих переживаний. Хитрый обман, коварный замысел, тактичное умолчание, щадящее „непоказывание вида“, внешняя холодность замкнутости, благородная сдержанность и т. д. — все это характеризуется внешней невыраженностью, а, следовательно, и недоступностью живописному изображению. Невыраженность относится здесь к самой сущности явления: отнятие невыраженности превращает его в свою противоположность: хитрость — в наивность, коварство — в неуклюжесть, такт — в бестактность, замкнутость — в раскрытость. Следовательно, вытекающей из сущности явления, а не случайной, является и его неизобразимость: она принципиальна, а не эмпирически-случайна.

Однако, все это звучит парадоксом и явно противоречит фактическому изображению и хитрости, и коварства, и умолчания. Можно привести в виде аргумента десятки живописных произведений, а еще лучше — кинематографических картин и молчаливых сцен в театральных постановках, где все это изображается с полной отчетливостью. Во всех этих ситуациях мы имеем перед собою двойную направленность внешнего выражения, например, обращенность выражения лица к одному человеку и жест за спиной, предназначенный для другого, которым может быть второй персонаж на картине или сам зритель. Это второе выражение может быть и непроизвольным проявлением скрытого замысла, без определенной направленности к тому или иному субъекту.

Но опровергает ли все это тезис неизобразимости невыраженного? Ведь в перечисленной двойной ситуации мы имеем дело, все-таки, с выраженным. Правда, эта выраженность перед одним есть в то же время сокрытие от другого, и, при условии раскрытия перед одним лицом, вполне возможно изображение скрывания перед другим; но это возможно только при указанном условии, которое и кладет известную границу живописному изображению. А без этого условия? Возможно ли изображение сокрытия, тайны, не только от некоторых, но и от всех, вообще, людей? Возможно ли изображение подлинно одиноких — никому не поведанных — дум? Повидимому, это принципиально невозможно.

Но разве невозможно изображение человека, находящегося в одиночестве, на лице которого отражаются его одинокие думы именно потому, что он знает, что находится в одиночестве? Невозможным оказывается лишь изображение интимности, которая не находит себе выражения даже в полном одиночестве. Безусловная невыраженность абсолютно недоступна внешнему изображению, это — остаток, совершенно недоступный никакой живописи. Что же касается выявления себя только в одиночестве, то это оказывается

трудным, а, может быть, невозможным и в силу другого основания: можно изобразить человека, раскрывающего свой внутренний мир в одиночестве, но нельзя изобразить того, что он раскрывает эти свои стороны только в одиночестве, что он не раскрывает их перед другими. Можно изобразить неповеданные думы; но нельзя изобразить их неповеданности. А это как раз является существенным для некоторого вида одиночества. Кроме того, здесь требуется новая оговорка: изображение одиночества, скрывания даже внешних объектов от другого человека, нуждается в обрисовке целой ситуации, показывающей этого другого человека. Но изображение второго лица, да еще изображение целой ситуации между ними, будет по необходимости целой картиной — не портретом. Портрету недоступно изображение ситуации одиночества, а следовательно, и изображение знания изображаемого субъекта о том, что он находится в одиночестве. Будни, драма или трагедия одиночества — не предмет портретного изображения. В портрете не может быть и двух добавочных субъектов, к которым обращаются два разных выражения главного портретного субъекта: поэтому портрету недоступно и изображение одной стороны и невыраженности, как это имеет место в обрисованных выше примерах.

Из сказанного вытекает одно чрезвычайно важное следствие — недоступность для портретного изображения „ненастоящих“ (по терминологии Pfänder'a) переживаний. Актер не может быть изображен на портрете. Изображенный на портрете актер в той или иной роли — не актер, а реальное лицо. Пусть подпись под портретом гласит: „NN в такой-то роли“, пусть маскарадная мишура говорит об этом языком живописного изображения, — в самом выражении лица, в самой мимике и позе, мы не увидим игры, если, конечно, перед нами подлинная игра, а не явная подделка под реальное выражение. В отдельных случаях, правда, ненастоящее может быть, отличается от настоящего некоторыми оттенками внешнего выражения, но это — не правило, и,

повидимому, вернее обратное, что ненастоящее не отличается какими-либо явными особенностями внешнего выражения. Если это верно, то будет верно и то, что портрет может изобразить ненастоящее, но не может изобразить его ненастоящести.

Подпись под картиной дает чисто внешнее указание, но и это указание относится лишь к совокупности внешнего выражения, а следовательно, и к совокупности всего внутреннего состояния субъекта в данный момент, не раскрывая сложного сплетения ненастоящих и настоящих моментов, имеющих место в общей сложности изображенного в данном портрете внутреннего мира. Поэтому перед каждым портретом возникают вопросы относительно „настоящести“ или „ненастоящести“ каждой изображенной в нем черты, и каждый портрет в каждой черте своей допускает всегда соответствующее двойное его истолкование.

Сказанное выше относительно значения ситуации для изображения одиночества, невыражения и ненастоящести может быть обобщено и возведено в принцип. Отсутствие изображения на портрете конкретной внешней ситуации делает его не двусмысленным только, а бесконечно многосмысленным. Одно и то же выражение и одно и то же отношение в разных ситуациях, в направлении к различным предметам, имеет совершенно различный смысл и дает совершенно иное движение истолкованию, раскрывающему портретную личность. Сохранение выражения при изменении ситуации и объекта отношения может свидетельствовать о диаметрально противоположных свойствах изображенного мира. Но ситуация не только не изображается на портрете случайно: она вообще и принципиально не может быть изображена—не может быть изображена во всей своей полноте. И как бы полно и определенно ни была изображена ситуация на развернутой картине, всегда остается возможным допущение таких ее antecedентов и коэкзистентов, которые совершенно изменяют смысл изображенного. Си-

туация не только в портрете, но и на картине всегда остается недосказанной.

Недосказанность характеризует еще больше внутренний мир изображенного лица. Так как невыраженное есть в то же время и неизображенное, то всегда, подобно внешней ситуации, остается правомерным допущение любого числа любых невыраженных внутренних состояний изображаемого субъекта. А допущение тех или иных невыраженных „добавочных“ внутренних моментов так же, как и в случае с внешней ситуацией, дает совершенно новый смысл изображенному выражению.

Таким образом, по отношению к каждому портрету допустимо бесконечное многообразие различных его истолкований. Однако, это многообразие не является вполне неопределенным: оно должно в каждом из своих членов включать, как в контекст, некоторое общее звено, осложняя его в каждом отдельном случае различным содержанием. Интерпретация конкретизирует изображенное выражение, отношение или состояние личности; дает ему определенное направление и смысл. Без этой осложняющей конкретизации портрет является по существу абстрактным изображением, — формулой, указующей лишь некоторые абстрактно-общие черты допустимых в данном случае и, в остальных моментах, неопределенных истолкований. Портрет — не программная, а чистая музыка.

Абстрактность, недосказанность, „чистота“, имеет свое не менее важное и глубокое основание также и в другой стороне живописного изображения — в его неспособности к передаче мыслей изображаемого лица. Портрет не указывает ни что, ни о чем думает изображенный на нем человек, ибо мысль не отражается во-вне. Выражается лишь чувство, настроение, отношение: мысль остается недоступной тайной. Но разве жест, по определенности своего значения, не равняется слову? разве жест не может его заменить? ведь слово само есть не что иное, как звуковой жест? — Несомненно, жест может заменить слово и факти-

чески заменяет его — в языке немых. Но разве языковой жест немых есть предмет живописного изображения? Правда, мы широко допускаем в живописи изображение условного жеста, т.-е. жеста, имеющего условный смысл, например, грозящего пальца, пальца, приложенного к губам и т. д. Но мы допускаем условный жест лишь постольку, поскольку он является общепонятным, поскольку он не требует добавочных разъяснений. Язык немых лишен указанного признака.—Самое существование специального немого языка объясняется недостаточностью и ограниченностью общепринятого языка жестов для выражения мыслей. Сравнение с языком немых нашей общепринятой условной жестикуляции раскрывает и совершенно изумительную бедность этой последней. При этом подавляюще большая часть наших условных жестов и мимических выражений служит нам для выражения наших эмоций, намерений, желаний и актов, а не для обозначения того или иного содержания мысли. Жест и мимика говорят о том, как мы к чему-нибудь относимся, но они за немногими исключениями мало или ничего не говорят о том, к чему мы относимся указанным образом. Бедность жестового и мимического языка самого по себе доходит до крайней скудости, когда ставится вопрос о том, что именно из запаса этого языка доступно живописному изображению.

Жест есть движение во времени, живопись—изображение момента. Поэтому для нее недоступно изображение даже такого примитивного жеста, как простой кивок головы. Вернее сказать, никакой жест недоступен живописи: ей доступна лишь „поза“ — покоящегося или движущегося предмета.

Значительно лучше, чем в портрете, дело обстоит, по видимому, в картине, где изобразительные возможности кажутся чуть не безграничными. Разве нельзя найти адекватную форму выражения для изображения на картине любого суждения — его субъекта и предиката: того, о чем говорится, и того, что говорится? То, о чем говорится, суб-

ект, указывается на картине направлением жеста и взгляда в изображенной ситуации; то, что говорится, предикат, — указывается выражением позы и мимики? — По вопросу о направлении мысли невольно напрашивается, прежде всего, такое возражение: картина изображает лишь внешнюю направленность — на объекты внешнего восприятия. Поэтому в картине может быть изображена направленность лишь на чувственно данные предметы и ситуации. Следовательно, вся область нечувственного исключается из сферы возможных объектов живописного изображения. Неизмеримое значение выключаемой таким образом сферы может быть оценено лишь сравнительным взвешиванием ее области в сравнении с областью чувственно данного. Однако, так ли это? Нет ли здесь невероятного преувеличения? Разве изображенный на картине человек не воспринимается нами, именно, как человек, а не как одна из сторон его чувственной данности. Все нечувственное, что воспринимается нами сквозь зрительную завесу чувственной данности в мире реальной действительности, воспринимается нами таким же образом и в живописном изображении. В указанный выше тезис о неизобразимости нечувственного должна быть поэтому внесена существенная поправка. Нечувственное может быть изображено в живописи в той мере, в какой оно нами „воспринимается наглядно“ при помощи зрительных дат в обычной действительности. Но не уничтожает ли эта поправка самого тезиса? Ведь она означает, что живописному обозначению доступно все, что может быть „дано наглядно“; но „дано наглядно“ может быть решительно все, если под „наглядной данностью“ не разуметь адекватной наглядной данности, а считать „наглядно данным“ все то, что дано наглядно хотя бы одной своею стороною или, еще шире, — что „дано“ лишь при помощи зрительного знака или символа, предмет изображающего. Прибегает ли живопись к подобной наглядности, прибегает ли она к символам, не имеющим

определенной зрительной ценности, вроде написанных слов или математических знаков? Разумеется, да. Свиток рукописи, раскрытая страница книги — не какой-нибудь, а вполне определенной, — „мене-текел-фарес“ на стене, чертежи на песке перед задумавшимся Архимедом — разве все это — не классические и вполне законные объекты живописного изображения? Тезис неизобразимости нечувственного таким образом падает и заменяется тезисом доступности безусловно всего для обозначения, в качестве предмета, предстоящего внешнему или „духовному“ взору изображенного на картине лица. Но уничтожается ли этим сомнение в изобразимости самой направленности мысли или „духовного взора“ на изображенный чувственно или лишь символически объект? никоим образом нет. Картина остается попрежнему изображением внешней направленности взгляда или жеста на внешне данный объект, а не изображением внутренней направленности мысли и внимания. Внимательный взгляд на тот или иной объект может быть разглядыванием его внешней стороны, но может быть и углублением в его символическое значение, в мысли по поводу него; наконец, он может быть случайной остановкой взгляда на данном предмете, при сосредоточенности мысли и внимания на объекте, не имеющем ничего общего с данным внешним, подвернувшимся на глаза предметом. О чем думает Архимед, опустивший сосредоточенный взгляд на свои чертежи на песке? О решении задачи, о возможной гибели родного города, о доблести бойцов и т. д. — ничего этого не прочтешь на картине: это читается под картиной — в названии картины, именно потому, что это выходит из сферы доступного живописному изображению.

Не совершаем ли мы здесь однако некоторого насилия над интерпретацией картины, подменяя ее психологической интерпретацией внешнего выражения реальной личности? Разве изображение на картине геометрических фигур перед глазами Архимеда не обязывает нас

истолковывать ситуацию, как именно направленность его мысли на предстоящий его внешнему взору предмет? Пусть в действительной жизни, в научной психологической интерпретации живого лица, мы вправе допускать самые различные предположения о том, чем заняты мысли его обладателя,—в живописи, на картине, мы обязаны связывать направление мысли с внешней направленностью взгляда. Это—одна из условностей, одно из условных правил эстетической герменевтики живописного произведения. Художественная „герменевтика“ совершенно особая методология по сравнению с „герменевтикой“ психологической. Наряду с психологической „физиогномикой“, „соматогномикой“, „жестогномикой“, „костюмогномикой“ и т. д., существуют соответственные художественные „гномики“. Одним из специфических принципов, лежащих в их основании, является, например, положение о неслучайности для изображенной личности данного в картине выражения, жеста, костюма и т. д. — положение, конечно, неприемлемое ни для какой сколько-нибудь научной психологии¹⁾.

Возможно, что и в нашем примере мы имеем дело с одним из случаев художественной герменевтики. Однако, именно здесь это является сомнительным; во всяком случае мы не чувствуем здесь обязательности определенного направления интерпретации, как это имеет место по отношению к иным художественным ситуациям. Но допустим, что интерпретация направленности взгляда, как направленности мысли и внимания, всегда является обязательной. Раскрывает ли это в действительности мысль изображенной личности? Если направление взгляда и раскрывает нам „о чем“ мысли, то оно несколько не раскрывает ее „что“. „Что“ мысли должно быть раскрыто не направлением, а характером и содержанием мимики, жеста и ситуации.

¹⁾ Подлинность, принадлежность телу созданных костюмом свойств фигуры; перенесение свойств ткани на свойства человека, и т. д.

Но ведь и содержание мысли не может быть выражено: выражается лишь чувство. Однако так ли это? Разве презрительный, насмешливый, сожалеющий иди, наоборот, любовный, восхищенный и т. д. взгляд не раскрывает, наряду с эмоциональным отношением субъекта к тому или иному предмету, также и оценки субъектом этого предмета, а в связи с оценкой и оснований этой оценки? Но уже оценка является моментом наполовину интеллектуальным, основания же могут иметь в себе безусловно интеллектуальный состав: мотив оценки сплошь и рядом неразлучен с мыслью или с целым кругом, комплексом мыслей. Мы видим на картине не только, как изображенное лицо относится к данному объекту, но и почему оно относится к нему известным образом.

Приведенные соображения до известной степени верны, но они подлежат значительному ограничению. Несомненно, что картина изображает характер оценки субъектом предстоящего ему объекта. Но в какой мере? — лишь поскольку оценка сама является известным „эмоциональным отношением“, „настроенностью“ по отношению к предмету. Основания оценки всегда, наоборот, оказываются предметом догадки, выходящей более или менее далеко за пределы раскрытия непосредственно данного в художественном произведении — в область рассуждений по поводу изображенного в нем. „Что“ мысли изображенного субъекта остается не менее неопределенным, чем его „о чем“. Тем более, что неопределенность в одном отношении известным образом связана с неопределенностью в другом. Это в особенности станет ясным, если мы вспомним о том, что даже, если допустить, что направленность взора определяет предмет мысли — ее „о чем“, то это „о чем“ все-таки будет мало чем отличаться от полной неопределенности, поскольку каждый предмет, взятый в конкретном его бытии с бесконечным многообразием опутывающих его отношений, вызывает определенное эмоциональное отношение всегда не к себе в целом, а к какой-либо своей

стороне или группе сторон, что, собственно, и является существенным. Возьмем, например, картину Ге „В чем истина?“—возьмем ее даже с ее названием, но без контекста книги или предания, которые дают ей более определенный смысл. Что означает эта презрительная улыбка и сильный убедительный жест холеной руки римского патриция, обращенный к стоящему перед ним нищему? То ли, что, согласно книжной традиции, вкладывается в него,— что истина—в красоте, силе и власти, или, наоборот, стоическое презрение ко всему этому, выраженное в ответ на завистливую оценку внешних благ его нищим противником? К чему относится презрение Пилата: к внешним лохмотьям и жалкому виду, к умственной скудости противника, к его зависти или к его странным мыслям и чувствам? Такая интерпретация картины кажется, конечно, искусственной, — но только, — при условии, что мы имеем дело с Пилатом и Иисусом. Но достаточно подписать под ней: „Марк Аврелий и нищий“, и искусственной окажется подсказанная автором картины интерпретация. Этот пример выдвигает, между прочим, новую проблему герменевтической роли названия художественного произведения. — Итак, мысль неизобразима в пространственном искусстве; оно дает лишь намек на определенную мысль или, вернее,—на определенную сферу мысли: оно указывает круг предметов, объединенных лишь общностью эмоционального к ним отношения изображенного субъекта.

Новые границы для живописи открываются перед нами, как только мы зададим вопрос о возможности живописного изображения не актуального состояния настоящего момента, а прошлого изображаемой личности. Принято говорить много лишнего по этому поводу. Между тем, самые простые соображения убеждают нас в бессилии живописи в этом отношении. Прошлое каждого человека бесконечно сложно. Тысячи событий оставляют свой след на личности человека, в виде воспоминаний, привычек, отношений и т. д. Изобразить прошлое значило бы изобразить бесконечно сложную историю личности в структуре и

выражении лица и позы. Разумеется, это — смешная затея: выражение фигуры, жеста и лица, как бы ни было оно „сложно“, всегда в сущности поразительно несложно. Оно может быть в высшей степени своеобразно, индивидуально, смутно, с трудом уловимо или вовсе неуловимо для словесной или рациональной фиксации, но все это ничего не говорит об его сложности. „Сложность“ выражения лица и сложность личной истории — две вещи абсолютно несоизмеримые.

Мне возразят: никто не говорит об изображении всей истории личности: речь идет лишь о главных ее моментах и этапах. Таким образом, спор с принципа переносится на число. Но тогда вновь возникает прежний вопрос — о числе главных событий в жизни личности. И их оказывается слишком много — чудовищно много для того, чтобы они могли уместиться на одной физиономии. Тогда вводится новая поправка: не о главных событиях идет речь, а о главных группах или связанных единством цепях событий. Но и здесь необходимо поставить вопрос о количестве этих групп или цепей, могущих отразиться на схваченном моменте внешнего выражения или на обладающей постоянством анатомии лица и фигуры. И здесь, и на этот вопрос, приходится отвечать указанием на крайне малую „историевместимость“ живописного изображения. Можно было бы, правда, говорить о другом: пусть выражение лица несложно, но оно зато может быть совершенно индивидуальным, совершенно своеобразным. И подобно тому, как тончайший оттенок классического вида старого вина может „восстановить“ всю сложную историю его изготовления, так индивидуальный отпечаток человеческого лица может содержать в себе указание на весьма сложную и лишь в этой своей сложности—индивидуальную историю личности. Возможность такого указания на целую цепь событий в научной психологии, по крайней мере, вполне допустима: тонкая острота, относящаяся к сфере классической филологии, является несомненным экзаменом на долгий путь приобрете-

ния эрудиции и развития ума в определенную сторону. Количество подобных символов, — окуляров, сквозь которые раскрываются обширные панорамы событий, — может быть бесконечно больше в художественной герменевтике, в художественном восстановлении личности, в художественной психологии. Ибо субъект, воспринимающий художественное произведение и вдумчиво развертывающий в своем уме заключенные в произведении потенции и намеки, не обязан хотя бы в минимальной мере считаться с вероятностью реальной прочности раскрывающихся цепей событий, с объяснимостью данного индивидуального оттенка именно таким, а не иным их многообразием. Лишь бы был намек; лишь бы определенный ход и направление образов были подсказаны данными художественного произведения или образами, с художественной закономерностью вытекающими из них.

Прекрасным примером имплицитности всей жизни в выражении данного момента может послужить сидящий Демон Врубеля или Эрмитажный портрет матери Рембрандта. Сила и значительность грусти явно говорит, что ее объектом является не то или иное отдельное событие или личность, а вся жизнь, весь мир в его совокупности, в его данностях и возможностях. Но что это значит? Говорит ли это в пользу того утверждения, что в картине отражается вся история изображенной личности? Повидимому, да — поскольку здесь указывается общая черта всех прошедших жизненных событий, т.-е. их ничтожность перед лицом демонических стремлений и безрадостного опыта жизненной зрелости. Все в жизни вело к усмотрению ее ничтожности — вот общий смысл прожитой жизни. Но именно этот смысл картин с очевидностью показывает, что истории жизни здесь нет. То, что здесь есть, есть лишь итог, а не развернутая цепь событий, — их крайне общая характеристика, а не наполненное конкретным содержанием многообразие индивидуальных событий. То же самое следует сказать и о выше приведенном примере с классической остротой. Правда,

приобретение известных степеней культурного развития,— экзамен, указывает на пройденную школу, но это опять-таки лишь итог, и характер и прохождение школы остаются определенными лишь в самых общих, самых рудиментарных чертах. Кроме того, приобретение культурных форм выражения и поведения является почти исключением: большинство общечеловеческих свойств и характеристик личности лишены даже принадлежащей экзамену определенности указания на проделанные личностью этапы внутренней эволюции. Портрет—далеко не экзамен. Экзамена не заменить ни фотографическим, ни даже кинематографическим портретом.

Что такое экзамен? — попытка вскрыть и установить наличность у данного субъекта тех или иных видов потенциальности, которая и составляет подлинную сущность человеческой личности. Личность состоит из потенций — не из более или менее случайных их проявлений, актуальных поступков и состояний сознания. Потенция есть итог личных актуальных событий. Честность, справедливость, влюбчивость, ум, талант, вспыльчивость, цельность, честолюбие, самолюбие, решительность, пронизательность, грубость, широта и т. д., — все это различные примеры личных потенций. Без указания потенций не может быть никакой характеристики личности. В каком же положении находятся потенции в отношении их живописной изобразимости?

Потенция, свойство личности, не может быть изображена само по себе. Она может быть изображена лишь через свои проявления: в анатомии лица и тела, в выражении и в отдельном, актуальном поступке или состоянии. Но достаточно внимательно всмотреться во взаимоотношение потенций и их проявлений, чтобы увидеть полную живописную неизобразимость различных видов свойств личности. Как можно в портрете изобразить честность, справедливость, решительность, вспыльчивость, цельность и т. п.? Но потенции бывают различного рода: в одном случае это — „способность“ к известным поступкам, для

констатирования которой достаточно одного определенного поступка: он способен на подвиг и т. п.; в других случаях это — предрасположение, для констатирования которого принципиально недостаточно одного проявления, а необходимо множество поступков определенной категории—такова честность, уничтожающаяся единою подлостью. Если потенции первого типа и подлежат изображению в известных ограниченных пределах, то потенции второго типа или, вернее, типов почти целиком ускользают от принципиально однособытийного, моментного портрета. Честность не написана на лице у порядочного человека; гений слишком часто имеет наружность жалкой посредственности; ум нередко „светится“ в глазах, за которыми не скрывается и минимальной сообразительности. В особенности ярко выступает неизобразимость потенциальных свойств личности, когда мы обратим внимание на разновидности отдельных потенций. Если „ум“ еще может „светиться“ в глазах, то как может в них светиться характер ума: его широта, глубина или острота, тонкость (ума, а не чувства), богатство и т. д.? Меня могут здесь снова упрекать в смешении научной семиотики и диагностики с художественной семантикой и герменевтикой. Однако, ближайшее рассмотрение фактов показывает, что потенциальные свойства личности столь же мало поддаются научной диагностике на основании внешнего выражения лица и тела, сколь мало они подлежат усмотрению в акте однозначного художественного восприятия. Впрочем здесь мы стоим перед рядом художественных проблем, нуждающихся в систематическом рассмотрении материала. Однако, и здесь, повидимому, верно следующее положение: психическая индивидуальность недоступна портретному изображению, поскольку она характеризуется известными комбинациями определенных оттенков, видов и степеней общечеловеческих черт. Для индивидуальности важна точная мера отдельной потенции: степень широты ума, укорененность привычки, сила и характер вспыльчивости, — все то, что никак не от-

ражается во-вне и, следовательно, выходит из компетенции портрета.

Столь же мало, как психическую индивидуальность, способен портрет изобразить эпоху. Это в особенности кажется парадоксальным на первый взгляд: ибо принято видеть в портрете прежде всего изображение определенной эпохи. Уже самая анатомия лица определяет, повидимому, историческое место изображенной личности. Разве не отличим мы с первого взгляда лицо римского патриция, греческой богини, венецианского дожа или русского нищего? Этот аргумент можно пополнить этническими примерами, еще более убедительными: разве не отличаем мы физиономию европейца от негра или китайца? Но кто же осмелится утверждать, что на лице негра или китайца написана его „эпоха“. Расстановка и цвет глаз, длина носа и опухлость или подобранность щек так же мало открывают внутренний мир отдельной личности, как и мирозерцание целой эпохи или того или иного социально-исторического слоя. Большим правом на подобную роль обладают, повидимому, внешние аксессуары: прическа, манера держаться, грим и т. д.,—аксессуары, которые в большей или меньшей степени являются делом рук изображенной личности и, следовательно, отражают ее вкусы, заботы, интересы, отношения к людям и т. д. Однако, и здесь „и так далее“ не должно идти слишком далеко. Во-первых, могут быть культурные эпохи, которые вовсе не характеризуются определенной формой костюма, жеста или прически. В этом отношении для портрета „выгодно“ выделяются лишь исторические эпохи вроде придворной культуры XVII—XVIII века, где мушки, определенный жест, костюм и даже выражение лица занимали нарочитое место в общей системе жизни и человеческих отношений. Это - эпохи внешнего выражения, по преимуществу. Им противостоят другие эпохи—эпохи „естественности“, или пренебрежения к внешней форме выражения своего внутреннего мира. Таковы по большей части голландцы с загадочной эпохой, глядящей

с их спокойных, нередко тупых, по внешней видимости лиц. Во-вторых, выразительное значение портретных аксессуаров для характеристики внутреннего мира эпохи терпит чрезвычайно существенное ограничение от того обстоятельства, что принятая в данную эпоху внешность слишком скоро становится лишь условною формою, абсолютно не отражающей ничего — даже зачастую вкусов эпохи, помимо вкуса и привычки к самой этой внешней форме.

Чем определяется, прежде всего, внутреннее культурное содержание эпохи? Во-первых, — ее идейным содержанием, ее миро- и жизне-содержанием; во-вторых, своеобразием ее „Gemüth'a“, ее эмоционально-волевой настроенности и структуры. Но как раз именно здесь мы имеем перед собой два об'екта, наименее поддающихся портретному изображению. В особенности неизобразимость эмоционально-волевых модификаций служит препоной для изображения эпохи. Ведь, по большей части, именно модификациями чувств отличается одна эпоха от другой, а не наличием или отсутствием основных категорий чувства. Любовь и ненависть, уважение и презрение и т. д. имеют место во все эпохи, но в каждую эпоху они обретают свою идейно-эмоциональную модификацию. Портрет не раскрывает перед нами эпохи: эпоха встает перед нами в живописных композициях, отражающих ее мирозерцание — созерцание мира в его отдельных, существенных частях. Но композиция есть раскрытие внутреннего мира не изображаемых суб'ектов, а самого изображающего художника. Это — эпоха художника, а не эпоха изображенного им лица, — далеко не всегда его современника. В этом смысле и портрет является выражением эпохи, — т.-е. поскольку он является не изображением личности, а изображением впечатления от личности — изображением не „Weltanschauung“ 'а, „мирозерцания позирующего“, а „Menschenanschauung'a“, „человекосозерцания“, „богосозерцания“, „женосозерцания“ и т. д., одним словом, — „лицезрения“ художника.

До сих пор мы рассматривали изобразимость различных сторон личности (и индивидуальности), взятых в их отдельности. Но понимание и почувствование личности этим, конечно, не ограничивается: оно требует, далее, усмотрения ее внутренней структуры. Возьмем две основных категории этой внутренней связи: мотивацию и причинность, и посмотрим, в какой мере они изобразимы на портрете. Оказывается, что их изобразимость сводится к ничтожному минимуму. Больше того, — можно выставить и общее положение: внутренняя структура личности не подлежит, вообще, изображению на портрете. Берем какой-нибудь мотивированный поступок или внутренний акт: например, решение Наполеона предпринять поход в Россию. Спрашивается: может ли какой бы то ни было портрет изобразить борьбу многочисленных и сложных мотивов, приведших Наполеона к указанному решению? Ясно, что портрет принципиально молчит на этот счет. Молчит, потому что цепь мотивов состоит из различных сплетений мыслей, оценок и их взаимоотношений, а все это в большей или меньшей степени не может иметь адекватного внешнего выражения. Можно говорить о портретном изображении мотивировки только в том случае, если и мотивированное, и мотивирующее так или иначе находят себе место на полотне; но этим ставятся чрезвычайно узкие рамки, так что, согласно предыдущему, изобразимой оказывается мотивировка лишь аффективного состояния и лишь отношением к одному непосредственно предстоящему объекту. И при этом опять-таки надо учитывать всю возможную многосмысленность изображенной ситуации — многосмысленность отношения изображенного субъекта к предметам, поставленным на картине вокруг него.

Не лучше обстоит дело с изображением причинных взаимоотношений во внутренней структуре личности. Да, но разве мы не „видим“ непосредственно причины страданий Лаокоона? Разве причина не подсказана здесь с недопускающей сомнений определенностью? — Несомненно, под-

сказана. Но, ведь, Лаокоон не портрет, а „картина“. И кроме того, здесь мы имеем перед собой как раз тот случай, который удовлетворяет только что указанным условиям: здесь, во-первых, перед нами изображение аффекта,— во-вторых, наличность внешней, непосредственно действующей причины и в-третьих—наличность именно одного обстоятельства,—причины, состоящей, если можно так сказать, из одного условия—помимо условий само собой разумеющихся. Стоит взять любой пример, где не было бы налицо одного из этих условий, чтобы убедиться в чрезвычайной ограниченности сферы изображения в портрете причинной связи.

Но, может быть, мне возразят, что причинность, вообще не интересует искусство, что эта категория специфически научная? Но это было бы ошибкой: многия названия картин и существуют как раз для того, чтобы указать соответствующие причинные связи: „Шахтер“, „После бури“ и т. д.

Если, однако и допустить возможность изображения на картине мотивировки и причинной связи, то при этом необходимо сделать общую оговорку: изображается зрительно никогда не сама мотивировка и не сама причинная связь, а antecedentes и консеквенты, взятые вне их внутренней связи. Тем самым, допускается широкая произвольность в истолковании этой внутренней связи, иными словами—в построении мотивационных и причинных цепей и взаимоотношений.

Неопределенность мотивационной и каузальной роли изображенных в портрете тех или иных сторон личности тесно связана с неопределенностью их удельного веса в общем строе изображенной личности. Насколько существенна для данного человека изображенная на портрете черта? Является ли она „сущностью“ изображенной личности или более или менее случайной производной иных, скрытых черт? Принято утверждать, что „настоящий“ портрет и есть это изображение „сущности“—изображение

„самого“ человека. Допустим, что это действительно верно, что „настоящий“ художник всегда рисует глубину, сущность и пр. личности. Тем не менее остается неоспоримым, что никакой художник не может изобразить „сущностности“ — степени сущности им изображенного. А раз так, то сущность изображенного оказывается лишь извне привносимой предпосылкой портретного интерпретатора — принципом портретной герменевтики, а не актуальным объектом живописного изображения. Кроме того, всегда остается живописно не сказанным, каковы степени сущности различных черт изображенных на портрете, если их действительно имеется несколько.

Неизобразимость на портрете мотивационных, причинных и структурных связей внутри личности ведет к новому следствию — к неизобразимости внутренней драмы изображенной на картине личности. Драма, так или иначе, строится на осознаваемом внутреннем противоречии, динамически развивающемся во времени. Но осознаваемое внутреннее противоречие есть внутреннее взаимоотношение мотивационного порядка. Однако, — так ли это? Не является ли это следствие заведомо ложным, а вместе с ним и предпосылки, лежащие в его основании? Разве не является предметом живописного, в частности портретного, изображения страдание личности, а вместе со страданием — и внутренняя драма, в нем раскрывающаяся? — Повидимому, нет. Страдание, конечно, является возможным объектом портретного изображения. Но изображение страдания еще не есть изображение внутренней драмы. Да и наличие страдания не всегда свидетельствует о наличии драмы. Бодро или даже, может быть, радостно принимаемое физическое страдание не имеет к драме решительно никакого отношения. Даже наличие эмоционального („душевного“, не „физического“) страдания личности вовсе не всегда является драмой. Глубочайшая тоска является драмой лишь тогда, когда она контрастируется с иным устремлением страдающей личности и когда осознание этого

контраста создает внутреннее напряжение, таящее в себе ту или иную динамическую развязку. Но осознание внутреннего контраста есть психическое целое, ядром которого является интеллектуально-идейный момент — „осознание“, по самой своей сущности не подлежащий портретному изображению в своем специфическом своеобразии. Изображено может быть лишь внешнее выражение связанного с этим „осознанием“ нового страдания, но выражение этого страдания не имеет специфически многообразных форм, могущих служить для портретного изображения бесконечного многообразия внутренних драм и для живописного отличия внутреннего состава одной драмы от другой. Драммы бесконечно разнообразны, их внешнее проявление ограничено весьма узким кругом сходных выражений.

Неизобразимость внутренней контрастности отдельных черт изображенной личности ведет к тому, что в портрете мы имеем перед собою не определенное взаимоотношение отдельных черт личности, а их простую рядоположность. Гнев и тоска, изображенные на одном и том же лице, воспринимаются зрителем поэтому не как относящиеся к разным объектам, внутренне борющиеся, обуславливающие друг друга, дополняющие и т. д. внутренние настроенности личности, а как некоторое слитное состояние, как направленный в одну сторону тоскливый гнев или гневная тоска, хотя, по мысли художника, гнев должен был относиться, например, к себе, а тоска к другому, или наоборот. Структурная сложность и определенность внутреннего состояния, внутренней драмы, становится при изображении на портрете принципиально новым, специфически-аморфным переживанием личности.

Разумеется, не может быть изображена в портрете и динамика драмы, движение действия, развязка, судьба личности. Ибо динамика драмы требует развертывания событий во времени, а время, вообще, не является живописной категорией. Однако, живописная интерпретация изобретает своеобразный суррогат временного повествования.

Длительное созерцание портрета может сопровождаться примышлением различных жизненных ситуаций и постановкой в них изображенной на портрете личности. Таким образом, портрет начинает жить и осложняться не изображенными на нем возможностями. И в отношении к воображаемым жизненным ситуациям портрет не остается совершенно безразличным, но подсказывает для каждой данной ситуации более или менее определенный способ поведения. В результате, живописный портрет развертывается в повесть, в драму, в роман. Против подобного развертывания жизни изображенной на портрете личности трудно возражать. Но определенность ее поступков и поведения в примышляемых ситуациях должна быть поставлена под серьезное сомнение. Впечатление этой определенности создается главным образом благодаря тому обстоятельству, что изображенный на портрете человек переносится нами в различные воображаемые ситуации с тем же внешним выражением, с которым он дан на созерцаемом портрете. Этим перенесением в портретную личность привносятся все новые и новые черты, потому что одно и то же выражение в различных ситуациях, например, улыбка, свидетельствует о различных сторонах и свойствах воображаемой личности: о доброте в одном случае и жестокости в другом, о смелости и трусости, чуткости и грубости и т. д. Не является ли подобное примышление воображаемых ситуаций и соответственное развертывание личной истории одним из законных приемов портретной герменевтики? Как бы там ни было, мы имеем здесь перед собою новую форму ограниченности портретного изображения, не указующего бесконечного многообразия ликов одной и той же реальной личности в различных ситуациях жизненной обстановки.

Подтверждением изложенных здесь соображений является своеобразное осознание нами серии портретов одного и того же лица. Если это подлинно художественные портреты, то изображенные на них лики никогда не сливаются для нас в единый облик — в облик одной и той же

личности в разных ситуациях. Наоборот, каждый портрет имеет тенденцию раскрываться в особой, отличной от других, личной повести; каждый портрет способствует воссозданию особой, хотя и однородной в разных ситуациях личности.

Различные искусства отнюдь не безразличны к избираемой ими в качестве сюжета личности. Каждое ставит свои специфические требования к ее внешним и внутренним свойствам, выключая тем самым известную сферу вообще из сферы своего изображения. Личность в определенном искусстве есть поэтому всегда особая личность: личность эпическая, романическая, драматическая, идиллическая; личность театральная, поэтическая, живописная, портретная, скульптурная и, может быть, даже музыкальная. И дело здесь не только в том, что специфические средства изображения данного искусства, т.-е. краски, звуки и т. д., модифицируют все изображаемое в них, претворяя реальный мир в мир, существующий только в данном искусстве. Дело не только в том, что изображенная в красках грусть принципиально отлична от грусти, выраженной в музыкальной мелодии. Независимо от этого, каждое искусство выделяет для себя из окружающего мира свою своеобразную область сюжетных элементов и форм со своими своеобразными формами структурных между ними взаимоотношений. Одна из проблем философии портрета, это—проблема специфической структуры живописной и, в частности, портретной личности.

В связи с анализом характера и сущности специфически портретной личности легко могут возникнуть возражения против всего вышеизложенного. На основе особого трактования ее состава и структуры можно вновь, как будто, отстаивать тезис возможности художественного изображения полноты человеческой личности в рамках отдельного портрета. Так, напрашиваются следующие соображения. Портретная личность есть нечто совершенно своеобразное в сравнении с личностью, характеризуемой в психологии,

с личностью, обсуждаемой в практической жизни, с личностью, изображаемую в поэтическом произведении, и с личностью, с которой мы общаемся в реальной жизни. Каждый тип личности есть нечто, оформленное специфическими понятиями или иными видами постижения и сознания, свойственными данному виду жизни и культуры. Личность, оформленная научно-психологической характеристикой, есть личность описанная в абстрактных терминах, дробящих ее на отдельные акты, стороны, свойства, потенции и т. д. и устанавливающих некоторые общие формы отношений и связей между кусками раздробленного анализом целого. Элементы и связи, выделяемые научной психологией носят на себе печать той практической области, ради которой создается наука: они являются результатом социальной телеологии или, вернее,—социальных телеологий. Объем внимания, сенсорный и моторный тип реакции и прочее—все эти способы аналитической характеристики не имеют никакого отношения к портретному изображению. Портретная личность — нечто совершенно иное: она не дробится на „черты“ и „свойства“, стягиваемые „ассоциациями“ и иными формами связи; она внутренне-целостна и непрерывна, несмотря на всю свою сложность,—подобно музыкальной симфонии или внутренней целостности личного самочувствования. „Элементы“ портретной личности—не „черты характера“, а—мелодии пронизанных мыслью настроений; единство портретной личности—не ассоциация, а сложная непрерывность музыкальной гармонии. Невозможность изобразить в портрете „психологию“ личности и черты ее характера вообще ничего не умаляет в портретном искусстве, потому что не затрагивает портретной личности — этого единственного объекта портретного изображения.

Будучи совершенно своеобразной по составу своих элементов (если только можно их называть элементами), портретная личность обладает и совершенно специфическим видом внутренней цельности, сложности и полноты.

Ее сложность и полнота не имеет ничего общего с завершенностью инвентаря характерных черт; многообразие ее элементов исчисляется не десятками и сотнями; но она имеет в себе бесконечное многообразие, поскольку каждый переход между двумя элементами сплошной непрерывности всегда состоит в свою очередь из бесконечного множества бесконечно малых переходов.

Мысль о возможности изображения всей полноты портретной личности приобретает особую убедительность, если вспомнить о том, что помимо признака существует еще художественный намек, как новая обширная категория портретных знаков. Если для психолога внешние признаки имеют значение лишь постольку, поскольку они каузально связаны с характеризуемой личностью, — истолкователю портрета наличность этой причинной связи вовсе не является необходимой для перенесения свойств внешних признаков на внутренний мир изображенной личности. Роза в волосах или облако, плывущее над головой, — такие же указания на изображенную личность, как выражение лица, жест или поза. В портрете нет ничего случайного для „внутреннего мира“ изображенной личности; все так или иначе раскрывает различные уголки ее внутреннего мира, отдельные настроенности составляющего ее музыкального потока. Краски и линии, формы, композиция, материал изображенных вещей со всем многообразием настроений, сконденсированных в каждой из них, — все эти сложные внутренние миры каждого отдельного предмета изображенной обстановки — все бросает свой свет или отсвет на внутренний мир портретной личности. Бедность внешнего выражения, предстоящая наблюдателю-психологу, сменяется сложным богатством жизни для эстетического созерцания художественного портрета, в котором „Stilleben“ вещей непосредственно сливается с „Leben“ изображенного человека. Развертывание портретной личности имеет поэтому мало общего с психологической характеристикой и с восстановлением в уме временной последовательности личных со-

бытий. Оно есть органическое разрастание образов, медленно всплывающих в воображении зрителя, погруженного в процесс вживания во внутреннюю жизнь изображенных на портрете формальных элементов и их об'единений в образы различных вещей.

Возможность безграничности в изображении внутреннего мира портретной личности становится, повидимому, совсем очевидной, если принять во внимание многообразие актов, в которых постигается внутренняя жизнь другого человека. Ведь, кроме непосредственного восприятия ее, существует еще мысль о ней; существует далее знание другого человека, представляющее собою чистую потенциальность — способность указать форму поведения человека в каждом отдельном случае; существуют и иные формы осознания чужой душевной жизни: ее чаяние (*Ahnen*), ожидание (*Erwarten*), „стояние перед“ более или менее открытым нашему взору чужим внутренним миром. То, что невозможно для одной формы осознания, становится возможным для других его форм: если вся полнота чужой личности не может быть об'ектом одномоментного восприятия, она может стать об'ектом, например, нашего „*Ahnen*“ или какой-либо иной установки нашего сознания. Недоступное для рационалистической науки становится доступным для различных иррациональных форм художественного осознания.

На основе такого своеобразного раскрытия портретной личности возможно возникновение и своеобразного „художественного знания“ всей ее внутренней сложности и полноты, со всей историей ее прошлого и будущего. Если в практической жизни достаточно бывает „первого впечатления“ для того, чтобы мнить себя знающим насквозь другого человека, то тем более может быть достаточно многообразия художественных впечатлений, сгущенных в портрет, для „художественного знания“ изображенной личности. Причем это „художественное знание“, потенциальное в момент своего возникнове-

ния, принципиально может быть развернуто в безграничную картину истории личной жизни. Тезис ограниченности портретного изображения личности и с этой стороны оказывается не опасным для подлинного искусства.

Однако, так ли все это? Уничтожает ли подчеркивание своеобразия портретной личности и форм ее осознания границы для портретного изображения? И так ли, в действительности, своеобразна портретная личность, как это здесь утверждается?

Говорят, что научная психология дробит личность соответственно требованиям социальной телеологии, а не соответственно степени и качеству ее живописного выражения. Значит ли это, что черты личности, изучаемые психологией, вообще не являются объектом искусства? Не следует ли сказать наоборот, раз их выделение представляет интерес для социальной телеологии, что они являются социальными ценностями, следовательно, объектами, вызывающими к себе известное эмоциональное отношение и в силу этого имеющими особое право делаться объектами художественного изображения? На это мне возразят: только те моменты и стороны личности имеют право появляться на полотне, которые могут быть выражены в специфических, т.-е. формальных, чувственных, живописно ценностных моментах портретного изображения: в краске, в линии, в форме, в композиции, в мазке и т. д.: „мрачность души“, отраженная в краске; внутренняя легкость и свобода, вылившаяся в грациозное движение линии контура и т. п. Однако, такое ограничение сферы живописного изображения явно страдает чрезмерным сенсуализмом, точнее—визуализмом: живопись говорит не только языком чувственных данностей, как таковых, но и языком воспринимаемых за ними предметов, причем смысл, вкладываемый нами в предмет, никоим образом не исчерпывается данными в картине чувственными многообразиями. Это верно относительно неодушевленных предметов, это еще более верно по отношению к человеческому телу и лицу. Тончайшие изменения

контуров глаза или изгиба губ, дающие несмотря на свою тонкость совершенно иное выражение изображенному лицу, могут не иметь никакой живописной ценности и тем не менее они совершенно законные средства живописного изображения, в силу своей несомненной смысловой значительности. Об'ектом живописного изображения может быть не только выразимое в живописных ценностях, но вообще все выразимое зрительно и наглядно (не символически?) и в этой своей зрительной наглядности доступное зрительному восприятию. Поскольку отграничиваемые научной или житейской психологией стороны личности также могут удовлетворять этому условию: „ум светиться в глазах“, „хитрые уста змеятся улыбкой“ и т. д., — постольку и они являются законными об'ектами портретного изображения, и границы их образимости не перестают быть аргументом против будто бы открытых перед портретом безграничных возможностей.

Не уничтожает границ однозначного портретного изображения личности и факт постижения ее через намеки, содержащиеся в ее вещном окружении. Это постижение является по большей части далеко не однозначным: как следует интерпретировать отношение личности и ее внутреннего мира к изображенному на портрете ее окружению, — остается весьма неопределенным во многих случаях, в виду многообразия возможных здесь взаимоотношений. Нередко это окружение раскрывает гораздо более впечатление художника-зрителя от изображенной личности, чем внутренний мир этой последней. Кроме того, как бы ни было богато портретное окружение, разрастание его в обстановке истории изображенной личности никогда не является однозначно предуказанным картиной: оно требует специального потока воображения, которое построит историю личности по законам некоего живописно поэтического развертывания. Развертывание личности через окружение (в некоторых портретах Пикассо сам портрет превращается

в окружение) есть дело уже не однозначной герменевтики, а нового вида искусства — понимания.

Наконец наличность различных актов осознания портретной личности, вроде упомянутого „чаяния“ (Ahnen) или потенциального „знания“, также не дает права отрицать крайнюю узость пределов портретного изображения. Все эти акты осознания портретной личности являются разновидностями потенциального знания, но под „живописным изображением“ мы везде разумеем изображение для восприятия.

И поскольку указанные формы потенциального знания не могут быть развернуты, на основе данностей картины, в однозначный поток восприятий истории личности,—постольку есть полные основания считать непоколебленными наметенные выше границы однозначного портретного изображения личности.

Выяснение необычайно тесных границ портретной однозначности нисколько не умаляет возможной широты портретного изображения, поскольку оно не претендует на однозначность и общеобязательность. Наоборот, именно отсутствие твердого многообразия определенного содержания раскрывает двери субъективному проникновению зрителя в различные сферы изображенной портретной личности. Недаром загромождение портрета внешней обстановкой и внешними аксессуарами скорее препятствует нашему общению с портретной личностью, нежели облегчает его. Оно создает как бы ряд слишком определенных особенностей ее, которые мы должны еще приспособить к своему внутреннему миру, которые мы должны преодолеть; оно создает то неприятное внутреннее раздвоение, которое всегда испытываешь при слушании программной музыки. Чем менее однозначно портретное изображение, чем „чище“ портретная музыка, тем легче портрету найти доступ к уму и сердцу самого разнообразного зрителя, тем скорее он развернется в различных субъективных образах.

Различие в „понимании“ портрета, различие в создаваемых им образах есть вещь вполне законная. Тем не

менее портрет не должен быть пустым, лишенным самостоятельного объективного содержания. Он может быть понят и почувствован различно, но он должен быть понят и почувствован. Он должен содержать в себе некоторое объективное импрессиональное ядро, достаточно действенное для того, чтобы стать источником творческого раскрытия портретного образа в сознании зрителя. Он должен быть не только произведением искусства, но и искусством произведения новых образов.

В применении к субъективному развертыванию портретного образа оказываются недействительными вышеустановленные утверждения о границах портретного изображения личности в однозначных и общеобязательных признаках и намеках. Все то, что является недоступным для однозначного изображения, оказывается входящим в содержание того или иного субъективного портретного образа.

Делом субъективного произвола зрителя является не только выбор определенной интерпретации портретного признака и намека, но до известной степени и „выбор“ самой структуры данной портретной личности, данного портретного образа или мира. Зритель может, напр., в известных пределах устанавливать для себя те слои портретного содержания, в которых должен развернуться образ данной личности. Допустим, перед нами портрет, в котором нет „никаких“ явных признаков социального положения. Тем не менее мы вправе пытаться ответить и на этот вопрос и отнести изображенного человека к определенной эпохе или социальной группировке. Мы можем раскрывать для себя портрет преимущественно в слое психологии, но можем совершенно игнорировать психологию и остановиться на погружении в „атмосферу“ и „мир“ изображенного человека, „гипнотически“ создаваемый его внешностью и имеющий мало общего с его психикой. Мы можем по произволу ставить перед изображенным человеком любой воображаемый предмет в качестве объекта, на

который направлены его мысль и его чувство, напр. мелкое огорчение, друга, бытовой эпизод, и в зависимости от этого получим совершенно различную сюжетную форму портретного образа. Одним из любопытных вариантов этого рода является мысленное поставление изображенного на портрете человека перед лицом целого мира или целого личной истории, в результате чего портрет становится изображением „миросозерцания“ или „жизнесозерцания“ портретной личности. Такого рода свободное обращение с портретом допустимо однако не всегда: существуют художественные произведения специфическая выразительность которых (напр., значительность выражения) сразу предрасполагает к определенному типу портретного образа (бытовой портрет, портрет „гипнотический“, „Weltanschauungsporträt“ и т. п.); в других случаях мы вполне свободны в выборе общего направления портретной интерпретации. Мы можем, наконец, не связывать себя общими принципами портретной герменевтики или принципами интерпретации некоторой частной области портрета, напр. портрета-памятника. В результате мы получим своего рода портретные „метагеометрии“. Так мы можем отказаться от „принципа искренности“ портретного выражения и видеть в портрете „деланное лицо“ позирующей модели; или можем игнорировать пиетет, связанный с сооружением памятника, и видеть в статуе плод тайной иронии коварного мастера.

Субъективный образ данной портретной личности не является однако делом простого произвола зрителя. Конкретное развитие отдельных его частей и их слияние в некоторое внутреннее художественное единство требует индивидуальной культуры и особого „искусства“ понимать, чувствовать и творчески развивать получаемые от художественного произведения толчки в определенных направлениях.

Субъективные портретные образы поэтому не только законны, но и имеют свою новую художественную ценность, которая становится объективным художественным достоя-

нием, когда субъективный образ приобретает соответственное словесное выражение. Но разве может пластический образ получить адекватное выражение в слове, быть адекватным образу поэтическому? Об адекватности, здесь, конечно, не может быть и речи. И не только потому, что самый способ данности поэтического и пластического образа принципиально различен, но и потому, что пластическое изображение включает в себе моменты недоступные никакому слову: слово всегда обще, пластическая линия и форма конкретны, абсолютно индивидуальны. Никакое слово неспособно изобразить изгиба губ или линии глаза в их подлинной, зримой в картине, конкретности. Как бы ни был конкретен и выразителен словесный образ (напр. „глаза египетской богини“ — в одном тургеневском описании), он всегда слишком абстрактен по сравнению с пластической формой. Следовательно, словесное развертывание пластического образа может быть только некоторой весьма „приближенной величиной“. Иное дело раскрытие своего портретного образа перед лицом самого художественного произведения. То, что недоступно описанию в слове, здесь нередко становится доступным словесному указанию. Однако, и здесь нельзя говорить об адекватности в сообщении образа. Но несмотря на отсутствие адекватности, недоступной вообще никакому словесному сообщению, сообщаемое может быть образом, имеющим лишь ему присущую художественную ценность.

ПОРТРЕТ, КАК ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

Изображение человеческого лица имеет свою историю развития, но она не совпадает с историей портрета, если под этим последним понимать своеобразный стиль трактовки природы, особое художественное мироощущение.

Портретная трактовка природы является продуктом определенного, в смысле состояния сознания, уровня культуры. Подобно тому, как отсутствовал пейзаж на первоистоках культуры, так первобытному искусству не свойственно было изображение человеческого лица. Геометрический, затем стилизованный растительный орнамент, изображение зверей и животных, и наконец, изображение человека— вот приблизительный путь развития сюжетов в первобытном искусстве. Но первоначальное изображение человека не было ни в какой мере портретным. На фресках древнего Египта, Ассирии-Вавилонии, Греции—человеческое лицо, как индивидуальный лик отсутствовало. Художник изображал тело, лицо же подменял маской, которая в Греции, судя по скульптуре, держалась вплоть до классической эпохи (архаические „Аполлоны“ Орхоменский, Ферский, Тенейский и др.). Одну из первых попыток индивидуализировать лицо представляла собою группа „Тираноубийцы“. Да и то не в том виде, как создал ее Антенор в конце VI в. (506—4 г. до Р. Х.), а в более поздней реплике ее у Крития и Несиота (476 г.). Но подлинно портретная скульптура и живопись возникают только в конце „классического“ этапа греческой культуры, главным же образом в эллинистический период. От этого времени остаются скульптурные бюсты живших в ту эпоху

поэтов, полководцев, ученых, поражающие даже наш, современный взгляд живостью трактовки натуры. В живописи по словам Плиния Апеллес создал многочисленные портреты Александра Македонского.

Портрет в искусстве появляется тогда, когда сознание возвышается до уровня личного самосознания. Поэтому портретная форма искусства отсутствовала в периоды господства коллективистической психологии (первобытная община), а также при наличии автократического сознания. Результатом этой формы сознания являются условные символические изображения богов и царей, сделанные в монументальном стиле.

А. Хеклер в своей книге о греческом и римском портрете происхождение портрета связывает с развитием индивидуалистических начал в общественной жизни. „Портрет, говорит он ¹⁾, не примитивный род искусства. На низших ступенях культуры в художественном образе отсутствует все индивидуальное. Творчество художника начинается всегда с абстракции. Первые попытки человеческого изображения представляют собою скорее абстракцию, чем подражание. Происхождение этих изображений обязано больше мысли, чем дару наблюдения. Они создают только типы. Интерес к индивидуальному пробуждается в эпохи более прогрессивные. Необходимым условием представляется наличие утонченной культуры, которая несет с собою многообразие выражений человеческого лица. Выступают различия, классов. Индивидуальное проникает в общество все сильнее выдвигаясь на передний план. При этом пробуждается интерес к личности. Могучий порыв увлекает с собою философию, литературу и искусство. После сказанного нас не должно удивлять, что греческое архаическое искусство не создало портрета. Человек тогда воспринимался только в своих типических формах.

¹⁾ Anton Hekler—Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart, Verl. Hoffmann, стр. VIII.

Портрет является продуктом индивидуалистических устремлений в культуре. В существе портрета лежит начало разделения — *principium individuationis*. Эти начала порождаются различными факторами культуры от экономических до религиозных включительно. Торговля, ремесла, развитие больших городов готовят почву для индивидуалистического сознания в Греции в V—IV в. так же, как в Европе в XV—XVI ст. В свою очередь религиозные воззрения египтян создали предпосылки для появления и развития иллюзионистического портрета в тот момент, когда общий экономический уклад культуры оставался феодальным.

Личность заключается не в теле и не в духе, а в том и другом, в духовном теле. Тело есть проекция духа. Душа не может вселиться в новое тело, душа вновь ищет соединения с телом, которое она покинула в день смерти человека. Так размышляли египтяне, стремясь путем бальзамирования трупов сохранить тело, дабы душа „ба“ и жизненная сила „ка“ нашли для себя вместилище. Те же цели преследовались и в иллюзионистических портретах, в которых художник стремился к сходству с натурой. Вставные глаза дополняли иллюзию живого лица. Не случайно ваятели, художники по-египетски назывались „*seepesh*“ — „оживители“, воскресители.

В период Древнего Царства монументальная скульптура Египта создала лик. Это не была маска. Но это и не портрет в прямом смысле этого понятия. Лик нес в себе магические черты. Значение его выходило за границы искусства. Оно было религиозным. Но на ряду с этими чертами лика в изображении было много и индивидуального, человеческого. Лик наделен был также и свойствами человеческого лица. Это был как бы личный лик. В этом смысле в статуях Рахотепа, Хофрита, Хефрена (Каир. муз.) можно усматривать портретные тенденции.

Но уже в период Древнего Царства на ряду с монументальной скульптурой существовала и реалистическая, в которой трактовка лица приобрела черты иллюзионизма.

Примерами могут служить популярные Каирский и Луврский писцы и „Сельский староста“ (IV—V династия). Само наименование последняя фигура получила вследствие своей иллюзионистичности, которой она поразила рабочих, производивших раскопки в Саккаре:— „Да, ведь, это наш сельский староста!“—раздался возглас нашедших статую.

В Элладе в архаическую пору мы обнаруживаем символическую маску. Таковы Аполлоны Орхоменский, Птойонский, Ферский, Тенейский и др. Такова „голова Геры“ и изображения некоторых „Кор“. Архаика западно-европейской культуры вновь нас возвращает к лику. И нигде, быть может, лик не предстал в столь отчетливых стилистических свойствах, как в мозаиках Равенны, Константинополя, Мистры, фресках древнего Киева и Новгорода.

Лик в Египте и Византии, символическая маска в Элладе—таковы стилистические формы изображений человеческого лица в архаические периоды этих трех культур.

По мере усложнения культуры все настойчивее овладевают искусством иллюзионистические и натуралистические тенденции. Но художник вместо лица создает только иллюзионистическую маску. В дальнейшие периоды, следующие в Египте за эпохой Древнего Царства, и в монументальную скульптуру проникают индивидуалистические черты. Реалистична, психологична и характеристична по трактовке статуя Ранофера (Каир). Чрезвычайной жизненностью и даже в какой-то мере „бытовыми“ чертами отличаются портреты Аменофиса IV, фараона XVIII династии, требовавшего от художников „только правды“! Прекрасна в этом смысле луврская скульптурная голова этого энтузиаста культа Атону. В конце эпохи Нового Царства и в Саисский период встречаются изумительные по иллюзионизму портреты. Среди них выделяется мастерским реализмом бритая голова, сделанная из шифера (прибл. 600 г.; Берлин). Начиная уже с ранне-фиванской эпохи портретование лиц становится задачей художников. И Голенищеву удалось доказать.

внешнее сходство даже в танисских сфинксах с изображением Аменемхета III (XII династия).

Однако, не предвешая вопроса, являются ли эти произведения носителями точных черт портретированного лица, мы должны теперь же установить, что портрет, как стилистическая категория, не исчерпывается только наличием сходства с натурой.

Искусство знает, напр., идеализированные портреты („Гомер“ эллинистической эпохи), в которых, может быть, отсутствуют совершенно черты внешнего сходства. И в то же время точный слепок с лица нельзя назвать портретной формой.

Искусство слепков, нужных для ритуальных целей, было известно в Египте уже в VI династии, как свидетельствует о том найденный Кибелем в Саккаре около пирамиды Тети гипсовый слепок с головы мумии¹⁾. В 1912 г. Людвиг Борхардт при раскопках в Эль-Амарне нашел целую мастерскую гипсовых слепков, связав ее с именем Тутмеса—скульптора Аменофиса IV. Иллюзионистический портрет по своим худшим качествам приближается именно к маске-слепку. Часто он повторяет с точностью копии все внешние черты изображаемого лица. Но общий облик остается лишенным жизни, этого существеннейшего свойства портретного искусства.

Портрет, как стилистическая форма, оценивается, прежде всего, по признакам, присущим самому произведению, независимо от того, сколь точно повторяет изображение натуру. Как в пейзаже и натюрморте важно не подлинное сходство с предметами, служившими художнику натурой, а убедительность правдоподобия в изображении этих предметов, так и портрет имеет такую же самодовлеющую оценку. За исчезновением другого изобразительного документа мы не можем судить о сходстве леонардовского портрета Монны Лизы с женой флорентийца Джиоконда.

¹⁾ Баллод—Очерки истории др.-египетского искусства. Изд. 1924 г., 167 стр.

Тем не менее это произведение является одним из величайших портретов всей европейской живописи. Относительно большинства старинных портретов мы лишены возможности судить об их сходстве с натурой. „Портрет неизвестного“ Рембрандта не перестает быть блестящей психологической характеристикой оттого, что имя изображенного потеряно для истории.

Каждый европейский музей обладает целым рядом произведений, в которых неизвестны не только имена изображенных лиц, но и имена художников, изобразивших эти лица. И все-таки эти произведения, если они обладают стилистическими признаками портретной формы, остаются портретами.

И обратно: известен ряд живописных образов, обладающих несомненным сходством с натурой и, тем не менее, не принадлежащих портретному стилю. Рубенс в целом ряде мифологических сюжетов изображал Елену Фурман. Тициан в образе Саломеи написал свою дочь Лавинию и т. д. Эти произведения могут быть отнесены к религиозной или исторической живописи, но не к портретной, хотя сходство с натурой у изображенных персонажей налицо. Разумеется, и образ Мадонны может быть портретным. Но это будет портретная трактовка Мадонны, а не портрет любовницы или жены художника.

Итак, не всякое изображение лица—портретно. В портретном же изображении сходство с натурой имеет не стилистическое значение, а, напр., бытовое, историческое и т. п. Стилистические признаки портрета, как своеобразной художественной формы, заключаются в трактовке явления, как живого и индивидуального образа. И хотя портретированию может быть подвергнута и природа, и даже вещь, но только человек, как индивидуальность, представляет собою подлинный материал для портрета.

Портретная форма является продуктом гуманитарного мировоззрения. Вне человеческого аспекта на явления действительности не мыслим портрет. Поэтому иконописное

изображение представляет собою не лицо в портретном смысле, а образ—лик в символическом значении. Фрескам и мозаикам византийского стиля портрет был чужд. Несмотря на явное преобладание в византийском искусстве изображений человеческого лица над всеми другими изобразительными формами, тем не менее и в Равенне, и в Палермо, и в Монреале, и в Венеции, и в Константинополе, и в Мистре—портрет отсутствовал. Равенские мозаики ц. св. Виталия и св. Аполлинария дают многочисленные примеры чрезвычайно глубокой и одухотворенной трактовки лика. Это подчеркивается также и изображением необычайно расширенных, непропорционально больших глаз. Нельзя отрицать экспрессивности и характеристичности в изображении святых. И, однако, преобладает не индивидуализация, а типизация. Одухотворенность трактуется не в плане человеческом, не как проявление индивидуальной воли, а в плане символическом, являясь выразительницей наиндивидуальной, мистической силы.

Различие мировоззрений и различие задач, которые ставили себе египетские скульпторы и мозаичисты средневековой Европы, — отразилось на трактовке глаз человеческого лица. Египтянин стремился к иллюзионизму, поэтому он прибегал в скульптуре к вставным глазам. Византиец утверждал в своем искусстве образ, как лик, а не как лицо. Поэтому он непомерно расширял глаза в своих изображениях, делал их не столько живыми, сколько значительными, стремясь не к оживленности, а к символу одухотворенности. Непропорционально большие по отношению к остальным частям лица глаза на средневековых мозаиках представляли такой же условный прием изобразительной трактовки, как и другие изобразительные средства монументальной стенописи. Художник стремился не к „обману“ зрителя путем иллюзии, а к созданию духовного образа. Расширенные зрачки как бы символизировали значительность и глубину духовного опыта у изображенных ликов.

В этом глубочайшее различие мистических путей еги-

петского и христианского религиозного искусства. В этом различии и ключ объяснения, почему Египет создал иллюзионистический портрет, а средневековая Византия, романский стиль и ранняя готика портрета не знали. Египет в религии утверждал индивидуальную волю человека. Рефлексом этого состояния сознания был иллюзионистический портрет. Христианство признавало наиндивидуальную соборность, которую искусство интерпретировало в форме условных образов монументального стиля.

Формально-стилистические приемы монументальной стенописи перешли и в станковую икону. И здесь иконописцы создавали лики Христа, Богоматери, святых, а не их портреты. Традиции Византии восприняты были древней русской иконописью. И когда в XVII ст. эти традиции были поколеблены напором просачивающихся иноземных или, как тогда говорили, „фряжских“ влияний, поборники старых заветов забили тревогу. Протопоп Аввакум дает резкую отповедь стремлениям Симона Ушакова индивидуализировать и портретировать традиционно-условное изображение лика Христа.

В тот момент, когда Симон Ушаков начинает портретировать лик Христа, в русской живописи вообще развивается „парсунное“ письмо, сохраняющее еще иконописные традиции, но находящееся уже и под „фряжским“ влиянием. Зачатки светского портрета Ровинский относит ко времени Василия III, обменявшегося изображениями при сватовстве с Софией Палеолог. Иван Грозный требовал нередко со своих невест портреты. В Архангельском соборе Московского Кремля—древней усыпальнице русских царей—вдоль северной, южной и западной стен этого храма идет целый ряд изображений князей и царей. Царские изображения имеются в Московском Новоспасском монастыре, Крутицком Соборе, Грановитой палате и др. ¹⁾.

¹⁾ А. Новицкий—Парсунное письмо в Московской Руси, „Старые годы“ 1909 г., июль—сентябрь.

При Алексее Михайловиче „парсунное“ письмо развивается особенно широко. Одними из первых учителей из иностранцев были голландец Ганс Детерсон, поляк Станислав Лопуцкий, датчанин (?) Вухтерс и др. Затем начинают работать Богдан Салтанов, Симон Ушаков, Максимов и др. Хотя в это время портреты пишут „с живства“, но иконописные приемы определяют подчас всецело стиль изображения.

В пределах средневековья портретную форму можно усматривать не в византийском стиле, монументальном и величественном и уже, тем самым, противоположном типично станковой форме портрета, а в тех проявлениях художественной культуры, которые еще хранили эллинистические традиции. В Москве имеется величайший пример такого рода искусства. Это Владимирская Божия Матерь (Истор. Муз.) — прекраснейшая и одухотвореннейшая из Мадонн, когда-либо созданных человечеством. Это не строгая и холодная „Одигитрия“, тип которой выработала царственная Византия,—это интимное „Умиление“, любящая мать. И хотя ее писал византийский мастер (XI в.) и высокая одухотворенность ее — продукт византизма, однако „человеческая“ трактовка, делающая этот лик таким близким, таким „портретным“, имеет почву в истоках эллинизма. Оставаясь ликом, образ этот является и лицом.

Другой образ высокого портретного стиля, находящийся в том же Музее представляет собою большой лик Николая Чудотворца, тоже византийского письма (XII ст.). Реализм, психологизм, характеристичность, т.-е. все черты, приближающие это произведение к портрету — указывают, что нить эллинистических заветов не прерывалась на протяжении всего средневековья вплоть до Ренессанса.

Среди античных культур подлинно портретное искусство создал Рим. В завоеваниях древних латинян на-ряду с юриспруденцией, воинской „колонной“, дорогами, акведуком, должен быть поставлен и портрет. Насколько подражательны были римляне в других областях изобразительного

искусства, настолько самостоятельность проявили они в портрете. Но римский портрет был все же лишь иллюзионистическим портретом.

Греки создали идеализированно-реалистический портрет, характерные черты которого сказались в бюстах Перикла, (Ватикан, Британск музей и др.), Гомера (Мюнх. Пинако-тека, Ватикан, и др.), Платона (Ватикан), Еврипида (Неаполь), Сократа (Рим, Вилла Албани), Демосфена (Ватикан) и т. д.

Такие резко-натуралистические произведения, как „Голова грека“ (или по другим источникам „Голова поэта“) в Неапол. нац. музее с рельефом зрачков, несколько раскрытым ртом, спутанными волосами и редкой бородой,—представляют исключение в греческом искусстве даже позднеэллинистической поры. Напротив, римская скульптура дает примеры характеристического и иллюзионистического портрета, отличавшегося крайним натурализмом.

В греческих портретных скульптурах зрачок отсутствовал. В римских портретах он, обычно, имел отчетливо прорисованный рельеф. Встречались и вставные глаза, как это показывают статуи, имеющиеся в музеях с зияющими впадинами на месте глазных яблок. Портретен мастерски вылепленный терракотовый бюст бритого человека, принадлежащий Бостонскому музею. Большим уклоном к иллюзионизму отличается базальтовый бюст Юлия Цезаря (Берлин. Кайз. муз.). Резко характеристичны Каракалла (Неаполит. нац. муз. и Ватикан), Юлия Пиа (Неапол. муз), Веспасиан (Ватикан) и др.

Но римский иллюзионистический портрет возник не на ритуально-религиозной почве, как, главным образом, египетский и, отчасти, этрусский. Причины, обусловившие возникновение натуралистического портрета в Риме, лежали в общественном и политическом укладе мирового государства. Культ личности, проявившей себя на военном, политическом, научном или художественном поприще, породил иллюзионистический, натуралистически-точный портрет. Отмечая индивидуальные заслуги, общество требовало от худож-

ников индивидуализации и в формальной трактовке внешних черт лица. Рим не удовлетворялся только типическим обликом, как Эллада.

В императорский период влияние римского портретного искусства выходит далеко за пределы грандиозных римских владений. Еще до того, как Египет снизился до положения римской провинции, в фаюмских портретах сказывается влияние римско-эллинистического искусства. Римско-египетские портреты обладают резко выраженными фактурными качествами, в то время как иллюзионистическая живопись (да и скульптура) стремятся к нивелировке всякого ощущения материала. Иллюзионистические портреты XV ст. отличались именно „спрессованной“ поверхностью, в которой не только не видны были отдельные мазки, но впечатление от самой материальной массы сводилось к минимуму. Между тем римско-египетские портреты были сделаны импрессионистической техникой, с резко обнаженным мазком. Задача художника в этих портретах заключалась не в том, чтобы создать *trompe d'oeil*, а написать, именно написать живое человеческое лицо. Прекрасны в этом смысле портреты молодых девушек из собрания Теодора Краф в Вене, а также хорошо представленная галерея фаюмских портретов голенищевского собрания в Московском Музее Изысканных Искусств. В этих портретах впечатление живости достигается не только широко раскрытыми и живо трактованными глазами, но и светотенью и всеми приемами импрессионистической техники.

Едва ли прав В. Гринейзен, называя эти портреты иллюзионистическими ¹⁾. Необходимо тщательно различать иллюзионизм от живого, но подлинно художественного образа. Иллюзионизм, в котором художник переступил заповедную черту, отделяющую произведение искусства от действительной жизни, возбуждает эстетическое отношение, которое переходит в чувство отвращения, испытываемое в

¹⁾ В. Гринейзен—Иллюзионистический портрет. Журнал „София“, № 4.

паноптикуме, или в тот страх, который овладел живописцем из гоголевского „Портрета“.

В чем же заключается своеобразие портрета как формы искусства? Оно в особых стилистических свойствах интерпретации изобразительными средствами человеческой личности. Самосознание человеком себя как личности, как неповторимой индивидуальности, вот основы мировоззрения, которое создает портретный стиль в искусстве.

Продуктом той стадии сознания, когда человек, осознав себя как личность, противопоставил себя как субъект миру-объекту, явился римский иллюзионистический портрет. Это еще не философское отношение к миру. Это лишь крайняя форма того дуализма, который свойственен и первобытному сознанию. На основе членения мира на „я“ — субъект и „мир“ — объект возникает право собственности и все формы обособления „моего“ от „чужого“. В римской юриспруденции правами пользовался только *civis*, только тот, кто принадлежал римскому государству. Всякий находящийся за пределами этого юридического состояния был *hostis*, — бесправный и могущий быть истребленным. Это сознание в полной мере индивидуалистическое, но оно далеко не гуманитарное.

Подобно тому, как отдельный человек только на определенном уровне своего духовного развития приходит к сознанию себя как личности, так и в общественной жизни только в определенные исторические моменты просыпается личность, интересы которой становятся в центре всех устремлений культуры.

Поэтому развитие портрета падает на эпохи с ярко выраженными индивидуалистическими устремлениями. Но, как мы уже отметили, почва этого индивидуализма может быть различна. Она может быть мистична и религиозна, как в Египте, или находиться в основах гражданственности, как в Риме. Наличие изображений человеческого лица еще не означает наличия портретного стиля. Даже в классическую эпоху эллинского искусства лицо в скульптурном

произведении было трактовано художником как тело, как часть всей фигуры в целом, часть, равнозначная остальным составным частям тела. Таков Дискобол Мирона, Копьеносец Поликлета, Апоксиомен Лисипа, Гермес Праксителя. Но даже когда лицо становится существеннейшей частью в изображении человеческой фигуры, как напр. в византийских мозаиках Равенны, Мистры, Кахрие Джамии в Константинополе и др., то и эти одухотворенно-величественные изображения, но лишенные человеческой интимности, представляют собою произведения живописного эпоса, а не портретного стиля, являющегося продуктом лирического отношения к миру.

В христианском искусстве Западной Европы зачатки характеристической трактовки лица появляются в готическую эпоху, культура которой развивается под знаком индивидуалистических начал. Возникают города с их торговлей и ремесленными цехами, в которых создается иной, противоположный феодально-деревенскому, уклад жизни. „Только в городе дышится свободно“ — говорит пословица того времени, выражая умонастроение свободолюбивых городских корпораций.

Развитию индивидуалистических начал в сознании человека сопутствует развитие реализма в искусстве. Безличные, условно-трактованные, фронтально построенные и связанные со стеной или колонной фигуры святых романского стиля, сменяются характеристичными аллегорическими фигурами (Неразумная дева, Обольститель, Церковь, Синагога и др.), Бамбергского, Страсбургского, Фрейбургского, Магдебургского соборов. Художник постепенно отделяет фигуры от стены, подготавливая переход к круглой пластике. Произведение насыщается движением. Николай Пизанский и Клаус Слютер подготавливают появление великих реалистов кватроченто. Но хотя XV столетие создало целый ряд изумляющих натурализмом и иллюзионизмом изображений человеческих лиц, однако, почти все они по

стилистическим признакам не принадлежат портретному стилю в нашей трактовке этого понятия.

В то время как готическая скульптура прибегает, если не к психологическому, то к характеристическому изображению лиц и фигур, живопись не создает в этом смысле ничего значительного. Чаще всего художник ограничивается грубо натуралистическим слепком, схватывая лишь внешние черты портретируемого лица. Обычно это профильные изображения „медальонная“ форма которых далека от портретного стиля. Таков, напр., портрет Данте на фреске Джотто, портрет Петрарки у Симоне Мартино, автопортрет Мазаччио на фреске „Чудо с дидрахмой“ в капелле Бранкаччи и т. п. Женские портреты Боттичелли (Фоман, Симонетта), Пьеро делла Франчески (герцог и герцогиня Урбинские в Уффициях)—не живописны, сухи, графичны и как-то еще по-„готически“ архаичны.

Встречающиеся в это время портреты на фресках отличались, видимо, большой приближенностью к натуре. Но это на мгновение оживленные, но не живые лица. Иллюзионизм, с каким сделаны, напр., головы турка и деспота Морса на фреске Пинтуриккио „Диспут св. Екатерины“ (Рим, комната Борджиа), производят впечатление паноптикума.

Все то, что постепенно завоевывалось на пути натурализма в течение трех веков готической эпохи, достигло в XV столетии своего крайнего выражения в иллюзионистическом портрете. Портреты Лоренцо ди Креди (напр. портрет Вероккио), Гирландайо, Синьорелли, Мантеньи и др. не всегда производят эстетическое впечатление. После гнета „типического“, довлевшего над искусством средневековья, художники кватроченто бросились с какой-то жадностью изображать индивидуальное, отмечая все подробности, загромождая и большие композиции и портреты деталями, высмотренными словно в лупу.

Крайнего, чудовищного напряжения достигает иллюзионизм в портретной скульптуре у Донателло в бюсте Ни-

коло да Уццано (Нац. муз. Флоренция. Раскрашен. глина). У Перуджино, вследствие вообще более мягкой манеры его письма, изображение лиц приобретает большую живописность.

На севере Европы, в Нидерландах и Германии, изображение человеческого лица, будучи иллюзионистичным, также было ближе к своеобразному „фотографированию“ природы, нежели к ее портретированию. У Яна ван-Эйка, Рожера ван дер Вейдена, Мастера из Флемаля—изображения лиц носят детализированный характер и представляют собою тот же „моментальный снимок“, заменявший в то время современную нам фотографию. Жизнь представлена не длящимся процессом, а остановившимся мгновением. Это не становление жизни, которое запечатлеет позднее в своих портретах Рембрандт, а маска ставшего.

Портрет—есть продукт лирического отношения к миру, поэтому эпическим талантам пластического мироощущения портретная форма не была свойственна. Микель-Анджело, „героем“ которого было могучее мужское тело, не создал ни одного портрета. В его искусстве отсутствует портрет, так же, как и пейзаж. Эти две формы, наиболее лирические и наиболее живописные по стилю, были чужды ему, мыслившему пластически.

Портрет, как стилистическая форма, появляется в европейской живописи лишь в XVI ст., будучи результатом нового мироощущения. Портрет лишь частная форма более общей концепции живописного стиля. Этот стиль явился результатом органического мироощущения, благодаря которому мир стал восприниматься, как единое целое, как безначальный и бесконечный поток жизненной энергии, находящейся в состоянии вечного становления.

В связи со сменой художественного мироощущения, коей ознаменовался рубеж двух столетий, в связи с переходом живописи от пластического стиля кватроченто к живописному стилю чинквеченто, многое изменяется как в технике, так и в материалах, используемых искусством. В жи-

вописи XVI столетия масло сменяет темперу и al fresco XV столетия; станковая картина начинает преобладать над стенописью; sfumato является на смену графичности и безвоздушности изобразительных форм кватроченто; светотень, полная трепета, замещает собою бесстрастность ровного освещения, применяемого живописью XV века. Эти формальные и материальные факторы дали возможность художнику найти именно ту форму для выражения своих художественных идей, которая явилась наиболее адекватной новому идейному содержанию. Портрет был чужд не только мирозерцанию архаических эпох, но и в стенописи фресочной техникой не могли быть выражены те психологические состояния, которые по преимуществу определяют содержание портретного стиля. Действительно, нужна была станковая форма, с ее возможностями интимной и индивидуальной трактовки натуры, нужна была техника масла, обладающая эластичностью, необходимой для передачи самых тонких ощущений цвета и светотени, чтобы создать портретную форму, которая бы в живописном образе могла истолковать жизнь не как сумму отдельных мгновений, а как непрерывный поток становления. Для этой задачи надо было сплести тонкую ткань светотени и создать мягкую воздушность, т.-е. обладать в смысле мироощущения и в смысле средств выражения тем, что мы называли „живописным“ стилем. Только в пределах живописного стиля возможен стал психологический портрет. Только живописная трактовка формально дала возможность художнику написать живое человеческое лицо, которое пластическим стилем трактовалось как иллюзионистическая маска.

Одним из первых величайших достижений портретного стиля была „Монна Лиза“ Леонардо да Винчи. Это лицо таит в себе загадку сфинкса „фаустовской“ культуры. В глазах Джиоконды запечатлена бездонная глубина жизни, льющейся медлительным, но непрерывным потоком. Она „воплощает в себе опыт тысячелетней истории человеческого рода. Перед нами символ непрерывной жизни“

говорит Патер. А Волынский добавляет: „Джиоконда стара!“¹⁾ Стара мудростью поколений, опытом многоликой жизни, стара, как биография целой культуры. Это не характеристика, не биография одной флорентинской аристократки, — это автобиография той сложной, разноречивой, глубокой личности, которую представлял сам художник.

Первый портрет оказался автопортретом. И в этом мы склонны видеть глубокую символику и ключ к разрешению всех вопросов о портретном стиле. Портрет — продукт такого состояния сознания, когда человек возвышается до сознания себя как особи исключительной, не соотносимой ни с одним известным ему на земле существом. Человек на этой стадии сознания не ограничивается противопоставлением „я“ — субъекта „миру“ — объекту. Человек включает теперь в себя мир. Сознание становится источником всякого познания. Противопоставление „я“ — „миру“ превзойдено. Человек выключает себя из числа слагаемых, сумма которых составляла раньше в его представлении „мир“, где он находился в числе качественно равнозначных величин, различествующих лишь количественно. Теперь человек ставит себя на место некоего „знака степени“ или „интеграла“. Только на этой стадии начинается подлинное философское отношение к миру. Только при наличии такого самосознания возможен переход от наивного реализма к метафизике — этой неизбежной основе всякой философии.

Иллюзионистическая маска эллинистической эпохи, позднее — римского периода и кватроченто — продукт наивного реализма. Портрет XVI столетия источником своим имеет философское отношение к миру. Если всякая философия метафизична, то и форма портрета неизбежно метафизична. Позитивная философия превращается в социологию или сливается с точным знанием. Так и подлинный портрет не может быть натуралистичен. Ибо натуралистический портрет личность „другого“ трактует как существование объекта,

¹⁾ Волынский — Леонардо да Винчи (206 стр.).

независимого от личности художника. Автопортрет, каковым оказывается, в конечном счете, всякий подлинный портрет, постигает личность „другого“ не как ноумен, а как феномен, Натуралистический портрет, следовательно, — *contradictio in adjecto*.

Не в виде утверждения, а лишь в виде вопроса мы высказываем догадку: не явился ли портрет, как стилистическая форма, как художественное мироощущение, творческим сейсмографом того, что сознание впоследствии оформило в виде феноменализма философии XIX столетия?

Теперь не станет ли более ясным утверждение, что всякий портрет неизбежно автобиография? И именно в этой плоскости разрешаются все споры о сходстве в портретном искусстве. Если портрет является продуктом того отношения к миру, в результате которого постижение явления есть, по существу, постижение „себя“, то и личность другого находит выражение в искусстве только через призму личности художника. Автопортретность в таком случае неизбежна.

Если нам возразят, что любое произведение и не портретного стиля отражает на себе личность творца, то это отражение есть след личности художника, проявляющийся, главным образом, в технических приемах, понимая под техникой самую широкую концепцию. В то время как автопортретность представляет собою особое мироощущение, особое восприятие жизненных явлений. При автопортретировании явления мы имеем в наличии включение этого явления в круг субъективного мира автора. Явление становится лишь об'ективированной частью единого реального мира, который представляет собою сам художник. Не живописец оставляет след на вещи, а вещь, как явление, приобретает бытие только при осознании ее художником.

Следовательно, если изображая природу художник в ней раскроет себя, то, тем самым, он создаст портрет природы. Пейзажи Коро тому убедительное доказательство. Возможно, следовательно, портретирование „мертвых вещей“, что и делает Хеда, голландский живописец XVII ст. в своих изо-

бражениях серебряной посуды, хрустальных ваз, салфеток и т. под. Возможно, наконец, портретирование животного. Собаки Веласкеза так же человечны, как и его карлики и шуты. Особенно убедителен портрет собаки в его знаменитой картине „Las Meninas“. Не аналогию ли этому в литературе находим мы у Льва Толстого в его рассказе „Холстомер“, у Чехова в его „Каштанке“, у Андрея Белого в его „Котике Летаеве“ в сцене со „львом“ — большим сан-бернардом, образ которого преломляется через детское сознание.

Если же человек воспринимается, как внеположный воспринимающему „я“ объект, то художник создает произведение не портретного, а какого-либо другого стиля. Лицо превращается в таком случае в иллюзионистическую маску или снижается до натуралистической копии. Ни иллюзионистическую, ни натуралистическую интерпретацию человека мы не сочли возможным включить в категорию портрета в прямом и точном значении этого понятия.

Портретная форма не только результат гуманистического отношения к миру, но она и спиритуальна в большей степени, чем какая-либо другая. Портрет расцвел в полном объеме лишь в эпоху Барокко. Величайшие мастера портрета Веласкез и Рембрандт принадлежат этой эпохе. „Джизоконда“, которую мы назвали первым значительным портретом в цикле западно-европейской культуры, барочна, как и сам Леонардо. В ней странно, загадочно, таинственно все, начиная от улыбки, кончая ее, сравнительно недавним, исчезновением из Лувра. Ныне ходят поверья, что возвращенный Лувру экземпляр представляет лишь копию, а подлинник таинственно исчез и хранится... кем? маньяками, странными магами, уцелевшими от средневековья или просто спекулянтами?...

Ни один портрет не возбуждал столь разноречивых рефлексов. До сих пор разделяет он людей на любящих его и неистово ненавидящих (напр., Бернсон), на прославляющих и проклинаящих, на восторгающихся и устрашающихся.

Само возникновение вокруг этого „магического“ портрета легенд указывает на исключительность его „судьбы“, как и судьбы творческого наследия Леонардо.

Все это необычайно, темно, загадочно. Все это лишено просветленности средневековых ликов и ясности классических произведений и так типично для Барокко, которое дает свои ростки уже в тот момент, когда искусство достигло высшей точки и на мгновение застыло в формах классической гармонии. Даже традиционная история искусств в Кореджио видит праотца Рококо, далекого предшественника Ватто. В Греко усматривают импрессиониста. Поздний Тициан, Микель-Анджело, Тинторетто — всецело барочны. И даже у Рафаэля—типичного классика—в лучших его портретах где-то в глубине притаилась внутренняя тревога духа (Юлий II).

Тема портрета—Человек. Поэтому, естественно, что в портрете начинает доминировать лицо, над всей фигурой и над всеми „околичностями“ в виде платья и окружающей обстановки. Недаром живописцы-портретисты чаще всего прибегают к бюсту, к поясному изображению и к условному темному фону. „Гитарист“ Ватто (Эрмитаж) не попадет в рубрику портрета, хотя здесь и изображен всего только один человеческий персонаж. Ибо не лицо здесь определяет идею произведения.

Уже при первых же больших завоеваниях в области портрета вырабатываются две преимущественных формы этого вида искусства: портрет-биография и портрет-характеристика. Обе формы нередко встречаются у одного и того же художника. Но в силу индивидуального темперамента живописцу обычно бывает присуща по преимуществу или та или другая форма. И Рембрандт представляется портретистом-биографом, а Франс Хальс—создателем ярких характеристик. Но величайшие портретисты XVI и XVII столетий в своих наиболее глубоких и проникновенных произведениях чаще всего являлись биографами. Зафиксировать изобразительными средствами не толь-

ко внешние черты сходства, дать не только характеристику одного момента или отдельной черты характера, но раскрыть человека, живущего длящейся жизнью, чувствующего, думающего, у которого есть прошлое, который живет настоящим и смотрит в будущее,—это значит написать биографию этого человека. Веласкез стал биографом Филиппа IV, папы Иннокентия X, инфант испанского двора и многих из тех, кого увековечила его проникновенная кисть. Покровительство Филиппа IV Веласкезу создало лишь ряд благоприятных условий для работы художника. Веласкез же, став придворным портретистом королевского двора, подлинно увековечил Филиппа IV, сделав его имя неразрывно связанным с непреходящим значением своего искусства. Так же Рафаэль стал биографом Юлия II и Льва X, Рембрандт написал биографию своей матери, отца, Саскии и друг.

Биографичность портрет раньше всего приобретает в автопортретах. В XV столетии на ряду с иллюзионистической и натуралистически - детализированной манерой встречаются жизненно-трактованные автопортреты у Перуджино, Боттичелли и др.

Но портрет-биография мог появиться в живописи только тогда, когда изобразительное искусство овладело живописным стилем. Уже у Дюрера даже в его ранних работах („Портрет отца“, 1490 г. Уффици) появляется фактура, необычная для иллюзионистической манеры XV ст. Лицо в этом портрете написано мягко и живо, с явными следами живописной трактовки, хотя общее впечатление создается—нарочитой „посаженности“ и напряженности позирующего человека. Огромным достижением в области группового портрета являются его знаменитые „Четыре апостола“.

Первым мастером портрета в Германии надо считать Гольбейна. В портрете Эразма (Лувр), хотя и сохраняется, характерное для готики, профильное изображение, но веет совершенно „новым духом“. Характеристика „Вольтера XVI столетия“ сделана с замечательной тонкостью. Умному и

проницательному взгляду контрастирует саркастическое выражение насмешливого рта. Но Гольбейн дает по преимуществу характеристику своих персонажей, не углубляясь до биографической трактовки лица. Художник запечатлевает один момент, а не длящееся состояние. Поучительно сравнить, напр., „Астронома Николая Кратцера“ (Лувр) Гольбейна с рафаэлевским „Юлием II“. У Гольбейна Кратцер оторвался от работы и взглянул вправо от зрителя. Юлий Рафаэля смотрит длинным, тяжелым взглядом, в котором запечатлен не миг, а целая жизнь.

Тенденции к биографической форме портрета сказываются в групповом портрете „Семья Гольбейна“. Прекрасен бургомистр Мейер на дармштадской Мадонне. Живы лица в карандашных рисунках, хранящихся в Виндзорском Замке. Хотя иллюзионизм в значительной степени присущ изобразительной форме Гольбейна, но некоторые его портреты носят черты живописности. Одно это делает их не только оживленными, но и живыми.

Среди итальянцев Ренессанса интимными чертами впервые, пожалуй, стали отличаться портреты Лоренцо Лотто. Он жил в тихом, провинциальном Бергамо. Ему позировали не короли, как Тициану и не высшие сановники, как Тинторетто, а обыкновенные люди, мирные жители, разделявшие судьбу Лотто в маленьком Бергамо.

Творчество Рафаэля, этого первого, хотя и великого эклектика, не отличалось ровностью, что сказалось и на его портретах. На ряду с довольно скучными и вялыми портретами Рафаэль уже в первом десятилетии XVI столетия создал один из величайших портретов - биографий, какие когда-либо удавались в живописи—портрет папы Юлия II в палаццо Питти во Флоренции (1510 г.). Художнику удалось в изобразительной форме раскрыть как бы внутреннюю сущность человека, создать живой, насыщенный внутренним движением образ. Этой жизненности Рафаэль достиг не иллюзионистическим приемом, а исключительно живописными средствами. Вот почему при всей правдиво-

сти это лицо воспринимается, прежде всего, как художественный образ произведения большого искусства. Биографичны „Портрет старика“ в Эрмитаже (1506 г.), портрет графа Кастильоне (1515 г.) в Лувре. Наконец, не менее значителен, чем Юлий II, и папа Лев X в галлерее Питти, написанный художником незадолго до своей смерти (1517—19 г.).

Ряд портретов - биографий создал и Тициан. Прежде всего, биографичен автопортрет мастера 1550 г. (Берлин), изумительный по живописности, теплый по освещению, проникновенный по мягкой гамме свето-тени. Прекрасно по жизненности и живописной трактовке среднее лицо в групповом портрете, носящем название „Концерт“ (гал. Питти). Проникновенны портреты папы Павла III, имеющиеся в нескольких вариантах в Неаполитанском Национальном музее, а также в Эрмитаже. Биографичны портреты Адмирала Джовани Моро (Берлин) и Карла V, особенно в мюнхенской старой Пинакотеке, где король изображен сидящим на стуле.

Портреты дожей и прокураторов, писанные Тинторетто, который состоял официальным художником венецианской сеньории, отличались торжественностью поз и величавостью взглядов. Когда художнику возможно было свободно распорядиться моделью и отойти от искусственной официальности, он создавал произведения тонкого чувства и изумляющей живописности, подобно автопортрету.

Эпоха Барокко иначе подходит к проблеме личности в искусстве живописи. XVII столетие не удовлетворяется позезствовательной трактовкой персонажа, тем описательным об'ективизмом, который был свойственен портретам Рафаэля. Барокко создает драматический и трагический портрет, достигающий вершин своего выражения в искусстве Веласкеза и Рембрандта.

В предельно правдивых портретах Веласкеза был какой-то нечеловеческий реализм, сама жизнь, облеченная в живописный образ, присутствовала в произведениях. „Ведь это слишком правдиво!“ — будто бы воскликнул папа Иннокентий X, когда Веласкез закончил с него портрет.

Только потому, что это было убедительно, художник, создавая галерею жутких по своей откровенности портретов, оставался официальным живописцем испанского двора. Ни Гойя, разумеется, уже ни Гагарт или Домье, не могли бы составить галерею лиц, в которых уродство и дегенерация нашли бы такое дерзновенное воплощение, без какого-либо намека на карикатуру. В лицах маленьких инфант, не по возрасту серьезных, есть что-то необычное, озабоченное, странное. Веласкез своей галлереей портретов королей, инфант, статс-дам, карликов, шутов и их собак—создал подлинно драматическую эпопею испанского двора.

Веласкез был портретистом по преимуществу. Какой бы сюжет он ни избирал—он стилистически портретировал явление. Задумав, видимо, жанровую сцену „Las Meninas“,—он написал групповой портрет.

Больше чем веком позднее лишь Гойя в некоторых лучших своих работах подымался до трагического пафоса искусства своего великого соотечественника. Но различие этих двух испанцев сказалось в качестве и количестве той простоты, которая чаще всего является мерилем художественной ценности произведения. Портрет карлика и идиота Гориа (Прадо), написанный Веласкезом в конце своей художественной карьеры, предельно прост и этой своей простотой трагически страшен. Портреты Гойи несколько утрированы. Поучительно сравнить уже упоминавшийся нами портрет Филиппа IV в охотничьем костюме, написанный Веласкезом, с портретом Карла III также в охотничьем наряде, работы Гойи (Прадо). Веласкез показывает действительность, и этого достаточно, чтобы создать должное впечатление. Гойя прибавляет от себя рассказ о действительности, сгущает картину, чтобы усилить впечатление. Веласкез пишет для замкнутого круга зрителей, для внутреннего обихода, ограниченного стенами старинного Альказара. Гойя создает, как будто на показ широкой толпе, для картинной галлерей, вход в которую доступен всем. Изображение семьи Филиппа IV в картине „La Meninas“

сделано с какой-то убедительной простотой. В картине Гойи, изображающей семью Карла IV (Прадо) кисть художника проникнута явным сарказмом. Не случайно, что одни из сильнейших вещей в творчестве этого мастера оказались его знаменитые „Caprichos“.

Говоря об испанской живописи, нельзя пройти мимо замечательных по глубине портретов-биографий Теотокопули, прозванного Эль Греко. Воспитанник венецианцев Тициана и Тинторетто, мужественный, суровый, сильный—он, несмотря на сторонние влияния, остался своеобразным и цельным. Монументальность, присущая его работам, придавала изображаемым им лицам какую-то могучую эпичность. Внешне-сдержанные его портреты скрывают внутреннюю силу художественного темперамента. Незабываемо сильное впечатление оставляет портрет кардинала—инквизитора Guevara.

В ином плане, чуждом „объективизма“ Веласкеза, создавал свои портреты другой великий портретист всех времен и народов—Рембрандт. Все творчество этого мастера представляет собою раскрывающуюся, произведение за произведением, автобиографию. Пишет ли Рембрандт Саскию, свою мать, отца, старого раввина,—он раскрывает в том или другом изобразительном лице—себя.

У Рембрандта нет объективных портретов. Светотенью,—этим основным формальным приемом своего искусства,—он создает бесконечно разнообразные, тончайшие психологические характеристики. Доведенная до крайнего материального утончения и эмоционального напряжения светотень приобретает у Рембрандта музыкальную конструкцию, звуча как световой контрапункт. Величайший из живописцев настолько утончил материальное ощущение цвета, что его свет становится музыкой, музыкой светотени, явившийся в плане живописном преддверием к грандиозному расцвету музыкального стиля в XVIII столетии в лице Гайдна, Глюка, Баха, Моцарта, Бетховена и др.

В каждом отдельном случае светотень приобретает особое значение. В портрете „Саскии с гвоздикой“ (Дрезден)

теплый поток света, заливающий темно-красный бархат платья, звучит как лирическая песня, полная тихого восторга и умиротворения. Но вот другими приемами освещения в портрете матери художника (Вена) Рембрандт развернул эпическую симфонию о длинной и трудной жизни, в которой радости заглохли под бременем печалей и тревог.

Перед Рембрандтом в каждом отдельном портрете всегда стояла определенная психологическая задача. Лучшим доказательством этого положения является сравнение ряда портретов одного и того же лица, сделанных в один и тот же год. Особенно выразительны в этом смысле автопортреты 1629 года. Автопортрет Будапештской нац. гал., сосредоточенный и глубокий, развернут по внутренней оси. Автопортрет гаагского музея, с юношески-открытым, красивым лицом, развернут по внешней оси. Жест концентрического свойства подчеркнут в автопортрете герцог. муз. в Гота. Эксцентрический жест является основным стержнем в автопортрете Бостонского музея. Ни один художник не писал себя так много, как Рембрандт, и ни один не делал себя столь различным, но остающимся в какой-то последней глубине неизменным.

Антиподом Рембрандта в области психологического портрета явился другой голландец XVII ст.—Франс Хальс. В противоположность портретам-биографиям Рембрандта, Фр. Хальс создал изумительные по жизненности, но беглые характеристики храбрых стрелков, задорных уличных продавщиц, уродливо-смешных старух. Хальс не вникал в глубину психики изображаемых им лиц, он их не изучал разносторонне, не стремился к объективности. Уловив какую-либо преимущественную в характере черту, Хальс виртуозно-легкой кистью, нервными, смелыми, уверенными мазками набрасывал импрессионистический образ, односторонне понятого характера. Одни стрелки у Хальса только хвастливы своей храбростью, другие только самодовольно уверены; уличные продавщицы—только кокетливы; старухи—только уродливы. Изображенные Хальсом персонажи—

суть яркие характеры, в то время, как у Рембрандта—это человеческие личности, глубоко своеобразные, неповторимые. Хальс показывает в портрете не всего человека в целом, а лишь какую-либо его одну сторону. Но он делает свою характеристику с захватывающей убедительностью, с огромным художественным темпераментом и обольстительно-легким мастерством.

Различие между портретом-биографией и портретом-характеристикой отнюдь не только в том, что первый раскрывает личность точнее, а второй делает это более бегло. Различие между этими формами не количественное, а качественное. Биография—это история жизни. Это категория историческая. Портрет-характеристика обнаруживает свойства человека, не рассказывая его истории... Это совсем другая стилистическая концепция.

Среди фламандцев, современников Рембрандта, было два мастера, много работавших над портретом—Рубенс и Ван-Дейк. Рубенс принадлежал к тому кругу художников, мировоззрение которых по своей творческой концепции *extérieur*'но.

Рубенс был прельщен в жизни ее внешней стороной. Самое сильное, что было создано этим мастером, не редко представляло собою эскизы для различных декоративных работ. Так обстоит, напр., дело с оценкой эрмитажного Рубенса. Искусство же портрета предполагает проникновение в сокровенную сущность жизненных явлений, оно *intérieur*'но по преимуществу. Мне хочется привести мнение умершего хранителя Эрмитажа—Неустроева, изучавшего Рубенса, которое совпадает с высказываемой здесь мыслью. „Рубенс не имел достаточно терпения вникать в индивидуальные особенности данного лица; его невообразимо богатая фантазия влекла его к производству все новых и новых образов“. „За исключением близких к Рубенсу лиц, ему вообще не удавались портреты“¹⁾

¹⁾ А. Неустроев—„Старые годы“, фев. 1909 г., 69 стр. Того же мнения Фромантен—„Старинные мастера“, стр. 72—84.

Extérieur'ное мироощущение Рубенса всецело усвоил себе Ван-Дейк,—это типичнейший последователь своего учителя, несмотря на то, что творческие темпераменты их были различны. Наличием сходства между этими мастерами объясняются неправильные атрибуции. Так, портреты первой жены Рубенса Изабеллы Брандт и Сусанны Фурман с дочерью приписывались раньше Рубенсу. Ныне их считают работами Ван-Дейка, сделанными около 1620 г. Слабость Рубенса как портретиста выступает особенно отчетливо, к невыгоде мастера, при сравнении портретов Филиппа IV и его жены, писанных Рубенсом,—с таковыми же кисти Веласкеза. Насколько поверхностны, даже не совсем точны по сходству портреты фламандца подле шедевров великого испанца. Но портрет Елены Фурман (Эрмитаж) удался Рубенсу блестяще. Как будто страсть, с которой относился Рубенс к своей второй жене, вдохновила живописца на создание произведения высокого художественного темперамента. Но и в этом портрете Рубенс не углубился до создания биографии, написав лишь мастерски выполненную характеристику.

Ван-Дейк, восприняв творческую ориентировку своего учителя, изображая почти исключительно человека, не был портретистом в том смысле этого термина, в каком мы здесь его понимаем. Его увлекала внешняя красота лица, изысканность выхоленных рук, богатство тканей в костюме. Ван-Дейк—блестящий техник, тонкий живописец, не был глубокой философски-размышляющей натурой. Он смотрел на жизнь, как пейзажист, любовался ее красками, игрой свето-тени. Для него внешний покров предмета был существенней внутреннего смысла явления. В своем автопортрете он дал исчерпывающую характеристику себя—счастливого красавца, которому жизнь удалась без особенной борьбы, и чело которого не обременялось тяжелым раздумьем.

Ван-Дейк женственен по своему художественному темпераменту. Портрет же, как стилистическая форма, искусство мужественное.

Самыми значительными в стилистическом смысле портретами—были, обычно, мужские: Юлий II, Лев X—Рафаэля, Карл V—Тициана, Филипп IV—Веласкеза, стрелки—Хальса, кардиналы—Греко, мужские лица—Рембрандта. И только мастера преимущественно мужского портрета создали и глубокие психологические характеристики женщины: Изабелла д'Эстэ—Тициана, Саския—Рембрандта, инфанты Веласкеза, Мария Луиза—Гойи и проч.

Вайн-Дейк не обладал ни психологической проникновенностью Веласкеза, ни остротой характеристик Франса Хальса. Изящный, но поверхностный, прельщенный богатством и роскошью тканей, работая почти исключительно над изображением человека, Ван-Дейк создал целый гардероб великолепных костюмов и ни одного глубокого психологически проникновенного портрета. Это был художник внешней формы, а поэтому по существу совсем не портретист.

Эпоха позднего Барокко и Рококо с ее декоративными тенденциями выдвинула блестящих декораторов в лице Лебрена, Буше, Тьеполо и др., но не создала значительных произведений портретного стиля. Художественная культура этой эпохи не устремлялась в глубину, а лишь блестящим фейерверком скользила причудливым орнаментом по поверхности. Декоративность—антипод портрета. И хотя в XVIII столетии целая плеяда мастеров работала преимущественно над портретом, тем не менее эти изображения человеческого лица обладали не столько портретными, сколько декоративными элементами. Портрет-биография почти исчез. И не случайно, что вместо мужского портрета — преобладает женский. Рейнольдс, Ромней, Генсборо, Лауренс, Розальба Карьера, Буше, Виже-Лебрен, Наттье, Ларжильер, Рокотов, Левицкий и мн. др. создают ряд очень метких, но чисто внешних характеристик аристократических красавиц. Легко скользящая кисть, непринужденная поза, шелка и кружева, сплетающиеся в причудливые волны воздушно-тонкой пены,—все это явилось продуктом нового

мироощущения, сказавшегося и на выборе лиц для портрета и на формально-стилистической их трактовке.

Внутренний мир человека перестает волновать художника. Костюм приобретает главенствующее значение в изображении. Лицо у Рейнольдса и родственников ему по стилю живописцев, как некогда на статуях классической эпохи эллинского искусства, становится лишь частью общей художественной композиции. Отсюда совершенно равнозначная, с точки зрения живописи, обработка поверхности полотна и там, где изображено лицо, и там, где изображены кружева, ленты, шелк и бархат костюма. Вспомним „вохре-ние ликов“ в иконописи, где лику придавалось первенствующее значение.

Начало XIX столетия, ознаменованное в искусстве ложно-классическими тенденциями, вносит в портретный стиль некоторые новые черты. Пышный, но внешний портрет XVIII ст. перестает удовлетворять новое время, выдвинувшее на общественную арену и новые гражданские интересы и персонажи нового класса буржуа. Аристократизм портретов Генсборо сменяется реализмом Шардена, Давида, Жерара, Энгра и мн. др. Если оставить в стороне некоторую холодность, напыщенность и малую живописность Давида и Жерара, то портреты Энгра, К. Брюллова, П. Соколова и др.—представляют собою значительные вехи на пути приближения искусства к действительной жизни,—этого первоисточка всех художественных достижений.

У Кипренского мы встречаем психологический портрет. Мужественная натура этого художника тяготела преимущественно к мужскому портрету. У Кипренского, как у большинства мастеров психологического портрета, фон играет роль нейтральной среды, а зрительный эффект от костюма нивелирован до минимума.

В середине XIX стол. в европейском искусстве постепенно утверждается новая стилистическая форма, явившаяся продуктом нового мировоззрения, — жанр. Буржуазия завоевала и прочно укрепила свои экономические и поли-

тические позиции. Отзвучали последние громы революций первой половины столетия. На завоеванных позициях начал оседать и костенеть крепкий, устойчивый быт. Искусство в формах литературы, театра, живописи, не только отразило это социальное состояние, но и апологизировало его. В области портрета произошли также перемены. Элементы жанра становятся присущи и изображению человека. Художник пишет не личность в ее духовной сущности, а бытовой персонаж, облик человека, как он сложился в той или иной социальной обстановке.

Жанровый стиль был присущ уже изображению человека во Франции у Греза, Прудона, Милле, в Германии— у Лембаха, Лайбля, Каульбаха, Ферд. Райского, в России— у Венецианова, Угрюмова, Тропинина. У последних на первый план выступает не психологический образ, а бытовой облик человека: купец, кружевница, крестьянин, помещик и т. д. Но предельное выражение жанровые тенденции в портрете получают во вторую половину XIX столетия. И, может быть, самые выразительные примеры этой формы во всем европейском искусстве дают русские „передвижники“. Островский в изображении Перова прежде всего какой-то национально бытовой персонаж, а Достоевский,— этот глубочайший мыслитель,—всего лишь интеллигент—разночинец 60—70 годов прошлого столетия. Репин в каждом портрете подчеркивает профессионально-бытовую сторону изображаемого лица. В портрете Толстого за письменным столом зритель прежде всего видит литератора. В Менделееве, окруженном книгами—узнает ученого. Глинка изображен обдумывающим партитуру. Третьяков поставлен на фоне собранной им галлерей. Художника интересует не столько индивидуальное, сколько типичное и бытовое в человеке.

Импрессионистам портретный стиль был, по существу, чужд. Портретов-биографий мы не встречаем в их искусстве. Лишь несколько мастерски выполненных и остро-современных портретов-характеристик принадлежит Эд. Мане, Ван-Гоггу, Ренуару и некоторым другим.

В русской живописи начала текущего столетия самым значительным мастером портрета-характеристики был В. Серов (портреты Гиршман, Орловой, Иды Рубинштейн, Морозова и др.). Умение придать фигуре характерную позу, оживленная характеристика какого-либо одного, остро схваченного момента, выпуклое, сделанное широкой кистью, подчеркивание каких-либо своеобразных черт изображаемого лица,—вот что присуще было портретам Серова. Но Серову чужды были живописные качества произведения. Отдельные удачные цветовые эффекты не делают живописной картину в целом. И то, что Рейнольдс или Томас Лавренс достигали цветом и свето-тенью,—Серов создает линией¹⁾. Генсборо писал свои портреты, Серов—рисует их, хотя имеет дело с красками и с кистями. Мы не хотим сказать, что Серов графичен. Его рисунок обладает сочностью. Мы хотим лишь указать, что Серов поверхностен, *extérieur*'ен, тогда как *intérieur*—основная стихия портрета..

К портретам-характеристикам принадлежат также и большинство портретов Головина, К. Сомова, Бакста, Малявина и др.

Но если импрессионизму уже был чужд подлинный портретный стиль, то тем более далек он был пост-импрессионистам и Сезанну со своей многочисленной плеядой его последователей и подражателей. Никогда еще изображение человека не было так далеко от портретного, как именно у Сезанна и сезаннистов, находящихся всецело во власти натюрмортного мироощущения. А натюрморт—антипод портрета. Сезанн не написал ни одного портрета. Изображенные им персонажи воспринимались и стилистически интерпретировались им в той же форме, как и излюбленные им фрукты, тарелки, кувшины и проч. Как в этих мертвых предметах, так и в живом лице

¹⁾ Пусть это утверждение не будет истолковано в том смысле, что в линейном рисунке портрет не осуществим. И линия может стать живописной. И рисовальщик может быть портретистом.

Сезанн видел элементы об'ема, цвета и композиции. Как мертвое, так и живое облакал он в мертвую художественную форму, создавая и в изображении человеческого лица—натюрморт. У „Человека с трубкой“, в „Портрете жены“, в „Автопортрете“ и др.—отсутствует живой, чувствующий, мыслящий человеческий облик. С полотна смотрят на зрителя неодушевленные манекены, обладающие не индивидуальными чертами личности, а типическими свойствами предмета. Это не лица, а вещи, не живая, а мертвая природа. Живое лицо человеческое исчезло с живописного полотна, ибо современному натюрмортному мироощущению—был чужд портретный стиль.

В заключение этой статьи нам остается отметить некоторые характерные приемы, коими пользовались портретисты для придания своим изображениям наибольшей жизненности. Уже Сократ в свое время понимал своеобразие замысла в портрете, говоря, что портрет не есть только передача внешних черт лица, но понимание и изображение внутренней сущности человека. Живая человеческая личность требует и интерпретации в живой стилистической форме. Генсборо в одном портрете, находящемся в Виндзорском замке, прибегнул к приему разноречивой игры выражений различных частей лица. Правому глазу придано несколько меланхолическое выражение. Левый, напротив, оживлен и как-то „задорно вздернут“, с явным нарушением реальных соотношений. Пухлые губы немного капризны, но и детски невинны. Раздутые ноздри выражают высокомерие. Эти противоречивые по своему выражению моменты создают в лице живую игру, а в общей совокупности слагаются в живой художественный образ. Приблизительно тот же прием встречается у Левицкого в портрете М. А. Львовой. Здесь также левый глаз нарочито поставлен с каким-то пленительно-игривым раскосом.

Врубель, чьи портреты выделяются остротой психологической характеристики, чтобы придать блеск глазам, пересекал темный зрачок светлым бликом. Часто у него этот

белый мазок пересекает даже верхнее или нижнее веко. В противоположность Мантеньи, который обычно суживал веки, заставляя как-то зловеще зиять зрачок на узкой полосе белка, Врубель расширял веки, и из глаз, как из какой-то бездонной глубины, смотрело, звучало мятущееся, больное сознание художника. К этим приемам Врубель прибегал как в своих работах маслом (Пан, Демон, Царевна-Лебедь и др.), так и в графике (напр., иллюстрации к Толстому: встреча Анны Карениной с сыном. Третьяковская гал.).

Христиансен отмечал направление взора в портретируемом лице. Желая видеть в портрете возвышение эмпирического облика на степень метафизического, Христиансен усматривал, что в наиболее глубоких психологических портретах взор скользил мимо зрителя, „словно устремленный в иную действительность“. Гаман, различая две формы искусства: изолирующую и демонстрирующую,—сущность портрета находил в изолирующей форме, при наличии которой взгляд портретируемого лица не встречается со взором зрителя.

Чем ниже опущено верхнее веко, тем длительней и глубже кажется взгляд, тем процесс жизни в портретируемом лице протекает как бы более глубинно. Этот прием нам пришлось встречать довольно часто в портретах-миниатюрах Фюгера¹⁾.

Разноречивое выражение глаз можно подметить в большинстве портретов. Чтобы яснее почувствовать этот прием, следует попеременно изолировать каждый изображенный глаз и рассматривать его отдельно вне связи с другим. Контрастами пользуются портретисты, придавая различное, разумеется, едва уловимое, выражение верхней и нижней части лица, правой и левой его половинам.

Сами свойства живописного стиля способствовали жизненности изобразительной формы в портрете. Скользящая,

¹⁾ F. Laban—H. F. Füger der porträtminiaturist. Berlin, 1905 г.

вибрирующая контрастами свето-тень, воздушная „дымка“, в которую погружены изображенные формы, мягкая, эластичная манера письма маслом,—все это придавало портрету живой облик.

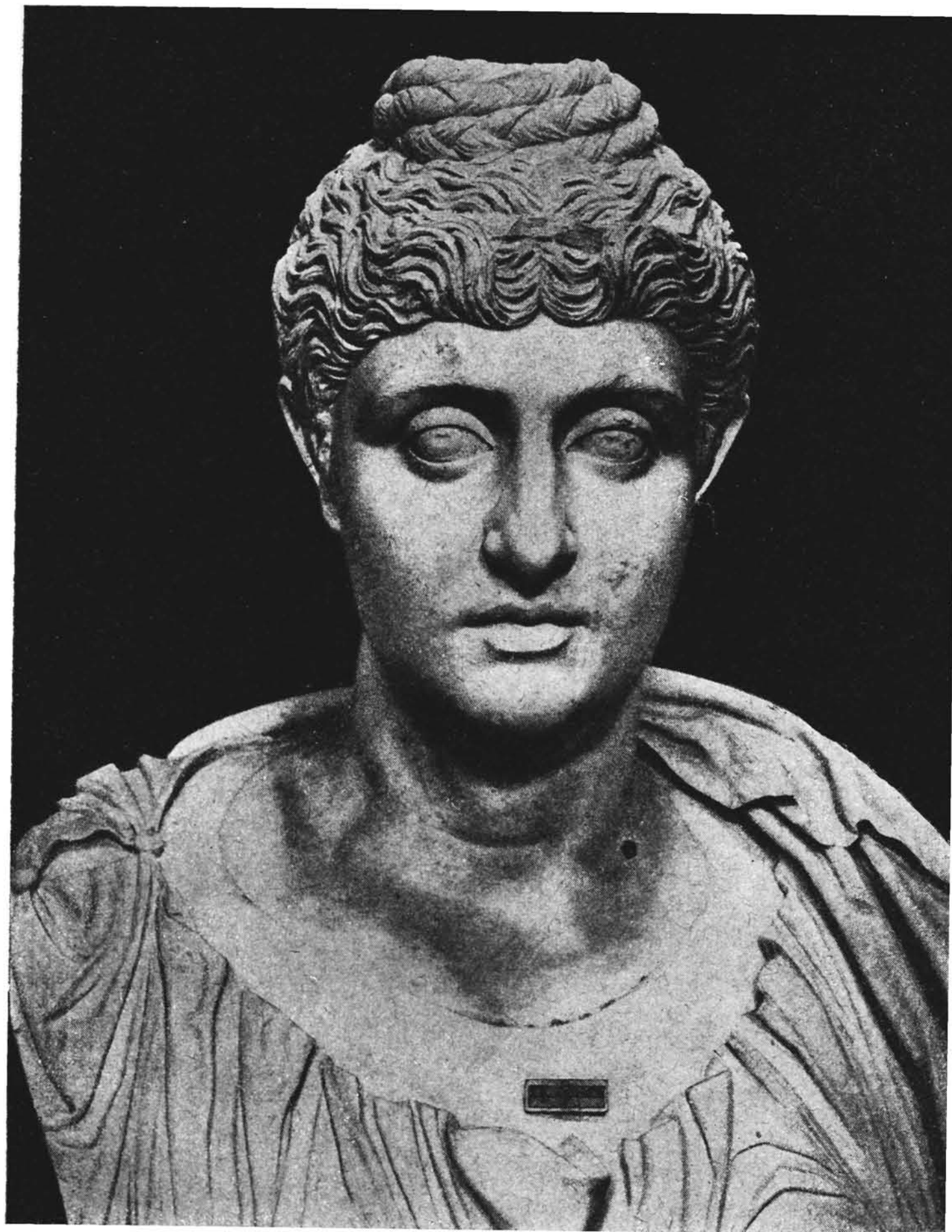
Живописный стиль, наличие которого мы сочли необходимым для портрета, подчеркнул своеобразие фактурных свойств картины. Иллюзионистические приемы нивелировали всякое ощущение полотна, как живописно-материальной массы, стремясь создать „обман зрения“. Художник, владеющий формой живописного стиля, пользуясь живописными средствами, создавал живой художественный образ. Этот момент весьма существенен и прямо противоположен тенденциям иллюзионизма. При наличии последнего, произведение лишалось самого драгоценного в искусстве—художественного образа. С полотна на зрителя смотрела как бы сама жизнь. В живописном же стиле зритель соприкасается с образом, через который и воспринимает природу.

Благодаря указанным и многим другим приемам изображение лица подчиняется своеобразному ритму движения: лицо предстает зрителю в живом художественном образе, в котором фиксировано не одно, выхваченное мгновение, а запечатлено длящееся состояние жизни.

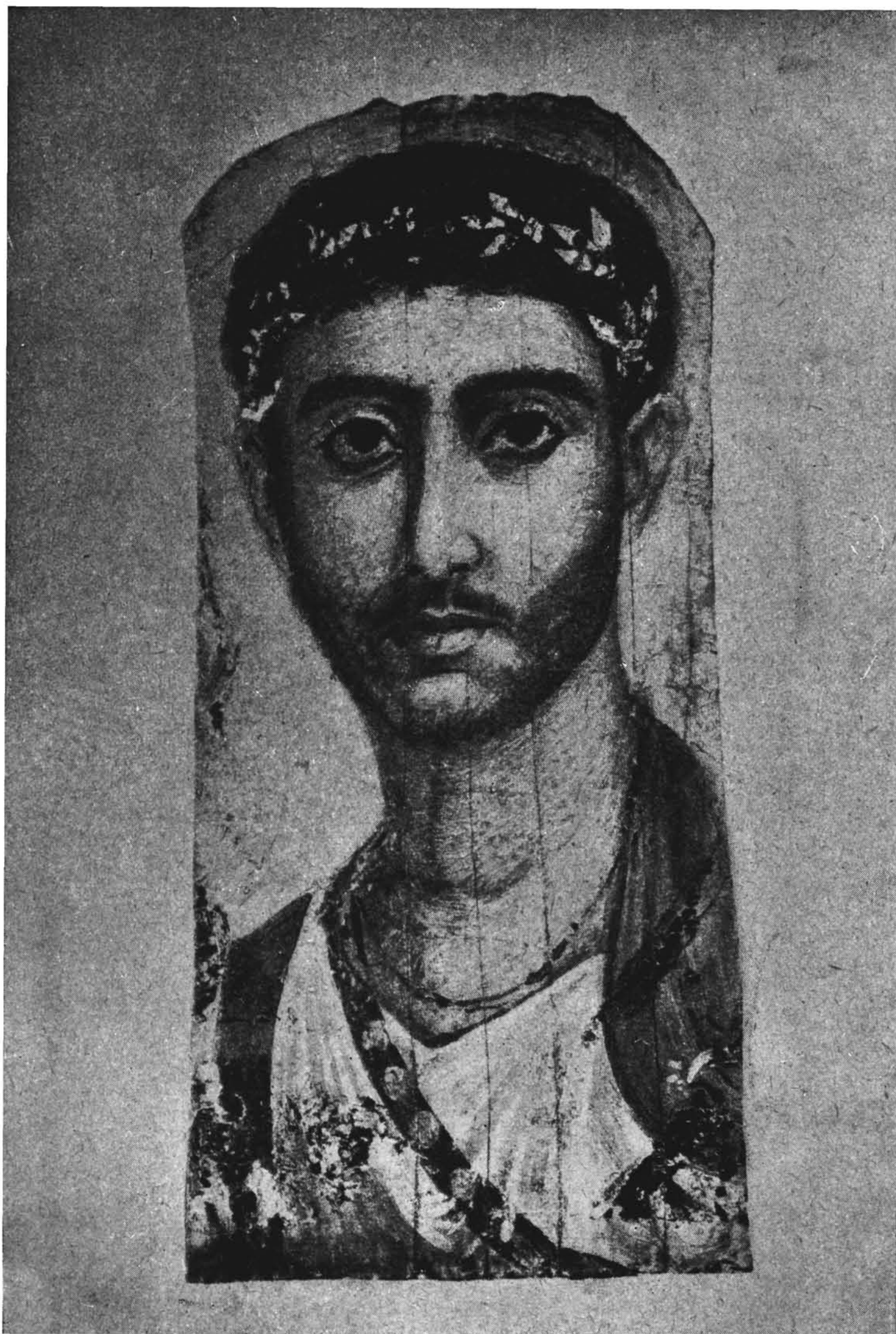
ИЛЛЮСТРАЦИИ



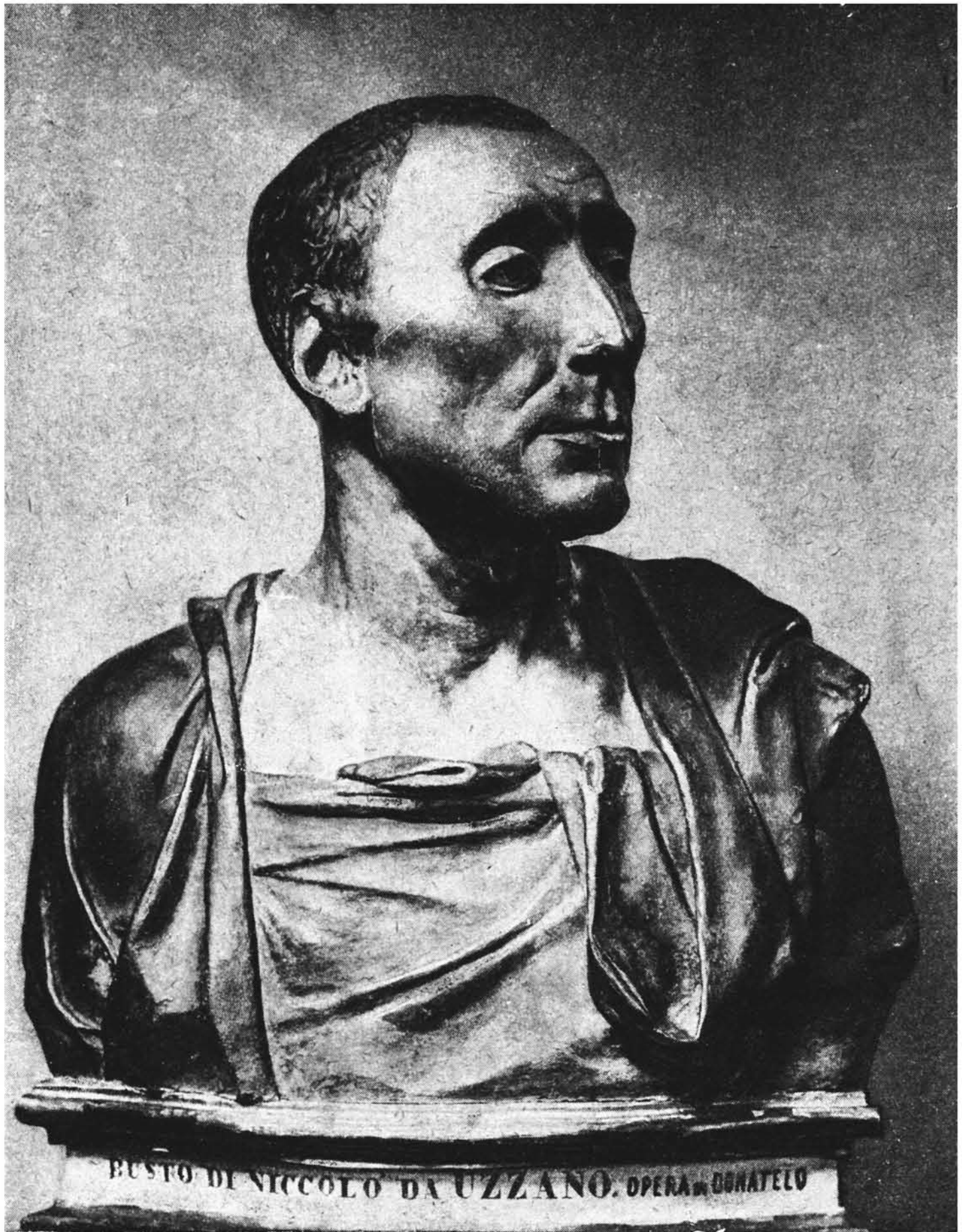
Египетский скульптурный портрет
эпохи Среднего царства.



Римский скульптурный портрет.



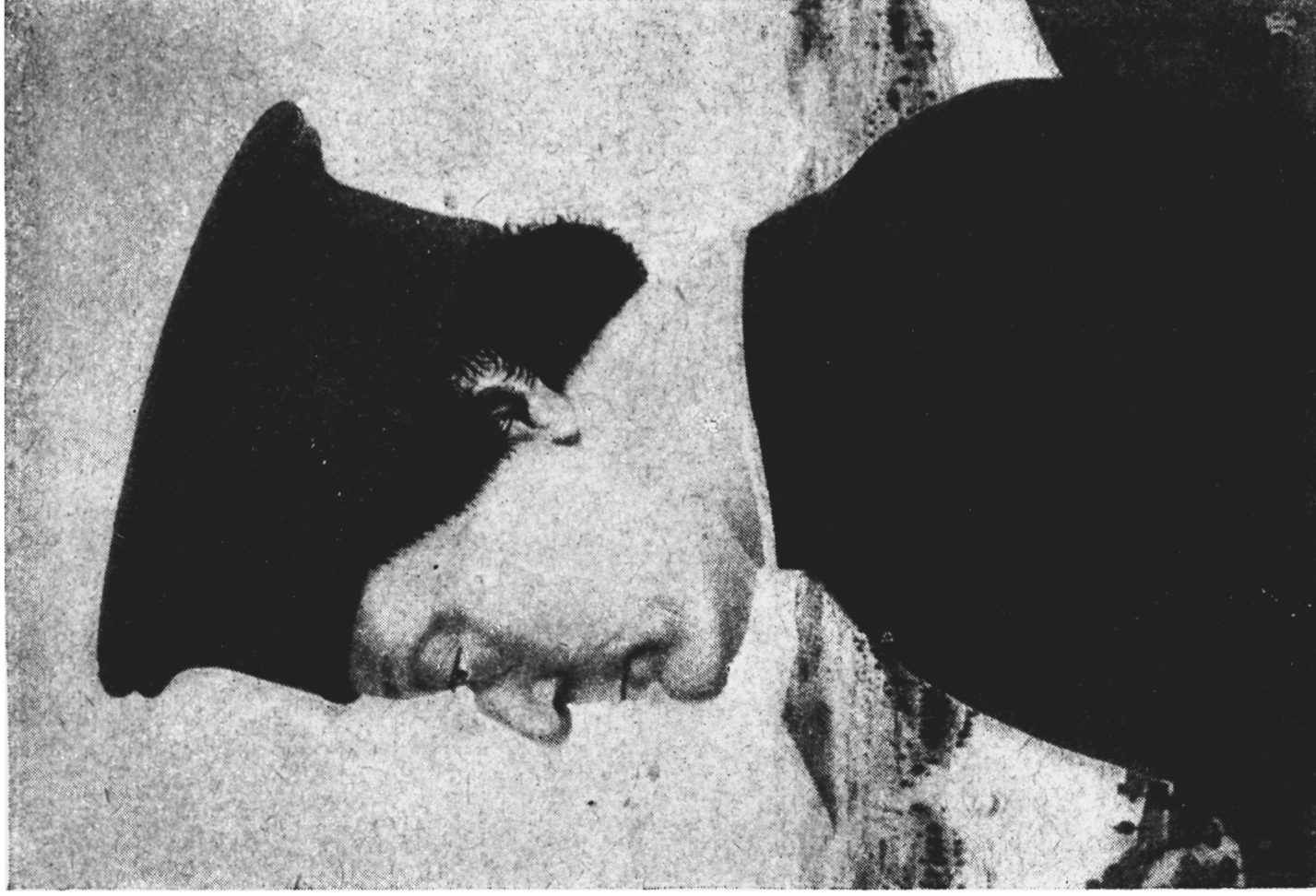
Греко-египетский портрет молодого воина.



Донателло. Портрет Николо да Уццано.



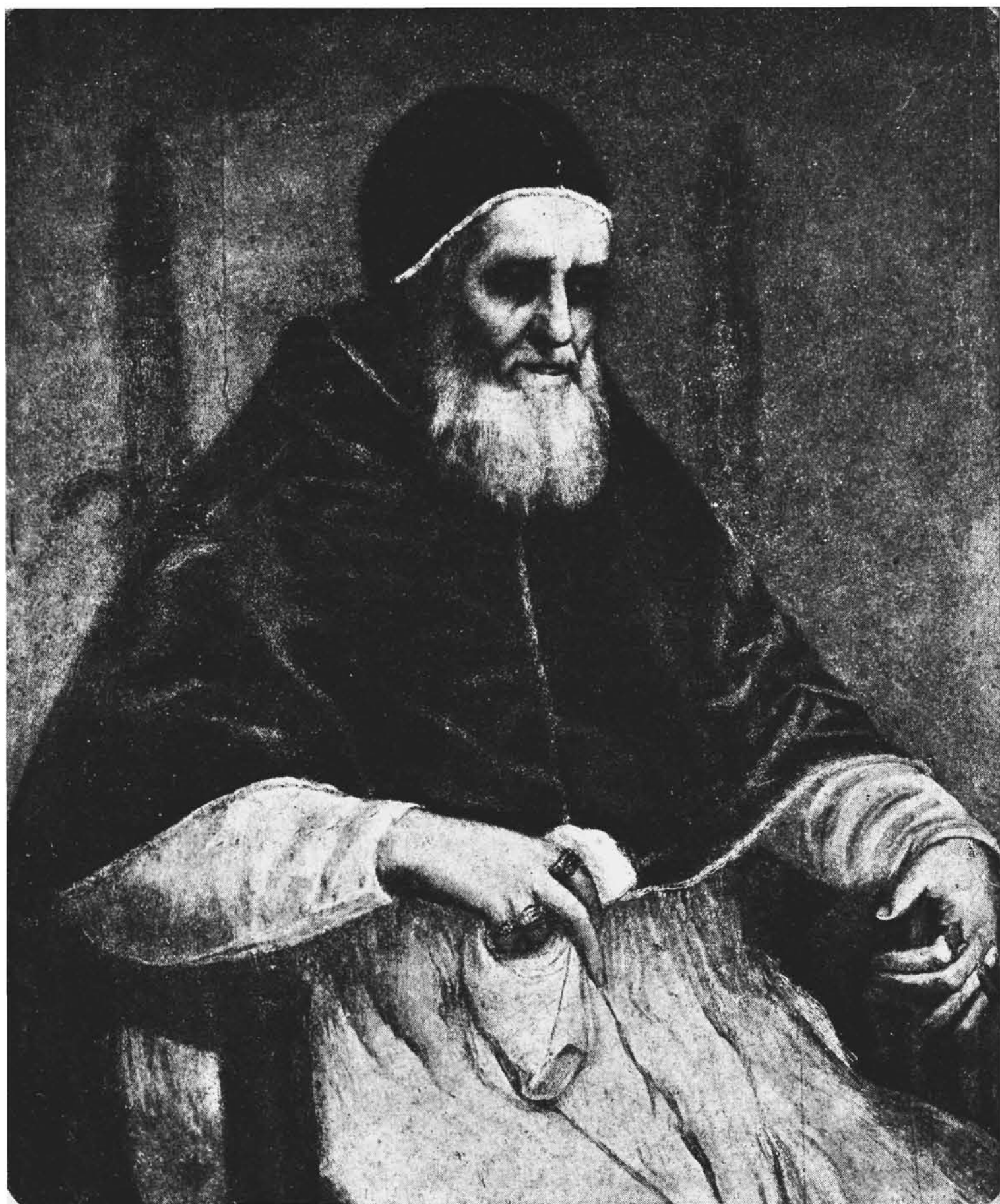
Леонардо да Винчи. Джиоконда.



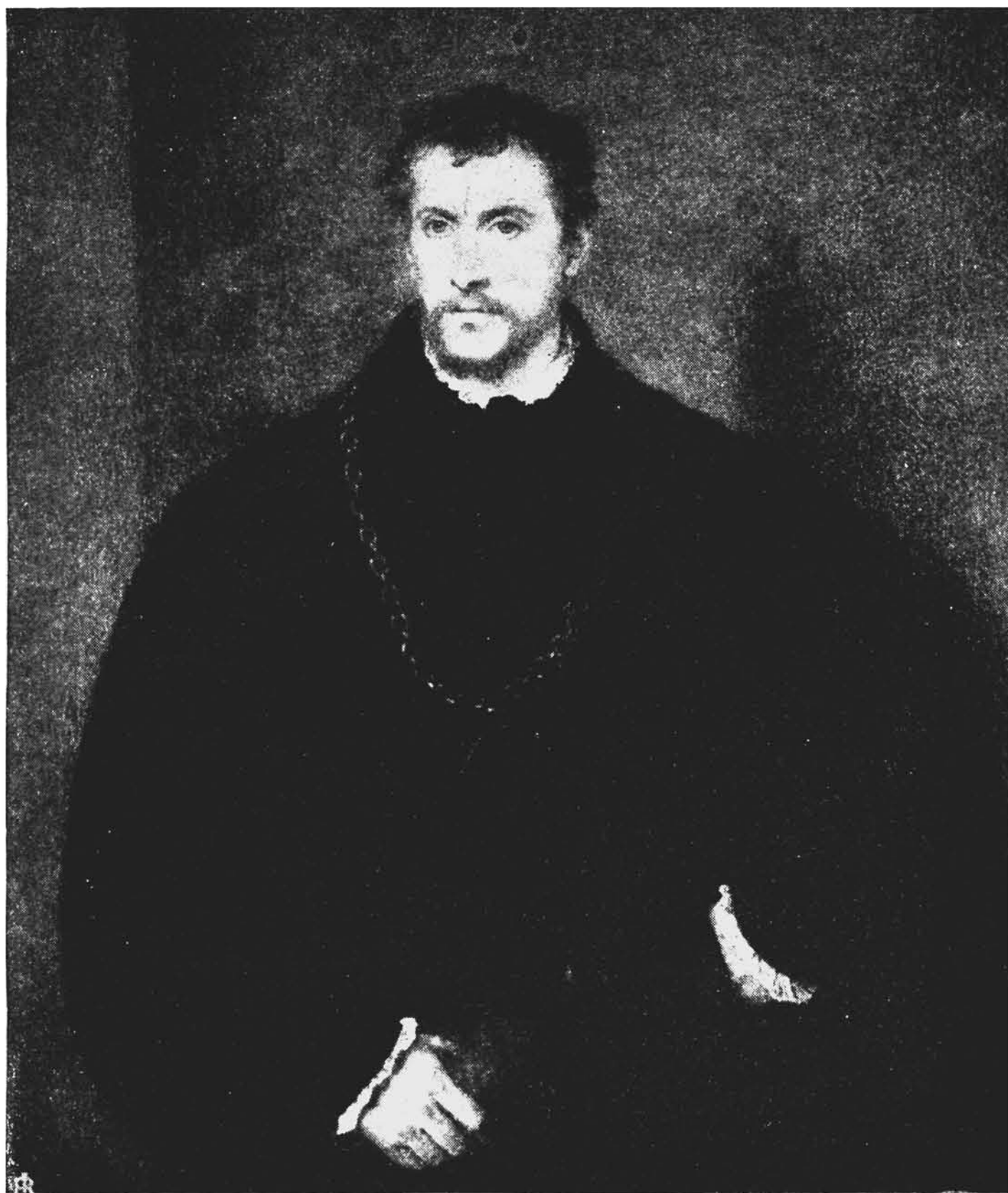
Пьеро делла Франческа. Портрет герцога Урбинского.



Школа Мемлинга. Мужской портрет.



Рафаэль. Портрет папы Юлия II.



Тициан. Мужской портрет (герцог Норфолькский?).



Тициан. Портрет Лавинии.



Тициан. Саломея.



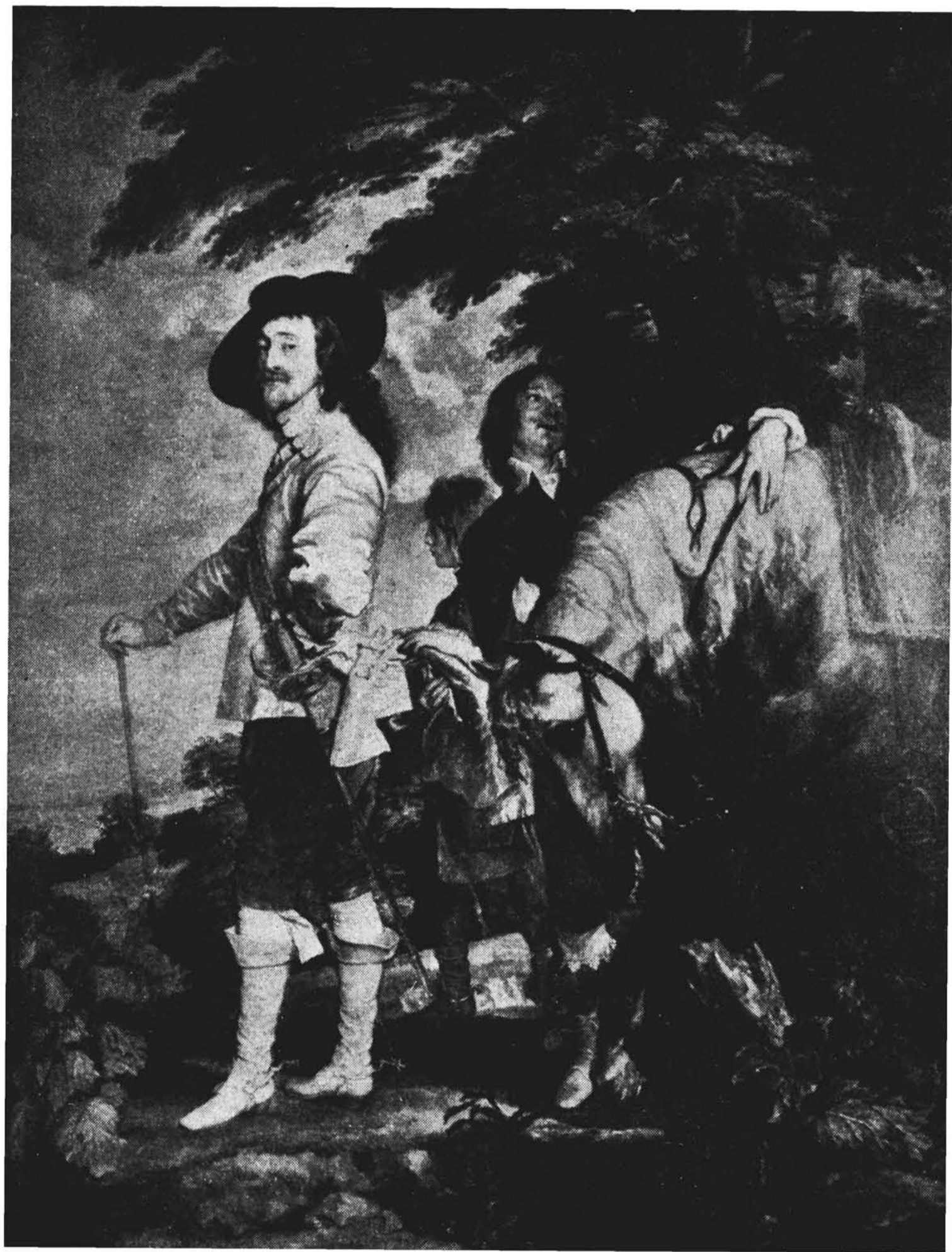
Веласкез. Портрет инфанты.



Рембрандт. Автопортрет.



Рембрандт. Портрет матери художника.



Ван-Дейк. Портрет Карла I.



Ф. Хальс. Мужской портрет.



В. Ван - Гог. Автопортрет.



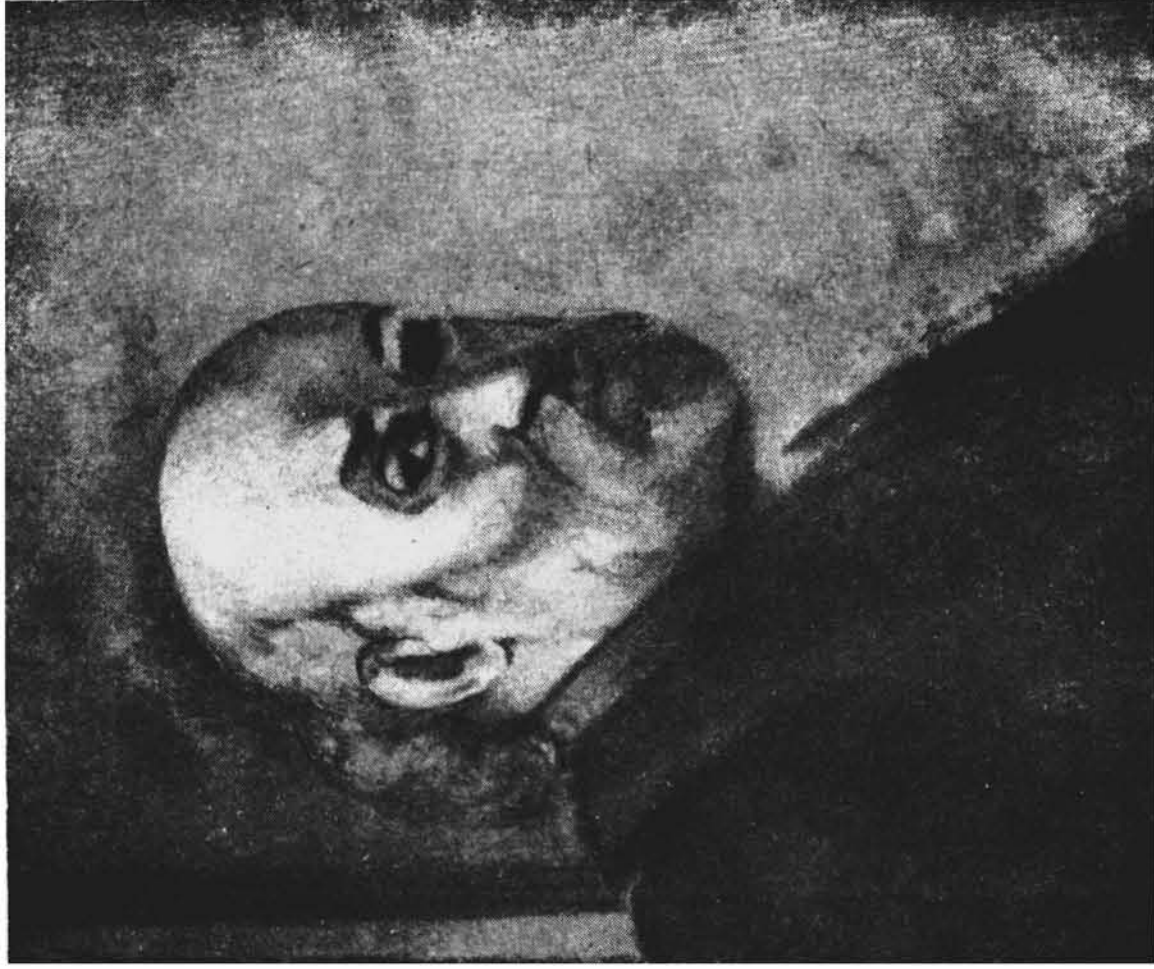
А. Матис. Автопортрет.



П. Гоген. Автопортрет.



П. Сезан. Автопортрет.



П. Сезан. Автопортрет.



П. Сезан. Автопортрет.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Египетский скульптурный портрет эпохи Среднего царства.

Римский скульптурный портрет.

Греко-египетский портрет молодого воина.

Донателло. Портрет Николо да Уццано.

Леонардо да Винчи. Джиоконда.

Пьеро делла Франческа. Портрет герцога Урбинского.

Школа Мемлинга. Мужской портрет.

Рафаэль. Портрет папы Юлия II.

Тициан. Мужской портрет (герцог Норфолькский?).

Тициан. Портрет Лавинии (дочери художника).

Тициан. Саломея.

Веласкес. Портрет инфанты.

Рембрандт. Автопортрет.

Рембрандт. Портрет матери художника.

Ван-Дейк. Портрет Карла I.

Ф. Хольс. Мужской портрет.

В. Ван-Гог. Автопортрет.

А. Матис. Автопортрет.

П. Гоген. Автопортрет.

П. Сезан. Автопортрет.

П. Сезан. Автопортрет.

П. Сезан. Автопортрет.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редактора	5
Н. И. Жинкин. Портретные формы	7
А. Г. Габричевский. Портрет, как проблема изображения . .	53
Б. В. Шапошников. Портрет и его оригинал	76
А. Г. Цирес. Язык портретного изображения	86
Н. М. Тарабукин. Портрет, как проблема стиля	159

Цена 3 р. 50 к.



СКЛАД ИЗДАНИЯ:
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ»
МОСКВА, ВОЗДВИЖЕНКА, 10.