

о природе суровым и нежным человеческим языком. Природа же Богаевского замкнута в своем великом и торжественном безлюдии. Строгость ее не смягчена ни пастухами, ни ангелами, ни гамадриадами.

По широким долинам, на скатах холмов, по берегам озер у него растут большие молчаливые деревья, которые одни живут, мыслят и молятся. Властные и целящие токи идут от этих деревьев, токами еще более глухими и тайными овеют душу алтари его торжественных гор, и зеркала горных озер колдуют небо.

Он воссоздал на своей страстной земле тот рай, который существовал до сотворения человека, когда она была населена одними стройными и мыслящими растениями. В идее дерева нашло свое примирение и преображение скорбное и сдержанное творчество Богаевского.

Так на пути к архаическому Рерих, Богаевский и Бакст разделили между собой камень, растение и человека.

Из всех трех самый мощный, слепой, смелый, самый глухо-вещий — Рерих, рожденный от камня.

Богаевский, познавший душу дерева, — самый стройный, самый музыкальный, самый проникновенный.

А самый разнообразный, богатый, изящный и поверхностный — Бакст, который никогда и нигде не может забыть человека.

Так камень становится растением, растение — зверем, зверь — человеком, человек — демоном...

СОВРЕМЕННЫЕ ПОРТРЕТИСТЫ

Художественный сезон зимы 1910—1911 года выдвинул целый ряд интересных портретов. Пять портретов Сомова, семь портретов Серафина, портреты Головина, Ульянова, Глаголевой, Малявина, Кустодиева, Сарьяна, Кончаловского и Машкова — все интересные, характерные или поучительные — это очень много для итогов одного художественного сезона при общей бедности современной портретной живописи.

Органические пороки импрессионизма больше всего сказалось в свое время на портретной живописи. Человеческое лицо импрессионистами понималось не изнутри, не с точки зрения личности, а трактовалось как «*nature morte*»: оно было предлогом для сложных цветных задач. Портреты Ван-Гога и Сезанна больше говорили о личных трагедиях художников, чем о людях, ими нарисованных. Этим удовлетвориться было нельзя, и душа тосковала по остроте характеристик Фуке, Клуэ и Гольбейна. Надо, чтобы портрет жил в себе отдельно, самостоятельно жизнью, чтобы художник, вложивший в него пафос своего понимания, исчез и не стоял бы между зрителем и лицом, живущим на полотне. Таких портретов в настоящее время нет в России. Но два художника приближаются к такому пониманию лица: Сомов и Головин.

Портреты Сомова, действительно, живут собственную, внутреннюю жизнью. Законченность их — внешняя безукоризненность техники, со-

здающая иллюзию как бы «из ничего», достигает того, что пуповина, связывающая изображенное лицо с художником, порывается. Художник стоит не между зрителем и картиной, а за портретом. В акварелях Сомова сохраняются для потомков документы о характерах нашей эпохи:¹ о лице петербургского типа и петербургской культуры. В Петербурге, единственном из русских городов, уже начался процесс образования человеческих масок, являющихся самозащитой личности в тесном и устоявшемся общественном строе. В Москве лица еще остаются обнаженными: если кое-где и начинаются эти образования, то они в самом начале: более крупные индивидуальности подчеркивают и группируют черты своего настоящего лица, ища скорее выявляющего, чем прикрывающего личность. Лицо же петербуржца всегда прикрыто маской, не настолько податливой и гибкой, как маска парижанина, дающая иллюзию живого и почти наивного лица, но более холодной, неподвижной, официальной, а иногда причудливой.

Сомов глубоко и верно чувствует петербургские маски. Но за маской на его портретах глядят острые глаза живого человека. Маску он не принимает за живое лицо, но настоящие лица живут для него под масками. Его убедительность и красота — в этом противоположении внешнего и внутреннего лика, слитых в портрете. Поэтому не все лица доступны Сомову. Теперь на «Мире искусства» нет ни одного неудачного портрета. Но я вспоминаю портреты Вячеслава Иванова и Александра Блока, сделанные Сомовым для «Золотого руна». В них он натолкнулся на лица более сложного типа, лишь случайно принявшие налет Петербурга, и получилось несоответствие между их подлинным лицом и сомовскими портретами, лишающее последние исторической ценности, которую имеют без исключения все портреты этого года. Любезная и успокоенная маска несколько близорукого, несколько сладкого человека, с профессорскими мастишими кудрями и с пенсне в руке, которую он понял как лицо Вяч. Иванова,² действительно, есть у последнего в некоторые моменты общественных отношений, но эта маска случайна и вовсе не срослась с лицом. Пронзительную же остроту и змеиную обольстительность, которые составляют истинные черты этого лица, Сомов или не заметил, или не захотел увидать: оно за пределами петербургской культурной маски. То же повторилось, хотя не так резко, в портрете Ал. Блока. Лицо Блока само по себе — маска греческого бога.³ (Маска гипсовая, но не мраморная: здесь вся разница в материале, а не в чертах и пропорциях). Но это маска не культурная, а наложенная на его лицо от природы. Только глаза своею усталою тусклостью отражают Петербург. Этого характера противоречий Сомов, на мой взгляд, тоже не уловил. Зато лица Добужинского, Кузмина, Сологуба поняты им идеально. Здесь все ясно и точно разложено до самой глубины: плоть лица — это маска, принявшая в себя черты внешних обстоятельств их жизни, а глаза — взгляд — пламя внутреннего творческого «Я». Из-за холодно красивой и замкнутой маски глаза Добужинского глядят пристально и остро; за презрительной и импонирующей маской Сологуба пресыщенный, недобрый и анализирующий взгляд; за изысканно-культурной, тысячелетней маской Кузмина взгляд таинственно утомленный. Рядом с этими документами о культуре нашего

времени большой портрет масляными красками Е. П. Носовой (последняя работа Сомова) является законченным типом заказного, официального портрета. Здесь другие задачи: художник не сам выбирает лицо для него интересное и понятное, а случайностью заказа должен остановиться на лице ему предложенном и в нем найти элементы своего искусства. Способность художественно выполнить заказ всегда является показателем художественного самообладания и строгой дисциплины в работе. Выполнить заказ может только мастер. Тот, кто не дошел до сознательного мастерства, неизбежно сорвется, потому что для него заказ — принуждение. Для мастера же в заказе нет принуждения, а только возможность выявить в себе те возможности, которые без этого могли бы остаться невыявленными. Портрет Е. П. Носовой — образец заказного портрета: я говорю не о деталях его — ни о платье, ни о кружевах, ни о руках, ни о шелковой подушке с синими полосами, которые написаны с мастерской безразличностью, но о той внутренней жизни, которой одухотворен портрет, о выражении лица, неопределимом и непонятно точном. Сомов достиг того, чего мог только в глубине души пожелать заказчик, он отметил в этом портрете не человеческий тип, а ту индивидуальную красоту, которая затаена в его модели.⁴ В этом смысле «Портрет Е. П. Носовой» — одно из труднейших преодолений Сомова.

Портреты Серова представляют течение, обратное выраженному Сомовым. В то время как лица, изображенные Сомовым, живут в глубине самих себя, по ту сторону своего лица, собственною, сокровенною жизнью, персонажи Серова живут на поверхности своего лица и в движении своего жеста. Люди, написанные Серовым, характерны, и жесты их характерны, но они беспокойны. У Сомова жизнь неслышно горит в глубокой тишине души, а у Серова она выражается в действии. Серов ищет выразительного и трудного жеста для своего портрета: г-н Гиршман — вынимает карандаш из кармана, г-жа Гиршман — стоит перед своим туалетом, кн. Голицын держит себя за ус, С. А. Муромцев, взявшись рукой за край пюпитра, готовится начать речь, Бальмонт с цветком в петлице сюртука выгибается как геральдический ликорн:⁵ все они позируют перед зрителем. В то время как Сомов ищет тишину для своей модели, Серову необходимо дать ей беспокойную позу, в которой выявились бы черты личности. Для Сомова главное в человеке за его маской, Серов не знает различия между маской и лицом.⁶ Впрочем, последнее зависит и от того, что он пишет людей иного душевного склада, чем сомовские петербуржцы, людей с голыми лицами, психологически просто отражающими их душевный мир. Характерный жест может передать Гиршмана, кн. Голицына, Стасова, — но его нельзя найти ни для Кузмина, ни для Сологуба, ни для Добужинского. В этом оправдание Серова. Но все же портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства,⁷ как портреты Сомова.

Документальность же составляет главное достоинство портретов А. Я. Головина.⁸ К сожалению, в этом году в Москве был выставлен (в «Союзе») только один портрет⁹ его, мастерской и интересный в смысле техники, но мало психологический. Весь интерес его был сосредоточен

на великолепно выписанном букете лиловых цветов, шелковой лиловой кофте, рефлексах сада в окне, а не в лице той дамы, которая на нем изображена. Головин, вечно занятый работами над оперными и балетными декорациями Мариинского театра, вынужденный постоянно творить в формах фантастических и декоративных, ищет в портретах своих отдыха от этих синтетических и отвлеченных форм искусства, ищет обновления и силы в самом наивном и четком реализме.¹⁰ Он требует от своих портретов ни декоративности, ни позы, а только сходства. Такого сходства, «чтобы казалось, что не один человек сидит, а два, и который из них нарисован, нельзя отличить».¹¹ Когда он начинает портрет, то иногда он пишет сначала пиджак, воротничок, галстук, оставляя пустым место лица: «пиджак или воротничок труднее написать похожими, несущими в себе печать индивидуальности, чем лицо или руки». Иногда, написавши все лицо, он оставляет пустое место для глаз и заканчивает последними. Это те трудности, которые может себе позволить только виртуоз рисунка. Сознательная наивность и простота отношения к своей работе создают то, что в результате его портреты являются не менее ценными человеческими документами, чем портреты Сомова. Можно сказать так: Сомов продолжает и художественно заканчивает ту маску, которую выбрал себе человек, Головин же реалистичнее и с большей зрячестью подходит к лицу существующему; но и у того, и у другого настоящий человек смотрит из глубины. У Серова же нет этого разделения, и человек слит со своим лицом вполне, в его портретах не отмечено никаких психологических противоречий. Противоречий не отмечено и в портретах Кустодиева. Но Кустодиев стоит уже большою ступенью ниже. Его губит собственное мастерство.¹² Он с одинаковой легкостью и внешней виртуозностью пишет кого угодно и в каких угодно манерах: человеческое лицо и вещь, ткань и цветы, пейзаж и жанр трактуются одинаково искусно и однообразно, при всем разнообразии доступных ему стилей. Это как бы роднит его с Бакстом — самым очаровательным хамелеоном русской живописи. Но Бакста можно поймать в те моменты, когда он становится сам собою и никем больше: это тогда, когда он создает балетные костюмы. Здесь он подымается до высочайших степеней индивидуальности. Кустодиев же, по-видимому, становится сам собою лишь тогда, когда пишет ситцы, кумачи, ярмарки — тканую пестроту русского мещанства.¹³ Этим отличается его хамелеонство от хамелеонства Бакста.

«Семейный портрет» Малявина, выставленный в «Союзе», заставил говорить о себе, может быть, больше всех картин этого года. Это было впечатление громадной художественной катастрофы.¹⁴ Малявин, будучи по природе импровизатором, решил замкнуться на три года в работе над одной вещью. Конечно, у него не хватило ни выдержки, ни метода (которых так много, например, у Сомова или у Головина). Вместо системы у него оказались сомнительные художественные теории, и в результате получился срыв, пропорциональный величине его таланта, т. е. колоссальный. Трудно себе представить большую запутанность, чем этот «Семейный портрет». Поверхность холста представляется бесконечно сложным лабиринтом, в извилинах своих сохранившим все следы и все пути, по которым

блуждал художник в течение трех лет. Всматриваясь в хаос различных манер, кажется, что он ничего не уничтожал, ни разу не переписывал раз написанного места, но писал новое рядом, каждый день менял свои теории и цели и ни одного дня не проводил без работы. Эта картина — целый музей дурных вкусов и плохих стилей рядом с отдельными кусками, написанными настоящим Малявиным. Кажется, что художник каждый миллиметр этого громадного холста писал отдельно, иногда на целые недели слеп, но продолжал писать, а потом его зрение вновь пробуждалось со страшной остротой, почти невыносимой для зрителя. Три с половиной года работы над одним и тем же холстом может вынести только талант очень дисциплинированный, культурный и сознательный; для этого нужна строгая методичность, планомерность работы, т. е. то, чего недоставало даже величайшему из русских художников — Иванову... Можно ли удивляться, что у Малявина не хватило этой выдержки? Ведь в лучших своих картинах Малявин был прежде всего увлекательным импровизатором. Подкупала нас его дикая, откровенная любовь к цвету. Не к тону, не к сочетаниям, а к интенсивности цвета, доходящей до крика. Такое цельное и примитивное обожание цвета может быть только у человека, в первый раз держащего в руках кисти. Малявин побеждал все протесты критического чувства одним своим темпераментом. Заранее можно было предсказать, что у него не хватит метода для долгой работы. Но случилось хуже. Вместо метода у него оказались теории, и не одна, по-видимому, а много, и он все их вложил в свой новый холст. Работа трех лет здесь — вся налицо, нельзя сомневаться в том, что она была. Ни один квадратный вершок картины не написан одинаковой манерой. На саженном полотне соединены десятки приемов, ничем друг с другом не связанных. Здесь есть части, напоминающие плохого Максанса, есть К. Маковский последнего периода, есть судорожность Больдини, и полуослепший Каролюс-Дюран, и десятки реминисценций каких-то совсем неведомых портретистов, которыми кишит салон «Champs Élysées»,¹⁵ и в этом хаосе — кое-где настоящий малявинский мазок, прекрасный и острый рисунок руки, движение живых пальцев, заканчивающих деревянный, «по Бонна», сажею написанный локоть. В картине нет никакого сосредоточия, никакого фокуса — все летит в разные стороны. Рядом с детально выписанными до последней ниточки, до последней блестки кружевами — пространства, в которых ничего нет, совсем ничего — точно случайно вытертые краски на палитре. Есть, например, такое «никакое пятно» посреди платья центральной женской фигуры, и приходится оно как раз в самой середине холста, что указывает на то, что оно не случайно, а так задумано и является не следствием недоделанности, а следствием какой-то ложной теории.

Производит такое впечатление, точно здесь разорвалась бомба и часть картины превратилась в жуткую и отвратительную кашу, между тем как повсюду сохранились куски предметов и фигур, отчетливые до боли в глазах, точно смотришь через очень сильные очки. Все в композиции обнаруживает дурной вкус: и светски-роскошное платье дамы, и ее голубая вуаль, которая вьется через всю картину, застилая роскошно-

пошлую гостиную, и безделушки на камине, и ужасный ковер, и желтые гетры на ногах у девочки. Та же неровность отличает и лица: лицо девочки раскрашено как у куклы, лицо дамы запачкано и расплывчато, а лицо самого художника написано прекрасно, содержанной энергией. И вообще — всюду рядом с самыми недопустимыми деталями чувствуется большое мастерство и талант. Эта картина могла бы показаться смешной, если бы в ней не обнаруживалось такой трагической борьбы таланта, заблудившегося на неверных путях. Говорить как о портрете об этой картине Маякина нельзя, но ее нельзя и обойти молчанием, потому что катастрофа, его постигшая, носит слишком резкий национальный характер и типична для русских самобытных талантов во всех областях искусства. Она аналогична слишком частым катастрофам с Леонидом Андреевым и с Горьким.

Прежде чем перейти к портретной живописи «Валетов», мне хочется сказать несколько слов о портретах Ульянова и Глаголовой, стоящих несколько особняком в текущей живописи.¹⁶ Они далеки от человеческих характеристик Сомова и Головина, и от характерно-эффектных поз Серова, и от развратной ловкости Кустодиева. По стилю и настроению они настолько близки друг другу, что кажутся творчеством одного художника. Только у Глаголовой (я говорю о ее «Двойном портрете») больше психологической остроты и внутренней фантастичности, чем у Ульянова. Такие портреты возможно писать с людей очень близких, которыми любуешься, в которых любишь лишь какое-то одно неповторимое выражение, черту, и хочешь разгадать эту черту до конца, и стараешься ее выявить то подбором тканей платья или фона, то игрой двойного света, то найти для нее соответствующую позу, то создать целую декорацию несуществующей жизни, куда бы это лицо вошло, как в свой собственный мир. Портреты Ульянова и Глаголовой могут служить образцом такой интимно-фантастической и в то же время глубоко психологической портретной лирики.

Разумеется, в области портрета «Валеты» занимают такую же крайнюю левую позицию, как и в остальных областях. Им свойственно как последовательным нео-реалистам, принявшим импрессионизм с поправками Сезанна, Ван-Гога и Матисса, трактовать человека как «*nature morte*», только несколько более сложный. Они стараются обобщить и упростить в основных плоскостях и очертаниях человеческое лицо совершенно таким же образом, как они упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб. Они доводят до наиболее интенсивного горения основной цвет плоскости: бритый подбородок сияет чистой прусской лазурью, обветренные щеки горят чистым краплаком, руки они пишут жженой сиеной с лиловым лаком. Это придает их портретам с первого взгляда вид чудовищный и ужасающий. Но потом глаз привыкает. И так как они и человеческое лицо понимают лишь как самодовлеющую вещь, существующую в себе и для себя, так как они умеют передать в преувеличении все характерные черты этой вещи, то в каждом портрете получается громадное карикатурное сходство. В этом смысле характерны «Портрет поэта С. Л. Рубановича» И. Машкова и «Портрет Якулова» П. Кончаловского. По приемам

это вполне напоминает те шуточные портреты-карикатуры, которыми украшены стены парижских академий. Но трактованные серьезно и последовательно эти карикатуры становятся художественно интересными. Упомянутые портреты Машкова и Кончаловского были любопытны четкостью и законченностью своих карикатурных преувеличений. Но это, конечно, не последнее слово на этом пути. «Портрет И. С. Щукина» работы Сарьяна указывает на дальнейшие ступени его, когда характер карикатуристичности отпадет сам собою. По этому новому пути, думается мне, возможен очень художественный и близкий подход к человеческому лицу.

ОСЛИНЫЙ ХВОСТ

«. . . Криксы-Вараксы скакали из-за круглых гор, лезли к попу в огород, оттяпали хвост попову кобелю, затесались в малинник, там подпалили собачий хвост, играли с хвостом. . .»¹

Так все в точности и случилось, как подробно описано в наваждениях Купальской ночи у А. М. Ремизова. «Криксы-Вараксы» — это были Ларионов и Гончарова, «поповым кобелем» — «Бубновый валет»,² только собачий хвост для важности был на этот раз назван «ослиным». «Малинником» оказалось новое выставочное помещение в Школе живописи и ваяния,³ там же его и «подпалили» в день открытия выставки,⁴ и настолько удачно, что понадобилось вмешательство пожарной команды.

В силу каких эстетических несогласий произошел раскол между Бубновым валетом и Ослиным хвостом,⁵ решить трудно: и та и другая выставка стоят в сущности на той же «художественной платформе», различствуя только индивидуальностями. По всем данным «Криксы-Вараксы» оттяпали хвост попову кобелю с тою же самою целью, с которой Алкивиад отрубил хвост своей собаке, т. е., чтобы все говорили о «хвосте».

О «хвосте» действительно все говорили, и в день открытия выставка была переполнена. Но публика была разочарована. Она ждала еще более яркого и ошеломляющего и нашла, что Ослиные хвосты не на высоте своего имени.

Бурлюки умеют ошеломить больше. Как утверждают, Давид Бурлюк, когда он впервые услыхал о кубистах, махнул рукой и сказал: «Все равно левее нас с братом никто не напишет». И несмотря на гордые слова: «Вы мои эпигоны», которые кинул Ларионов Валетам на диспуте «Бубнового валета», все же Бурлюк во мнении публики оказался левее Ларионова. Москвичи нашли, что «Ослиный хвост» находится не на высоте своего имени и упрекали художников в самовосхвалении.

Только цензура отнеслась к выставке вполне серьезно⁶ и приняла имя «Ослиный хвост» во всей значительности иного символа, так как распорядилась снять целый ряд картин Гончаровой, представляющих лубочные изображения святых, находя, что изображениям святых неуместно