

# ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО



ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК  
МОСКВА

**ГАХ**

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 *A. A. Сидоров.*

14 сентября 1927 г.

## 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 натуры, особое художественное мироощущение.

Портретная трактовка натуры 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, Ассирио-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 <sup>1)</sup>, 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 скорей 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.

---

<sup>1)</sup> 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 подготовляют 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 „seenech“ — „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 лицу. И нигде, быть может, лицо не предстало в столь отчетливых стилистических свойствах, как в мозаиках Равенны, Константинополя, Министры, 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 Сaisский 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 портретрование лиц становится задачей художников. И Голенищеву удалось доказать.

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

Однако, не предрешая 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 мумии<sup>1)</sup>. 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 Джиконда.

<sup>1)</sup> 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 гуманистического 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 выражительницей надиндивидуальной, 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 об'яснения, 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 надиндивидуальную 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. <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> 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 лицом, 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. Пинакотека, 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) стремится 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 l'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 галлерея фаюмских портретов голенищевского собрания в Московском Музее Изящных 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<sup>1)</sup>). 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

---

<sup>1)</sup> 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 суб'ект миру—об'екту, 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“ — суб'ект и „мир“—об'ект 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 Джами 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. Бездличные, условно-трактованные, фронтально построенные и связанные со стеной или колонной фигуры святых романского стиля, сменяются характеристиками аллегорическими фигурами (Неразумная дева, Обольститель, Церковь, Синагога и др.), Бамбергского, Страсбургского, Фрейбургского, Магдебургского соборов. Художник постепенно отделяет фигуры от стены, подготовляя переход к круглой пластике. Произведение насыщается движением. Николай Пизанский и Клаус Слютер подготовляют 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 Петrarки у Симоне Мартино, автопортрет Мазаччио на фреске „Чудо с дидрахмой“ в капелле Бранкачи и т. п. Женские портреты Боттичелли (Фоман, Симонетта), Пьерио 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 жаждой 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 (Национальный музей Флоренция. Раскрашенная 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“ натуры, 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“, заменивший в то время современную нам фотографию. Жизнь представлена не дляящимся 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, пользуемых искусством. В живописи

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 явила наиболее адекватной новому идейному содержанию. Портрет был чужд не только миросозерцанию 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 свето-тени, 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 свето-тени и создать мягкую воздушность, т.-е. обладать в смысле мироощущения и в смысле средств выражения тем, что мы назвали „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 Джоконды запечатлена бездонная глубина жизни, льющейся медлительным, но беспрерывном потоком. Она „воплощает в себе опыт тысячелетней истории человеческого рода. Перед нами символ непрерывной жизни“

говорит Патер. А Волынский добавляет: „Джиоконда стара!“<sup>1)</sup>. 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, различающихся 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 незбежно метафизична. Позитивная философия превращается в социологию или сливаются с точным знанием. Так и подлинный портрет не может быть натуралистичен. Ибо натуралистический портрет личность „другого“ трактует как существование объекта,

<sup>1)</sup> 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-бернаром, образ которого преломляется через детское сознание.

Если же человек воспринимается, как внеположный воспринимающему „я“ об’ект, 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 иллюзионистскую, 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 об’еме лишь в эпоху Барокко. Величайшие мастера портreta Веласкез и Рембрандт принадлежат этой эпохе. „Джиконда“, 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 проклинающих, на восторгающихся и устрашающихся.

Само возникновение вокруг этого „магического“ портрета легенд указывает на исключительность его „судьбы“, как и судьбы творческого наследства 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 наряду 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). Проникновены портреты папы Павла III, имеющиеся в нескольких вариантах в Неаполитанском Национальном музее, а также в Эрмитаже. Биографичны портреты Адмирала Джованни 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 позвестовательной 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 галлерею жутких по своей откровенности портретов, оставался официальным живописцем испанского двора. Ни Гойя, разумеется, уже ни Гагарт или Домье, не могли бы составить галлерею 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 мерилом 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 галлереи, 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 Гевара.

В ином плане, чуждом „об'ективизма“ 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 Сассию, свою мать, отца, старого раввина,—он раскрывает в том или другом изобразительном лице—себя.

У Рембрандта нет об'ективных портретов. Свето-тенью,—этим основным формальным приемом своего искусства,—он создает бесконечно разнообразные, тончайшие психологические характеристики. Доведенная до крайнего материального утончения и эмоционального напряжения свето-тень приобретает у Рембрандта музыкальную конструкцию, звука 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 свето-тень приобретает особое значение. В портрете „Сассии 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 об'ективности. 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 портreta предполагает проникновение в скровенную 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 произведению все новых и новых образов“. „За исключением близких к Рубенсу лиц, ему вообще не удавались портреты“<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> 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 об'ясняются 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, прельщеный 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—антитипод 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 родственных 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 „воздухение лицов“ в иконописи, где лицу 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 первоистока 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 Грэза, Прюдона, 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—разnochинец 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 галереи. 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-Гогу, 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 линией<sup>1)</sup>). 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, Маявина 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—антитипод 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

---

<sup>1)</sup> 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 облекал он в мертвую художественную форму, создавая и в изображении человеческого лица—натюрморт. У „Человека с трубкой“, в „Портрете женщины“, 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 ми-роощущению—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 Мантењи, 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 портратах 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 портетах-миниатюрах Фюгера<sup>1)</sup>.

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,

---

<sup>1)</sup> F. Laban—H. F. Füger der porträtmalier. Berlin, 1905 г.

## ПОРТРЕТ, КАК ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

---

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 предстоит зрителю в живом художественном образе, в котором фиксировано не одно, выхваченное мгновение, а запечатлено длящееся состояние жизни.

---