Евреинов Н. Н. **Оригинал о портретистах** / Сост., подгот. текстов и комм. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2005. 399 с.

*Т. Джурова.* Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства 5 [Читать](#_TOC133852776)

*В. Максимов.* Критик как оригинал и художник как критик  
(Николай Евреинов и живопись) 29 [Читать](#_TOC133852777)

I

Ропс. Критический очерк 47 [Читать](#_Toc133852779)

Бёрдслей. Очерк 82 [Читать](#_Toc133852780)

Художники в театре В. Ф. Комиссаржевской 100 [Читать](#_Toc133852781)

Кульбин. Impressio Н. Н. Евреинова 116 [Читать](#_Toc133852782)

Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве 118 [Читать](#_Toc133852783)

Нестеров 196 [Читать](#_Toc133852784)

О непозволительной критике. (Письмо в редакцию) 237 [Читать](#_Toc133852785)

II

Его смерть. <А. Скрябин> 243 [Читать](#_Toc133852787)

Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца 245 [Читать](#_Toc133852788)

III

Театротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова 259 [Читать](#_Toc133852790)

Театр у животных.  
(О смысле театральности с биологической точки зрения) 263 [Читать](#_Toc133852791)

Комментарии 316 [Читать](#_TOC133852793)

Именной указатель 369 [Читать](#_TOC133852794)

Список литературы,  
упоминаемой и цитируемой Евреиновым 391 [Читать](#_TOC133852792)

# **{****5}** Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства

Николай Николаевич Евреинов — одна из ключевых фигур Серебряного века: теоретик и историк театра, ученый-правовед, режиссер, драматург, искусствовед, музыкант и историк древних цивилизаций, чьи парадоксальные идеи далеко шагнули за хронологические рамки своей эпохи, обозначив вектор развития многих художественных новаций XX века. Кто-то находит отголоски его работ «Театр как таковой» и «Театр для себя» в книге Йохана Хейзинги «Homo Ludens». Кто-то связывает имя Евреинова-теоретика с устремлениями Антонена Арто и Ежи Гротовского. Кому-то его работа «Введение в монодраму» кажется провозвестьем сюрреалистического театра. Так же легко провести параллели между эстетическими прокламациями Евреинова и течениями западного авангарда второй половины XX века — action art, искусством хеппенинга и перфоманса. И наконец, самое главное — Евреинов в корне пересмотрел роль театра в жизни человека.

Феномен Евреинова — сродни феномену «культа» в современной массовой культуре, где острый интерес к харизматической личности художника неотделим от интереса к его творчеству. «Оригинальный, уникально талантливый, претенциозный, сильная личность, Арлекин, декадент, маг, денди, эксцентрик, Хлестаков и реакционный антидемократический эстет; очаровательный, с хорошим вкусом, остроумный, мужественный, убедительный, неопределенный, банальный, парадоксальный, ослепительный, обманчивый, страстный, суетный, снисходительный. Кокетливый, фатоватый, неискренний, очень русский, очень европейский, творивший из себя героя, эгоистический, легкомысленный, дальновидный, напыщенный, индивидуалист и фанатик», — так цветисто характеризует Евреинова одна из «историй театра»[[1]](#footnote-2). Но даже такое богатство противоречивых характеристик {6} вряд ли способно дать исчерпывающее впечатление о Николае Евреинове. Человек-театр, он виртуозно жонглировал творческими и имиджевыми масками, зачастую неотделимыми друг от друга. Уместно сопоставить его с Протеем — неуловимым и изменчивым, как вода.

Воспоминания Евреинова о детстве пестрят фантастическими фактами и происшествиями. Здесь и хождение по канату, и похищение Николеньки бродячим табором, и неудачное бегство в Америку. Первую свою пьесу он написал в шесть лет, первый домашний спектакль поставил в десять. А детство, как особый возраст — редкой, не повторяющейся ни на каком другом жизненном этапе, творческой интенсивности воображения — позднее описал в таких работах, как «Театр как таковой» и «Театр для себя». Мать Николая — Валентина Петровна де Гранмезон — из обрусевшей французской семьи, была отличной музыкантшей. Профессия отца Николая Васильевича — инженер путей сообщения — была связана с частыми переездами. Гимназию Евреинов заканчивает в Пскове и в 1892 году продолжает образование, правда, не на художественном поприще — в Петербургском училище правоведения, которое он заканчивает с серебряной медалью и дипломным сочинением «История телесных наказаний в России», фактический материал которого будет позднее использован в собственно театральных работах. Параллельно он продолжает писать пьесы, изучает философию в Петербургском университете и в 1904 – 1905 годы вольнослушателем посещает Петербургскую консерваторию: класс рояля и композиции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова.

В XX век Николай Евреинов вступает всесторонне подкованным юношей. Для начала он атакует пьесами как императорские, так и частные театры Петербурга. Наконец, Александринский театр принимает в репертуар «Стёпика и Манюрочку» (1905) — историю престарелой добропорядочной супружеской четы, которая в духе времени признается друг другу в юношеских шалостях и… прощает все. Но не этот милый пустяк лучше всего характеризует Евреинова на данном этапе его творческой биографии.

Российская культура первого десятилетия XX века напоминает бурлящий тигль, в котором сплавлено великое множество идей. Среди них идея театра — едва ли не главенствующая. В кратчайшие сроки театр в России становится чем-то большим чем искусство — фундаментальной категорией бытия, под знаком которой рассматривается как духовная, так и материальная жизнь общества. Мыслители и поэты пишут статьи, в которых пытаются создать теоретический базис современного театра: «Предчувствия и предвестия» {7} Вячеслава Иванова, «Театр как сновидение» Максимилиана Волошина, «Театр одной воли» Федора Сологуба, «Театр и современная драма» Андрея Белого. Безусловно, на Евреинова не могут не оказать влияние две основные концепции искусства вообще и, в частности, театра Серебряного века — «эстетизма» и «теургизма». Обе имеют истоком философию Фридриха Ницше, в частности — идею оправдания действительности творчеством, оправдание мира как «эстетического феномена», где «даже безобразное и дисгармоничное есть художественная игра, в которой Воля в вечной полноте своей радости играет сама с собой»[[2]](#footnote-3). В России эта идея наиболее полно воплотилась в работах главного жреца теургизма — Вячеслава Иванова. Им и его последователями творчество воспринимается как рычаг, переворачивающий действительность. Иванову театр виделся средством создания оргиастической общности людей на внехудожественном основании. Конечная же цель такого театра — служить духовному очищению и преображению как личного «я», так и действительности в целом.

Однако Евреинову в те годы более близки идеи старших символистов и круга мирискусников. Мысль о переустройстве жизни волнует его, — но совсем на иных основаниях. Летом 1905 года он пишет «Красивого деспота» — первую программную пьесу, чрезвычайно показательную в контексте эстетических исканий той эпохи. Ее действие разворачивается в 1904 году в некой загородной усадьбе, куда в гости к своему другу, бывшему соратнику по социал-демократическому кружку, приезжает некий прогрессивный молодой человек. Но вместо своего передового знакомца он обнаруживает барина образца 1808 года, крепостника и сибарита, проводящего время на псовой охоте, в домашнем театре и за сочинением книги «Рабство и его положительные стороны». В горничных у него бывшая феминистка и аристократка — баронесса Нордман. И барин, и его челядь абсолютно солидарны и счастливы в этом вымышленном мире. Иначе говоря — «театрализованная» жизнь оказывается более полноценной и убедительной, нежели реальный мир. «Красивым деспотом» Евреинов, пока довольно робко, заявил о своей приверженности эстетическим парадоксам другого титана рубежа веков — Оскара Уайльда и идее эстетизации — преображения мира по законам искусства.

В 1907 году судьба сводит Евреинова с бароном Николаем Дризеном, цензором Управления по делам печати. Евреинову удается {8} заразить его весьма оригинальным проектом «музейного театра», реконструирующего стили театров прошедших веков. В истории русской сцены XX века этому театру, названному Старинным, суждено было открыть эпоху театрального традиционализма. В отличие от исторических постановок Московского художественного театра («Юлий Цезарь», «Смерть Иоанна Грозного»), пытавшихся воспроизвести материальную жизнь прошедших эпох, в отличие от Мейерхольда, стилизующего «Галантный век» и Средневековье, Евреинов предлагает реконструировать собственно приемы актерской игры и обстановки театров далекого прошлого. Постепенно собирается группа единомышленников. В качестве «собирателя древностей» и отчасти режиссера привлекается Михаил Бурнашев — соученик Евреинова по училищу правоведения. Тексты переводят поэты Александр Блок и Сергей Городецкий. Художественное оформление спектаклей берут на себя художники «Мира искусства»: Александр Бенуа, Николай Рерих, Мстислав Добужинский, Владимир Щуко. Музыку пишет Илья Сац. В качестве актеров привлекаются энтузиасты-любители — учащиеся Академии художеств. Евреинов же берет на себя теоретическое обоснование «проекта». В докладе «Старинный театр. Об актере Средних веков» он заявляет, что средневековый театр был чрезвычайно наивен по приему и по сути. Если уж актер такого театра злодей, «то злодей без остатка», в изображении таких актеров «он страшен до смерти, рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы. (…) Наоборот, если надобно изображать смешного малого, то уж такой актер не щадит сил, чтобы позабавить публику, хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, выкрутасами»[[3]](#footnote-4). В чем же тогда ценность средневекового театра? А в том, что наивность средневекового актера позволяла ему вообразить себя *другим лицом*, отдаться роли без остатка. Зритель же такого театра, исключительно одаренный воображением, является едва ли не большим творцом спектакля, нежели актер. Согласно Евреинову, средневековая публика во время спектакля плакала навзрыд, легко приходила в ярость и даже могла покалечить актеров, так как верила в подлинность Христа и Иуды. Тем самым Евреинов впервые заявляет о театре как *товариществе на вере в безусловность происходящего*.

Всего в «средневековом цикле» было представлено по одному образцу каждого жанра: полулитургическая драма, миракль, моралите, {9} пастораль и фарс. Евреинов выступил только как автор полулитургической драмы «Три волхва» и как режиссер пасторали «Игра о Робене и Марион». В «Трех волхвах» главным было не исполнение драмы на церковной паперти, а иллюзия, которой поддавалась толпа зрителей-паломников, в экстатическом возмущении набрасывавшаяся на «Ирода» и «воинов», уничтоживших младенцев. Но поставленные Александром Саниным (режиссер МХТ и позже Александринского театра) «Три волхва» напоминали скорее натуралистические постановки в духе раннего МХТ. «Действо о Теофиле» и моралите «Нынешние братья» в режиссуре Н. Дризена и М. Бурнашева говорили не столько об актерской игре Средневековья, сколько копировали средневековые миниатюры. Следует признать неудачу «средневекового цикла» — собранный материал не давал четкого представления о средневековом театре. Благожелательно была принята только «Игра о Робене и Марион». Постановка Евреинова, отмеченная яркой творческой индивидуальностью режиссера, была стилизацией — далекой как от «музея старины», так и от реконструкции. Действие развивалось в пространстве, напоминавшем детскую игровую комнату (художник М. Добужинский). Был использован прием театра в театре: в начале спектакля служители сцены вносили игрушечный картонный домик (жилище пастушки Марион) и разноцветных деревянных барашков (стадо Робена). А рыцарь Обер, похищавший Марион, въезжал на деревянном коне на колесиках, разрисованном геральдическими лилиями. Спектакль Евреинова воспринимался скорее как художественный взгляд из XX века на Средневековье как «детскую», в которой взрослые дети (исполнители, разыгрывавшие пастораль) забавляются своими игрушками.

Финансово предприятие себя не окупило. Старинный театр был распущен — до лучших времен. Тем не менее спустя только год начинающий режиссер, по сути любитель, на счету которого была только одна постановка, был приглашен на должность режиссера в Театр В. Ф. Комиссаржевской. Вероятно, решающую роль сыграл не столько реальный режиссерский опыт Евреинова, сколько броский имидж режиссера-новатора.

Спектакли, поставленные им здесь в течение сезона 1908/09 года, стали одним из наиболее ярких воплощений эстетики модерна. Сам облик Евреинова этих лет чрезвычайно декоративен — в духе модерна. Он таков, каким его изобразил на своей картине художник Михаил Бобышов — томный полуобнаженный андрогин с плавными, капризными линиями тела и лилией в руке. Так мог выглядеть Паж из поставленной Евреиновым уайльдовской «Саломеи». А актер {10} Александр Мгебров писал, что облик Евреинова тех лет вызывал ассоциации с образами прерафаэлитов.

Свое вступление в должность режиссера Театра на Офицерской Евреинов предваряет речью к актерам. «Апология театральности» — первый теоретический манифест Евреинова — ввела в театральный обиход неологизм — «театральность». Обозначив полную самостоятельность театра как искусства, Евреинов вступил в полемику как со всей предшествующей художественной традицией — «просветительством» и «передвижничеством» в искусстве, так и с современниками — символистским театром Всеволода Мейерхольда и бытовым, реалистическим — Константина Станиславского. На самом же деле евреиновская «декларация» целиком находилась в русле уайльдовского «эстетизма» и концепции мирискусников. По Уайльду, сущность искусства — стиль. Евреинов же суть театра видел в форме. И довел эту мысль до крайности эстетического радикализма, в принципе отвергая необходимость предмета выражения. Сущность же театра он усматривает в «театральности» — как «эстетической монстрации явно тенденциозного толка, каковая даже вдали от здания театра одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмостки, декорации и освобождает нас от оков действительности легко, радостно и всенепременно»[[4]](#footnote-5). Подобно теургам, Евреинов выводит театр за рамки искусства сцены с целью активного воздействия на жизнь и ее преобразования. Но только и только — эстетического.

За сезон в Театре Комиссаржевской он ставит три спектакля: два из них («Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио и «Ванька-ключник и Паж Жеан» Ф. Сологуба) не пользуются успехом, третий («Саломея» О. Уайльда), которому предназначалось стать триумфом Евреинова-режиссера, был запрещен Цензурным комитетом сразу после генеральной репетиции. Во всех трех режиссер последовательно воплощает идеологию модерна и главный завет Уайльда — «искусство не выражает ничего, кроме самого себя».

Воспоминания Евреинова свидетельствуют о том, что «Франческу» он намеревался ставить с помощью *монодраматического* метода. Этот оригинальный метод он сформулировал в том же 1908 году в докладе «Введение в монодраму». Монодрама, по Евреинову, это «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего лица, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается {11} действующим в любой момент его сценического бытия»[[5]](#footnote-6). Главная задача монодрамы — это уничтожение рампы (а вместе с ней и снятие момента «искусственности» происходящего на сцене), слияние «я» зрителя с «я» главного действующего лица и тождество их переживаний. Для этого на сцене, по мнению Евреинова, должен быть представлен объективированный внутренний мир героя, который не может быть выражен иначе, как средствами фантасмагории. Например, «зеленые круги», вращающиеся перед глазами героя. Таким образом достигается не свойственный театру кинематографический эффект. Ибо только кино с наибольшим эффектом включает механизм зрительской сопричастности экранной жизни героя, эмоционального отождествления с ним.

Изменения в душевном мире Франчески должны были передаваться с помощью цвето-свето-звуковых «спецэффектов». Помимо того, в «Франческе да Римини», как и в двух последующих постановках, режиссер стремился к свойственному модерну синтезу искусств: речь персонажей должна была быть напевной, а пластика — следовать образцам живописи прерафаэлитов (в частности Д. Г. Россетти). Любопытен следующий факт — во «Франческе» Евреинов впервые попытался воплотить «эстетику безобразного», образцы которой он черпал в гравюрах Фелисьена Ропса и графике Обри Бёрдслея. Но там, где режиссер видел красоту, Комиссаржевская и ее актеры — уродство и натурализм. Один из участников спектакля вспоминал, как коробила Веру Федоровну сцена, где один из братьев Франчески швырял к ее ногам окровавленный мешок с головой ее возлюбленного. На самом же деле Евреинов стремился не к натурализму, а к эффектной гиперболе, выходящей за рамки «хорошего тона», ломающей границы «прекрасного» и «безобразного». Таким образом воплощалась идея творческого произвола художника.

Но «Франческа да Римини» в Театре на Офицерской была только «генеральной репетицией». Подлинным апофеозом эстетической театральности предназначалось стать «Саломее». Пьеса Уайльда тогда не могла быть представлена на российской сцене, так как в Цензурном комитете проходила по графе «библейский сюжет». Театру и Комиссаржевской пришлось пойти на уловки. Переведенная издателем и соратницей Евреинова по Старинному театру Н. И. Бутковской, «Саломея» получила название «Царевны». Предварительное разрешение на постановку было получено. Евреинова не увлекла символистская трактовка пьесы как столкновения «красоты и святости», {12} данная поэтом Николаем Минским. Евреинов вовсе отказался от какой-либо концепции «ради господства стиля и красоты». «Саломея» должна была стать апогеем эстетического имморализма, воплощением «эстетики безобразного». Евреинов сравнивал спектакль со сном, отвратительным и ужасным, но тем не менее прекрасным причудливостью своих форм, свободных от оков действительности. Правда, ничего отвратительного в его «Саломее» не оказалось. Декоративная красота снимала противоречие между грешным и святым, глубоким и поверхностным, нравственным и безнравственным. Как пьеса Уайльда была выращенным в теплице «искусственным» цветком, так и Евреинов воплотил на сцене «гротеск гармонически-смешанного стиля», где сочетались и «изощренная деланность рококо, и чарующая лаконичность Эллады, и пряная цветистость Востока, и чарующая обходительность Louis XIV, и чисто модернистическая диковинность»[[6]](#footnote-7).

В соответствии с орнаментальным стилем модерна по сцене передвигались живописные красочные пятна: «зеленое, излучающее святость тело Иоканаана с нарисованными на этом теле ребрами», бледно-сиреневое тело царевны в рамке светло-красных волос, «черный как ночь Нааман с ярко-красными руками»[[7]](#footnote-8) и т. д. (художник Николай Калмаков). Тело актера здесь абсолютно подчинялось декоративным задачам. Саломея — Наталья Волохова была красива, пластична — этого спектаклю было вполне достаточно. Композиция спектакля уподоблялась декоративному танцу, ритмически развернутому во времени, апогеем которого стала пляска семи покрывал в лучах багрово-красного света.

Запрет дорогостоящей «Саломеи» нанес театру удар, от которого он уже не смог оправиться. Тем не менее Евреинов кипит энергией. Его деятельность той поры чрезвычайно разнообразна. Во второй половине 1900‑х он занимается Старинным театром, пишет статьи о наготе на сцене, пьесы, книгу о художнике Фелисьене Ропсе, экспериментирует с актерами-дилетантами и открывает на пару с Ф. Ф. Комиссаржевским театр пародийных миниатюр — «Веселый театр для пожилых детей». Однако рутинную службу по железнодорожному ведомству (Министерство путей сообщения) он не оставит вплоть до 1910 года (будучи уже известным драматургом и режиссером), {13} когда официально вступит в должность главного режиссера «Кривого зеркала».

В статьях «О наготе на сцене», «Сценическая ценность наготы» и «Язык тела» (позднее вошедших в сборник «Нагота на сцене»), спровоцированных чрезвычайно популярными тогда выступлениями танцовщиц-босоножек, последовательниц Айседоры Дункан, он разделяет «голизну» и «наготу», говоря о последней как о своеобразном эстетическом покрове. Голое тело, в отличие от нагого, стремится вызвать похоть. Нагое же по сути своей — целомудренно, так как является материалом искусства. Частично свои представления о наготе на сцене Евреинов пытается воплотить в постановке «Ночных плясок» по Сологубу (1909), к работе над которыми он привлекает артистический бомонд — поэтов Сергея Городецкого, Максимилиана Волошина, Алексея Ремизова, художников Льва Бакста, Ивана Билибина, Бориса Кустодиева и др. Вместе с ними в спектакле участвуют и их «эстетически обнаженные» жены и сестры, которые, облаченные в полупрозрачные одеяния, танцуют босоногими a la Дункан.

Проблему наготы в искусстве Евреинов также изучает на примере творчества Фелисьена Ропса — бельгийского художника второй половины XIX века, которого Евреинов в своей монографии 1909 года именует «мистическим самцом». Свое впечатление от работ Ропса Евреинов передает в словесных образах, не менее искусно-ужасных, чем графика художника. И «Ропс», и «Бёрдслей» (1912), и, позднее, вроде бы совершенно не укладывающийся в этот ряд «Нестеров» (1922) привлекают его как художники, чье творчество обладает колоссальной силой внушения, сродни сну. Даже там, где на примере Нестерова мы имеем дело с «явно реалистической живописью», тем не менее «достигающей иррационально-ирреальных эффектов глубочайшего духовного значения»[[8]](#footnote-9). В искусствоведческой работе «Оригинал о портретистах» (1922) он на примере собственных многочисленных портретов, выполненных художниками разных школ и течений, доказывает невозможность «объективной» передачи облика «оригинала», автопортретный характер этих работ и, в конечном счете, первичность искусства по отношению к действительности.

В 1912 – 1916 годах Евреинов первым из российских режиссеров-практиков пишет две масштабные теоретические работы — «Театр как таковой» и «Театр для себя» в трех частях. В «Театре как {14} таковом» он дает новое (по сравнению с «Апологией театральности») расширенное толкование категории «театральность»: «Это инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы»[[9]](#footnote-10). Понимание Евреиновым сущности театра сродни футуристскому представлению об искусстве. Даже название его работы перекликалось с манифестом кубофутуристов «Слово как таковое» А. Кручёных и В. Хлебникова (1913). Футуристы провозгласили самостийность, стихийность поэтического языка, с помощью которого они заново «называли» мир. У Евреинова же театр ринулся за рамки сцены и начал формировать жизнь по своим законам — законам преображения.

Театральность выходит за рамки сцены и растворяется в мире, пронизывая все сферы общественной жизни. Евреинов усматривает ее во всем — от обыденных ритуальных форм (церковь, армия, светский этикет) до масштабных исторических акций. В пример приводятся следующие узловые игровые эпохи — «театр римской цирковой арены», «театр испанской инквизиции», «театр французской революции». Евреинов выделяет два типа театральности: 1) повседневную, данную, установленную веками и 2) как свободное творческое волеизъявление индивида. Театральность (как жажда преображения), по мнению Евреинова, пре-эстетична, на ранних этапах становления человеческого самосознания предшествует художественному формотворчеству и не объясняется желанием переустройства мира по законам красоты. Если ранее театральность проявлялась в форме эстетического воления, то теперь он провозглашает ее в качестве *инстинкта* — универсального, биологического свойства, присущего каждому от рождения. Наиболее театральны, по Евреинову, ребенок и дикарь. Но со временем под гнетом семейного воспитания, образования, материальных условий жизни театральный инстинкт покидает человека. И тогда действительность окрашивается тем, что Евреинов в «Театре для себя» называет «тоской машины, отливающей сальные свечи, когда повсюду уже электричество, — машины, владелец которой умер, позабыв остановить завод, и машины, которая все работает и работает, заржавевшая, скрипучая, громадная, неуклюжая, решительно никому не нужная»[[10]](#footnote-11). Иначе говоря, шаблонность царит во всех проявлениях современной жизни — одежде, обстановке квартир, манере поведения. Надо же, чтобы {15} печатью «режиссерской индивидуальности» было отмечено все, «включительно до плевательницы»[[11]](#footnote-12), на сцене жизни.

Профессиональный театр, по Евреинову, вынужденное убежище, тюрьма театральности. Не только по той причине, что современная сцена находится под гнетом натурализма, но и потому, что профессиональный актер — несвободен. Лицедействующий за деньги, он подобен проститутке. Узаконенной проституции театра Евреинов противопоставляет свободную театральность, эстетике — творчество, актеру-профессионалу — дилетанта, который преображается свободно.

Для того чтобы подчеркнуть убожество бытового, реалистического театра, он описывает абсурдный «театр “Трех сестер”». Вместо того чтобы создавать на сцене иллюзию настоящей жизни «как у соседа», он предлагает специально где-нибудь на Охте снять домик с садом, поселить там настоящих трех сестер, «на которых» можно было бы продавать билеты и приводить группы зрителей, чтобы те через щель в заборе становились свидетелями буден и праздников вполне типичного семейства. Однако и от «идеального», не подражающего действительности, а творящего самодостаточную реальность театра он требует полноты иллюзии. Но творцом иллюзии становится не актер, не режиссер, а зритель. Вместо технических уловок и ухищрений («четвертая стена» или, наоборот, сцена-арена, активизирующая внимание зрителей) Евреинов предлагает театральное товарищество на основе веры в «добровольный и очаровательный обман». Правда, по его мнению, современный интеллигентный зритель, испорченный эстетикой МХТ, в большинстве своем утратил тот дар «грезить наяву», которым обладали «дикарь», ребенок и публика средневекового театра.

Евреинов-теоретик балансирует на той опасной грани, за которой восприятие зрелища становится «натуральным», когда разрушается тот «договор» между сценой и залом, согласно которому восприимчивый зритель не рвется на сцену, чтобы защитить Дездемону от Отелло. Но то на сцене. Именно такие «крайности», рецидивы индивидуального преображения весьма прельщают Евреинова в жизни. Преображение трактуется им как процесс, захватывающий все уровни как психики, так и физиологии человека. В главах «Театральная гипербулия» и «Патомимы» он описывает «театр для себя», доходящий до эксцесса и патологии. Симуляции гангрены и туберкулеза, «комедии мученичества и демономании» для него — доказательство {16} того, до чего доходят «некоторые в своей мании играть хоть какую-нибудь роль, когда нет таланта и возможности по-иному воплотить одержимость театральной гипербулией»[[12]](#footnote-13), жаждой игры. Среди наиболее знаменитых «жертв» преображения он называет Нерона и Людвига Баварского. Столь же одержимыми театральной игрой он считает актеров средневекового и испанского (XVI – XVII вв.) театров.

В 1911 году Старинный театр возвращается к жизни «испанским циклом». На этот раз в проекте, кроме Евреинова и Дризена, активно участвуют актриса и издатель Наталья Бутковская и выпускник драматического училища, историк театра, специалист в области комедии дель арте Константин Миклашевский. Вновь спектакли оформляют художники «Мира искусства». Однако на этот раз труппа подбирается не столько из любителей, сколько из учеников Драматического училища. В разгаре — театральный традиционализм. Евреинов отлично понимает, что «музейным театром» никого не удивишь и делает ставку не на историческую достоверность, а на полноценный художественный результат. Поэтому кроме эвристической поездки в Испанию ведется профессиональная подготовка артистов.

Праздничная театральность, высокая мера условности, страстная самоотдача актера, способного разыграть художественно полноценный спектакль на каких-нибудь примитивных подмостках с минимальной бутафорией в убогой горной деревне — таково, по мнению Евреинова, лицо испанского ренессансного театра. Несмотря на условность, испанский театр, по Евреинову, — театр бурного актерского темперамента, эксцессивного переживания сценической реальности как актером, так и публикой. Такой театр не исключал, а, наоборот, предполагал истовость веры в происходящее на подмостках. Не только актриса могла упасть в обморок от чрезмерного напряжения чувств, но и публика неистовствовала и билась головой об пол вместе с каким-нибудь святым Антонием. Но в отличие от «дикого», неискушенного средневекового зрителя, испанский, по мнению Евреинова, не только откликался на злоключения героев, но и требовал от актеров высокохудожественной игры. А испанский актер, играя, проживал другую, не свою жизнь, наполненную высокими чувствами и страстями. Личность творца растворялась в роли.

Первые спектакли «испанского цикла» состоялись в ноябре 1911 — феврале 1912 года в выставочном зале Соляного городка. В цикл вошли «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега, {17} интермедия Сервантеса «Два болтуна», пролог к комедии Лопе де Вега «Великий князь Московский», «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины и «Чистилище Святого Патрика» Кальдерона. Все без исключения рецензенты охарактеризовали метод Старинного театра именно как реконструкцию. Большинство — упрекали авторов спектаклей в том, что, реконструируя бытовые и стилистические особенности старинного театра, они не смогли заставить современную публику отрешиться от самой себя и перевоплотиться в зрителей XVI века.

Единственным спектаклем, поставленным Евреиновым, был «Фуэнте Овехуна». Согласно замыслу, пьеса должна была представать как бы разыгранной в сельской местности небогатой бродячей труппой XVI века. Актеры играли на узком деревянном помосте, единственным элементом оформления которого был подвижный занавес, разделявший сцену на две части. Раздвигаясь, он открывал взгляду зрителя монументальное декоративное панно кисти Николая Рериха, изображавшее величественный горный пейзаж с небом, покрытым торжественно клубящимися облаками. Этот живописный фон был призван создавать определенное *художественное* настроение. Как панно Рериха, так и режиссура Евреинова стремились к стилизации, но не к реконструкции. Стилизованная Испания должна была быть яркой, острой, дразнящей, праздничной, грубо изысканной. Монологи и диалоги читались актерами ритмизованно, в бешеном темпе. По всей ширине сцены, длинной, декоративной, развертывались фронтальные многофигурные композиции-группировки наподобие барельефа или фрески. Декорации и движениям был придан подчеркнуто стремительный характер. Однако реконструкция или стилизация театра испанского Возрождения требовала особого типа актера — яркого, мощного, экспрессивного. Противоречие между эстетичностью формы и натуральностью актерского самочувствия изживалось в специфической актерской индивидуальности исполнительницы роли Лауренсии — Виктории Чекан. Евреинову не было нужды воспитывать испанку XVI века из русской актрисы. Чекан не показывала, как испанская актриса могла бы играть свою героиню, — она и была Лауренсией, по духу, по темпераменту. Ее муж и партнер Александр Мгебров писал, что Чекан, умудряясь не ломать рисунок роли, но при этом «обладая редким, совсем испанским темпераментом, раскидывала в иные спектакли людей по сцене как мячики, так, что они падали в оркестр, ломая инструменты у музыкантов. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой женщиной»[[13]](#footnote-14).

{18} Вернемся на несколько лет назад. В 1910 году Евреинов получает приглашение от известного театрального критика, редактора журнала «Театр и искусство» и соучредителя театра миниатюр «Кривое зеркало» Александра Кугеля и его супруги — актрисы Зинаиды Холмской стать главным режиссером их театра. За дело Евреинов берется радикально, начав с изгнания половины актеров-любителей и исключив из программы половину популярных сольных номеров. Его цель — поднять художественный уровень «Кривого зеркала».

В 1910‑е годы движение театров кабаре и миниатюр принимает тотальный характер. «Летучая мышь» в Москве, «Лукоморье», «Дом интермедий», «Бродячая собака», «Привал комедиантов» в Петербурге и многое-многое другое. «Кривое зеркало» оказалось одним из самых успешных и устойчивых предприятий. Став главным режиссером, Евреинов продолжает линию, положенную одним из первых легендарных спектаклей «Кривого зеркала» — комической оперой «Вампука — невеста африканская» (1909), пародирующей штампы «экзотических» опер. Кугель назвал «Кривое зеркало» «театром скепсиса и отрицания», Евреинов — эшафотом, где была выставлена на обозрение вся современная зрелищная культура. Помимо устойчивых форм и жанров театра (опера, балет, мелодрама, водевиль), «Кривое зеркало» превращает в объект насмешек новации первого десятилетия режиссерского театра в России — натурализм мхатовского образца, символизм и даже драму футуристов. Но вместе с тем воспроизводившее в утрированной, гротесковой форме всевозможные театральные языки и эстетики «Кривое зеркало» стало той «лакмусовой бумажкой», на которой выразительно отпечатались революционные искания театра тех лет. К половине из этих миниатюр Евреинов сам пишет пьесы и сценарии, сам сочиняет оформление, сам пишет музыку и конечно же — сам ставит.

Одной из самых успешных оперных пародий стала «Гастроль Рычалова» (1913), издевавшаяся над штампами классической оперы и ее престарелыми корифеями. Подмостки «Кривого зеркала» Евреинов поделил на две части. На одной разместилась сцена провинциального театра, на другой — ее закулисные службы. Действие развивалось на двух половинах одновременно — таким образом сопоставлялись «возвышенное» оперное искусство и его неприглядная изнанка. Из футуристических постановок надо отметить «Колбасу из бабочек, или Запендя» (1913). Адресат у этой пародии был весьма конкретный — только что представленные на сцене «Луна-парка» опера А. Кручёных и М. Матюшина «Победа над солнцем» и трагедия «Владимир Маяковский». Но спектакль Евреинова был не только {19} недоброй шуткой, но еще и провокацией. В те годы режиссер сближается с кружком русских кубофутуристов — в частности с Николаем Кульбиным и Василием Каменским. Если верить свидетельствам, во время провинциальных гастролей «Колбасы из бабочек» неподготовленная публика не на шутку пугалась, когда прямо в зрительном зале появлялись зловещие фигуры «мысляков», «всяков» и «раскоряков», потрясавшие бидонами горючей смеси, дабы обеспечить достойную кульминацию — «всеобщий пожар, зажженный в зрительном зале одновременно с четырех точек зрения».

Одним из наиболее виртуозных созданий Евреинова-драматурга стала «Четвертая стена» — пародия на реалистическую оперу, где в качестве сюжета представала репетиция оперы «Фауст» Ш. Гуно в моднейшем ультрареалистичном духе. Под руководством режиссера-новатора опера стремительно эволюционировала: от условностей традиционной оперной постановки — к тотальному жизнеподобию. В финале вместо нежной Маргариты разбитная, пропахшая рыбой торговка хриплым голосом зазывала покупателей, а исполнитель партии Фауста, вместо того чтобы петь, главным образом сипел и кашлял, изредка показываясь зрителям из узкого окна воздвигнутой во всю сцену «четвертой стены».

Шедевром пародий на современные художественные течения стал «Ревизор» — «буффонада в пяти построениях одного отрывка» (1913). Эстетика Малого театра, кинематограф, эстетики Станиславского, Рейнхардта, Крэга в преломлении «Кривого зеркала» представали как набор довольно простых технических приемов. В «Ревизоре» по Станиславскому Городничий чихал, отплевывался и говорил на миргородском наречии. Едва же он обращался к своим подчиненным с речью, за сценой поднималась невообразимая какофония — мычали коровы, ржали лошади, мяукали кошки, кудахтали куры, звенели колокола и, наконец, начиналась гроза. В «крэговской» постановке «Ревизор» оделся в сукно, а по сцене, вместо чиновников, бродили одетые в маски всевозможные «пороки» и «бесчинствующие страсти». Объектом насмешки над Рейнхардтом Евреинов сделал тягу режиссера к совмещению всевозможных стилей и эстетик. «Кинематографическая» постановка пародировала фильмы с Максом Линдером.

За семь лет работы в «Кривом зеркале» Евреинов поставил на его сцене семь монодрам. Автором четырех из них — «Воспоминания», «Вода жизни», «Сон», «Что говорят — что думают» был Борис Гейер. И только одной — «В кулисах души» (1912) — сам Евреинов. Любопытно, что исконно присущая Евреинову страсть к пересмешничеству {20} коснулась не только чужих эстетик, но и детища самого Евреинова — монодрамы. «В кулисах души» на сцене была представлена не душа, а организм в разрезе: «в кроваво-фиолетовой гамме чернел позвоночник», «от него подобно щупальцам отходили параллельные линии ребер», а справа «пунцовыми переливами пылало сердце»[[14]](#footnote-15). Здесь же обитали непрерывно конфликтовавшие «я рациональное» и «я эмоциональное», а также образы жены и любовницы, по-разному и попеременно представленные глазами «рационального» и «эмоционального». Эти персонажи напоминали героев средневекового моралите, а их бытовые склоки скорее отдавали фарсом, нежели претендовали на «полноту иллюзии».

В ноябре 1917‑го, спасаясь от голода, как и многие другие деятели культуры, Евреинов покидает революционный Петроград. Два года проходят в странствиях по южным областям России: Одесса — Киев — Сухум — Тифлис. Переезжая с места на место, он читает лекции, устраивает концерты, ставит спектакли. Революционные катаклизмы накладывают парадоксальный отпечаток на его теорию. Так, во время южных «гастролей» появляется лекция «Театр и эшафот», впервые прочитанная в Одессе в августе 1918 года, в которой на фоне глобального слома эпох переплетаются рассуждения о природе театрального зрелища как такового и происхождении античного театра.

Ретроспективные главы «Театра как такового» и «Театра для себя» (о древнейших исторических формах театральности) служат для Евреинова-теоретика мостиком вглубь веков. В главе «Преступление как атрибут театра» он дает оригинальное толкование понятия «катарсис». По своей сути («переодевание с целью обмана») и по своему назначению («ряд безнравственных и любострастных жестов», роли «симпатичных злодеев, талантливое исполнение которых представляет собою настоящее подстрекательство к преступлению»[[15]](#footnote-16)), театр — учреждение глубоко безнравственное. Именно здесь зритель может «осуществить» все те преступления, на которые не решается в жизни. Катарсис трактуется им как очищение души зрителя от пагубных страстей — через лицезрение порока и кровавых преступлений. Евреинов «утилитаризует» смысл трагедии и катарсиса: вместо «очищения страхом и состраданием» театр получает статус лечебницы неврозов и психических извращений, где «пациент», идентифицируясь с героем-преступником, реализует садистские и прочие преступные наклонности.

{21} Работа «Театр и эшафот» — кульминационная точка евреиновского театрального редукционизма. Здесь он опирается на ту легенду о происхождении греческого театра, где говорится о земледельце Икарии, изловившем и принесшем в жертву Дионису козла, портившего его виноградники. Основной вопрос, который он задает себе в этой работе: на чем зиждется интерес к театру демоса, равнодушного к художественному качеству представления? И отвечает театру как зрелищу для толпы не нужны ни музыка, ни танец, ни костюм, ни актер, ни режиссер, ни пьеса — ему необходим театр как эшафот, на котором разворачивается «действо палача и его жертвы» в присутствии «представителей правосудия и народа»[[16]](#footnote-17). Что он считает предтечами эшафотного театра? Культ Диониса — в виде жертвоприношения козла и плясок разгоряченной вином и кровью толпы вокруг жертвенника; ребенок, истязающий куклу; дикарь, терзающий свою плоть татуированием; русский обрядовый театр с элементами насилия. Все эти явления объединяет кровавый сюжет и *реальность* его осуществления. Именно безусловность процесса снимает различие между игрой, ритуалом и зрелищем и позволяет назвать их театром в первозданном смысле. Равно все — и актеры, и зрители — причащаются крови священной жертвы. Но только «причащение» ли это или реализация садомазохистских комплексов жадной до крови толпы? Время ответило на этот вопрос вполне определенно…

В первой половине 1920‑х Евреинов развивает эту тему на конкретных исторических и мифологических примерах в таких работах о пра-театральных формах, как «Происхождение драмы и роль козла в истории ее возникновения», «Первобытная драма германцев», «Азазел и Дионис».

В мемуарах и записках Николай Николаевич много пишет о предложениях, посыпавшихся на него после возвращения в Петроград. Действительность выглядела много скромнее. Однако именно Евреинов в канун трехлетия Октябрьской революции в 1920 году получает приглашение стать постановщиком грандиозного массового действа — «Взятие Зимнего дворца». Режиссер поступает в распоряжение Уполномоченного Армии и Флота по организации октябрьских торжеств. А в его распоряжение — целый постановочный штат: художник Юрий Анненков, режиссер Николай Петров, критик Александр Кугель, а также крейсер «Аврора», оркестр в 500 исполнителей, тысячи солдат и матросов. Подобно средневековой мистерии, {22} действие «Взятия» симультанно разворачивалось на двух площадках: «белой» (Временное правительство во главе с Керенским) и «красной» (Ленин и большевики). Но главным действующим лицом становился сам Зимний, к которому из-под арки Главного штаба после сигнала «Авроры» ринулись броневики и Красная гвардия. Два других отряда «брали» Зимний со стороны Мойки и Адмиралтейского протока. Битва внутри дворца была поставлена в манере «театра теней». Во всех ярко освещенных окнах дворца в схватку вступили темные силуэты. Разумеется, историческое взятие Зимнего не было столь зрелищным. Евреинов не считался с документами и воспоминаниями свидетелей, он заново творил взятие Зимнего дворца — как мифическое, сверхреальное событие. Не действительный штурм, а его театрализованное воплощение стало поводом к созданию батальных кинополотен и помпезных картин в духе соцреализма.

Тем не менее эпоха не вносит существенных корректив в евреиновскую концепцию театральности. Скорее театральная идеология Пролеткульта берет ее на вооружение. Евреинов же противопоставляет гигантоманской идее «театра коллективных импровизаций, где зрительная зала в 2 – 3 тысячи человек будет создавать пьесы или разыгрывать грандиозные шарады», продолжает утверждать интимный, личный театр для себя. В том же 1920 году он формулирует идею *театротерапии*, согласно которой отныне театр может помочь преодолеть любую немощь, болезнь, физические или душевные страдания, причем он исцеляет как актера, так и зрителя. Таким образом, театротерапия — это комплекс позитивных театральных мер, врачующих *преображением* (самовнушением, мысленным вживанием в образ другого).

Эти теоретические постулаты находят свое практическое воплощение в театральной «реконструкции переживаний», предпринятой в 1921 году учащимися 13‑й трудовой школы под руководством преподавателя Н. П. Ижевского (здесь с помощью ролевой игры изживались негативные последствия одного любовного многоугольника). А художественное воплощение — в самой главной теоретической пьесе в жизни Евреинова «Самое главное», в 1920 году представленной в театре Вольной комедии. Накануне премьеры Евреинов в журнале «Жизнь искусства» от лица Арлекина заявляет: «Основное motto моей пьесы — интимизация социализма через посредство искушенного в искусстве преображения актера».

Главное действующее лицо пьесы — некто маг Параклет, поочередно выступающий под личинами старухи гадалки, остроумного доктора Фреголи, фабриканта Шмита и т. д. Действие разворачивается {23} в меблированных комнатах, куда Параклет приводит актеров провинциального театра, чье искусство преображения здесь, «на сцене жизни», оказывается гораздо более полезным, гуманным, нежели на театральных подмостках. Здесь под видом новых жильцов актеры «инсценируют» чувства: красавица танцовщица-босоножка — к золотушному, склонному к суициду студенту, актер-любовник — к невзрачной машинистке, чахнущей в отсутствие любви, и т. д. Тем не менее «терапевтический» эффект следует незамедлительно. Разоблачение актеров не влечет трагических последствий (иллюзия оказывается сильнее реальности) — напротив, пьеса заканчивается карнавалом с масками, танцами и бенгальскими огнями. По свидетельству Евреинова, публика вызывала актеров более двадцати раз. По свидетельству художника спектакля Юрия Анненкова, в карнавальном финале на одном из представлений кое-кто из зала в неудержимом порыве бросился на сцену и пустился в пляс вместе с актерами. Так или иначе, но за один сезон «Самое главное» в Вольной комедии было сыграно более ста раз.

В 1921 году Евреинов женится на актрисе Анне Кашиной, которая была более чем на 20 лет младше своего мужа. Но ей удается поставить его жизнь на семейные рельсы. В 1921 – 1925 годы растет количество написанных Евреиновым книг и статей: «Происхождение драмы» (1921), «Первобытная драма германцев» (1922), «Театральные новации» (1922), «Нестеров» (1922), «Азазел и Дионис» (1924), «Театр у животных» (1924) и др. Да и сам 50‑летний Евреинов 1920‑х теперь больше напоминает кабинетного ученого, нежели очаровательного богемного прожигателя жизни 1900‑х. Самая любопытная из его работ этих лет «Театр у животных» (1924) — логическое завершение экспансии театральности. В ней окончательно снимается антагонизм Театра и Природы. В «Театре для себя» театральность захватила все сферы жизни человека (вплоть до сексуальной). Теперь Евреинов подчинил ей флору и фауну. Но то, что было неодолимой духовной потребностью в свободе и творчестве, стало свойством растительного или животного организма. Природа одухотворяется за счет приписывания ей человеческих свойств и потребностей. «Мы видим не только “маскарад”, не просто “маску”, а подлинную *роль* у каждого из этих бессознательных *актеров* — растений — роль совершенно определенного *образа*, необходимого в драме их беззащитной, казалось бы, жизни!»[[17]](#footnote-18) — пишет Евреинов. {24} Прикладной мимесис (иначе, мимикрия) как парадокс борьбы за выживание, по мнению Евреинова, только нижняя ступень театральности в природе. Он делает вывод, что высшие животные используют театральность почти сознательно, ради собственного удовольствия. Так же как и человек, животное способно на добровольный, сознательный самообман, который и есть залог наивысшего наслаждения от игры (ухаживанье и прихорашиванье птиц; обезьяна, которая нянчит собаку, как куклу). Посредством воображения животное способно одушевить неживой предмет, создавая для себя «объект иллюзии» (игра собаки с костью) и получая радость художественного свойства. Подобные примеры игр животных уже близки к «обезьянничанью» дикарей и детей. «Театр у животных — первейшая, зачаточная форма искусства»[[18]](#footnote-19), — подытоживает Евреинов. Игра (воля к театру) — первотолчок к эволюции. Игра делает из животного — человека. «От *бессознательной маски (мимикрии) к сознательному лицедейству — таков путь от животного к человеку*»[[19]](#footnote-20). *«*Театральность» у высших животных — ради радости самопреображения и радости погружения в иллюзию — за пределами логики и целесообразности. Театр у животных по-настоящему становится театром тогда, когда приобретает игровой, несерьезный, дурашливый вид. В теории Евреинова видимая исчерпанность театра как искусства, ознаменованная «Театром у животных», есть и поворот обратно — к театру как искусству, как игре.

Казалось бы, Евреинов вполне успешно интегрировался в советское искусство. Однако в 1922 году он совершает поездку во Францию — с визитом в театр «Вьё Коломбье», где известный режиссер Жак Копо в то время репетирует «Самое главное». Это путешествие становится «генеральной репетицией» бегства. По иронии судьбы, Евреиновы плывут во Францию на том самом «корабле мудрецов», который увозил в изгнание русских философов.

В январе 1925 года Евреинов с женой и возрожденным «Кривым зеркалом» отправляются на гастроли в Польшу. Обратно супружеская чета уже не вернется. Подобное решение не было ни случайным, ни внезапным. А. Кашина-Евреинова в своих воспоминаниях подробно описывала «прощание с Россией» на родине Евреинова — в Пскове, где они провели целый день в ожидании поезда на Варшаву. Единственной ценностью, которую Евреиновым удалось провезти {25} через границу, был изумруд, запрятанный в куске мыла. Следующие два года — период эмигрантского кочевья с безденежьем и неустроенностью. Постановка «Самого главного» Шарлем Дюлленом в театре «Ателье» (Париж) раз за разом откладывается. И Евреиновы в поисках удачи отправляются в Новый Свет, где Евреинов традиционно выступает с наиболее популярными лекциями — «Театр и эшафот», «Театральное мастерство православного духовенства», «Распутин и история самозванства в России». Однако организатор поездки Ф. Мейнер не выполнил условий контракта. Постановка «Самого главного» Театральной гильдией также оставила Евреинова неудовлетворенным. В 1927 году семья возвращается во Францию, чтобы осесть там навсегда. Тем временем «Самое главное» приносит Евреинову феноменальный, выходящий далеко за рамки эмигрантской среды, успех. Пьеса переводится на 23 языка и под названиями «Комедия счастья» и «Доктор Фреголи» идет на сценах 24‑х стран не только Европы, но и Америки (как Северной, так и Южной), в том числе в Театре Гильдии (Нью-Йорк, 1926), театре Шарля Дюллена «Ателье» (Париж, 1926), Бург-театре (Вена, 1927) и т. д.

Этот творческий успех, помимо признания, приносит семье Евреиновых относительное материальное благополучие. В Лондоне выходит английский перевод «Театра в жизни» («Театра для себя»). И на отсутствие театральных заказов Евреинов тоже не может пожаловаться. Он сотрудничает с Никитой Балиевым — руководителем знаменитого еще по Москве театра-кабаре «Летучая мышь». В «Opéra Russe Privé de Paris» («Русская опера в Париже»), которую возглавляет Мария Кузнецова-Массне, в 1928 году он ставит «Сказку о царе Салтане», «Снегурочку» и «Руслана и Людмилу». Спрос на Евреинова огромен — его ценят как художника-космополита, легко усваивающего и синтезирующего всевозможные театральные языки. Подчеркнуто игровая режиссура, ориентированная на комедию дель арте, сходство с Луиджи Пиранделло — все это способствует интеграции Евреинова в театральную среду Парижа 1920 – 1930‑х.

В 1933 – 1934 годах он становится во главе нового театрального предприятия — театра миниатюр «Бродячие комедианты», объединившем артистов разных русских трупп и жанров. В какой-то мере «Бродячие комедианты», конечно, были повторением пройденного в «Кривом зеркале» и «Привале комедиантов». Несмотря на то что первая программа называлась «То, чего еще не было», в нее вошли «старинные» «Эволюция русской драмы» Б. Гейера и хорошо знакомые «В кулисах души» и «Школа этуалей» Евреинова. Тем не менее программа пользовалась успехом. Воспользовавшись моментом, {26} Евреинов здесь же ставит «Самое главное», приглашая на роль Лидочки-дактило (машинистка) звезду русской эмиграции — Екатерину Рощину-Инсарову, Параклета — Бориса Тригорина, зловредной классной дамы — острохарактерную Евгению Скокан. Однако размах, с которым был поставлен карнавальный финал спектакля, подкосил театр в финансовом отношении.

Следующая веха деятельности Евреинова — сотрудничество с профессором-медиевистом Г. Коэном, который приглашает русского режиссера в свой семинар по средневековому спектаклю на базе Сорбонны. В то время во Франции возрождается интерес к мистериальному уличному театру: спектакли, собирающие массу зрителей, разыгрываются на ступенях Шартрского и Реймского соборов. Евреинову предоставляется отличный случай — реконструировать старинный театр, но уже не на фоне расписных задников Рериха, а в аутентичной среде. В рамках семинара «Теофильены» он проводит так называемые «живые консультации» (лекции с показом), посвященные не только средневековому театру, но и творчеству Лопе де Вега, а также принимает участие в постановках «Игры об Адаме и Еве» (1934), которую ему не удалось осуществить в 1907 году по цензурным причинам, «Игры о Робене и Марион» (1935) и, частично, «Действа о стражнике», наиболее светского музыкального спектакля, где была предпринята попытка воссоздать звучание старинных инструментов и характер средневековых песнопений.

Евреинов продолжает писать — как пьесы, так и киносценарии. Например, перерабатывает для кино «Самое главное», которое под названием «Комедия счастья» снимает Марсель Л’Эрбье со знаменитым Мишелем Симоном в роли Параклета. Его пьесы «Корабль праведных» (1925) и «Театр вечной войны» (1928) вместе с «Самым главным» составляют своего рода трилогию, посвященную разным формам «театра для себя».

В 1936 – 1938 годах происходит наиболее значительное событие в жизни русского театрального Парижа — возникновение Русского драматического театра. Идея русского театра назревала уже давно, но во многом благодаря Евреинову наконец обрела свое воплощение. Он возглавил инициативную группу, обратившуюся за помощью к меценату Илье Бунакову-Фондаминскому, одному из создателей и редактору журнала «Современные записки», пользовавшемуся в русском Париже огромным авторитетом. Помимо выделения средств на театр Фондаминский организовал постоянную «группу содействия», членами которой стали М. А. Алданов, И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, С. М. Лифарь, П. Н. Милюков, Н. А. Тэффи и др. {27} В труппу Русского театра вошли наиболее яркие «звезды» эмиграции — М. Н. Германова, Г. Хмара, М. А. Крыжановская, Е. Н. Рощина-Инсарова, кинодива Лиля Кедрова. Довольно обширный репертуар Русского театра, кроме русской классики XIX века («Лес», «Свои люди — сочтемся», «Недоросль», «Вишневый сад»), составила драматургия русской эмиграции — «Событие» Владимира Набокова, «Линия Брунгильды» Марка Алданова, «Мадам» Нины Берберовой, «Ничего подобного» Тэффи. Лучшим спектаклем сезона 1936/37 года был признан «Лес», прошедший 17 раз (режиссер А. Н. Богданов). Сам Евреинов поставил здесь спектакль по Козьме Пруткову. Наиболее острую зрительскую реакцию вызвало «Событие» Набокова (Сирина) — принципиально современная, непривычная с точки зрения драматургического построения пьеса.

Период немецкой оккупации 1939 – 1944 годов семья Евреиновых переживает в Париже. Анна Кашина-Евреинова вспоминает о чудовищных лишениях, которые им приходилось терпеть. С 1941 года оккупационные власти запрещают представления русских, английских и американских пьес. Евреинов тяжело болеет и вынужден участвовать в сомнительных театральных предприятиях, например, театре «Саль Шопен» Ксении Питоевой (Коралли). Впоследствии запрет на русскую драматургию снимается. В 1943 году Сергей Лифарь организует Театр русской драмы, где Евреинов ставит «Свою семью, или Замужнюю невесту» А. Шаховского, А. Грибоедова и Н. Хмельницкого с Лилей Кедровой в главной роли. В 1943 году сочиняет либретто для балета Лифаря «Витязь в тигровой шкуре» (художник Н. Гончарова).

После войны Николай Николаевич отходит от режиссуры, сосредотачиваясь на писательской деятельности. В 1953 году выходит «Памятник мимолетному» — своеобразный исчерпывающий реестр театральных начинаний русской эмиграции во Франции между двумя мировыми войнами. И, наконец, в 1953 году, уже на пороге смерти, он выпускает «труд жизни» — «апокрифическую», уникальную и на сегодняшний день «Историю русского театра с древнейших времен до 1917 года», где история театра на Руси ведется не от Школьного театра (XVII в.) и не от первого профессионального театра Федора Волкова (XVIII в.), а от древнейших русско-народных обрядовых действ, которые, в свою очередь, связываются Евреиновым с ассиро-вавилонскими и древнееврейскими праздничными обрядами. Едва книга была закончена, силы окончательно покинули Евреинова. Он скончался 7 сентября 1953 года и был похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

{28} В России Евреинов был «забыт» более чем на 70 лет. Конец 80‑х вернул его на арену мирового театра и утвердил его связь с важнейшими явлениями западноевропейского театра второй половины XX века. «Вы конечно помните замечательную андерсеновскую сказку о “Снежной королеве”. Дьявол разбил зеркало и каждому из нас в глаз попало по осколку, — поэтому всякий видит мир и жизнь по-своему. (…) Евреинову угодило в глаз увеличительное стекло. Все предметы принимают у него гиперболические формы. Как от прикосновения короля Мидаса все предметы превращались в золото, так от взгляда Евреинова все вырастает до гиперболических размеров»[[20]](#footnote-21). Эта характеристика, данная Георгием Крыжицким, родственником и современником Евреинова, как нельзя лучше отражает коренное свойство его личности и философии — отрицание не просто реалистического искусства, не просто обыденных (не эстетизированных) форм бытия, но реальности как таковой во всех ее проявлениях — усредненной, не отмеченной печатью творческого начала.

*Т. Джурова*

# **{****29}** Критик как оригинал и художник как критик (Николай Евреинов и живопись)

С чем имеет дело художник, воспринимая оригинал и создавая произведение? К началу XX века стало очевидно, что ни о каком отображении реальности не может быть речи. Между искусством и «жизнью» есть связь, обозначаемая неким мимесисом, но это лишь связь, а не перенесение законов одного на другое. Это разные миры, и нужно заново постичь, что такое «реальность» и что такое искусство.

Уайльд провозгласил: «Искусство не отражает ничего, кроме самого себя». Это значит лишь одно — искусство самодостаточно, оно обладает самостоятельной реальностью и самостоятельным значением. Оно — не подпорка для поддерживания чего-то другого. Оно само и реальность, и смысл, и ответ на все вопросы.

Старое просветительское, идеологическое искусство продолжало цепляться за жизнь. Продолжает и поныне. В середине XX века философ-неотомист Жак Маритен обрушивается на Уайльда за его утверждение, что природа подражает искусству. Маритен возражает Уайльду, взывая к справедливой банальности «опыта прекрасного» и к сомнительной гипотезе «осмысленного» вторжения в природу с помощью искусства[[21]](#footnote-22).

Николай Евреинов свою концепцию театральности, разработанную в 1910‑е годы, противопоставил уайльдовскому эстетизму. Но если Маритен зовет человечество назад, отмахиваясь от очевидности Уайльда, Евреинов стремится вперед. У Уайльда — эстетический подход ко всему окружающему: на все распространяются законы, найденные в искусстве. У Евреинова человеческая природа изначально театральна, а театр нужен для того, чтобы человек получил возможность отказаться от жизненной игры и быть самим собой. В жизни — эпатирующе заявляет Евреинов — главное не быть самим собой.

{30} Что может отобразить произведение — этот вопрос становится очевиден и актуален именно в живописи. Что изображено на портрете Евреинова кисти, например, И. Е. Репина? Что угодно — только не Евреинов.

Консервативный Маритен тоже приходит к этой проблеме: как обозначить тот мир, который скрыт в глубине картины, который соединяет в себе несочетаемое, открывает непостижимую сущность — «в общем, тот мир, то непостижимое Другое, с которым сталкивается человек, когда он выступает как художник»[[22]](#footnote-23)? Очень тонкое обозначение (как бы между делом) — непостижимое Другое; Художник и Другое… Далее Маритен развивает эту мысль и высказывает идею, что художник, как любой человек, стремится к Абсолюту, а Абсолютом является «единственно подлинное Я». Таким образом, художник выражает в произведении свое подлинное Я.

Именно об этом пишет Евреинов в 1922 году в книге «Оригинал о портретистах». Портреты Евреинова, сделанные Репиным, Добужинским, Кульбиным, Анненковым, Маяковским, выражают не Евреинова, а Репина, Добужинского etc.

Однако, Я‑художник у Евреинова и Маритена разные. Маритен подразумевает сверхличностную сущность. Евреинов говорит о тотальном поглощении Личностью всего окружающего, в том числе и объекта изображения. Оба искусствоведа (в данном случае они для нас искусствоведы) выражают психоаналитическую концепцию бессознательного, полемизируя при этом с фрейдизмом. Человек перестал рассматриваться как воплощение гуманистической ценности. Сознание включает взаимодействующие и противоборствующие начала, которые Фрейд обозначил Id — Ego.

Маритен приходит к «духовному бессознательному», и его понимание Я — аналогично фрейдовскому Оно (Id), конечно, «облагороженному». Закономерно, что Маритен решительно противопоставляет творческое Я фрейдистскому Ego, выражаясь при этом прямо-таки словами Евреинова: «Творческое Я художника — это его личность *как таковая*, в акте духовной коммуникации, а не личность его как материальный индивидуум или *эго*, сосредоточенное на себе самом»[[23]](#footnote-24). Личность художника у Евреинова — это именно Я (Ego).

В основе философской концепции Евреинова — театральность как основа жизни. В основе театральной системы Евреинова — универсальные законы театра, которые воплощаются не только на сцене, {31} но и в любых человеческих проявлениях. В отличие от концепций, провозглашающих эстетические законы всеобщими и основополагающими, Евреинов настаивает именно на театральных законах, законах игры, преображения. Театральность Евреинов противопоставляет уайльдовскому эстетизму.

В свете этой теории чрезвычайно любопытно обращение Евреинова к живописи. Личность художника раскрывается естественным образом в его картине. Принцип «театра как такового» оказывается не уникальным. Личность раскрывается, вероятно, в любом виде искусства. Таким образом, эстетизм, с которым «боролся» Евреинов, теснит театральность.

В «Оригинале о портретистах» автор намекает на то, что его концепция распространяется не только на живопись. Евреинов ставит задачу «чисто конкретно показать» «автопортретное начало художественного творчества, исповедуемое мною как основное начало всякого искусства» (стр. 140 наст. изд). Не только театр, но и все искусство является средством выражения Личности автора. Личность, невыразимая адекватно в обыденной жизни, находит воплощение в искусстве. В этом функция искусства. И в этом актуальность теории Евреинова в XX – XXI веках.

Художественная концепция Евреинова соединяет в себе и символистское мироощущение, и позитивистский научный подход, и новаторскую психоаналитическую пансексуальность. Принципиальным положением оригинальной теории стало рассмотрение художественного произведения как «духовного» соития художника и модели. То, что Евреинов вступает в полемику по этому поводу с Ипполитом Тэном, только подчеркивает, что автор исходит из позитивистского сценария. Сама полемика с Тэном — кто есть художник: «отец» или «мать»? — имеет характер игры. Евреинов рассматривает акт рождения произведения по аналогии с физиологическими процессами, но от этого не только творческий акт становится игрой, но и обыденная жизнь с ее сексуальностью и «происхождением видов» тоже развивается как театральный сценарий и торжество закона театральности. В своем научном обосновании Евреинов опирается не на Фрейда, имя которого к тому времени получило мировое признание, а на его предшественников. Например, на И. И. Мечникова, проводившего в «Этюдах оптимизма» параллель полового акта с художественным творчеством.

Однако стремление к эпатажу, подчеркнутая резкость суждений приводят Евреинова к обратному эффекту — к провозглашению {32} однозначных обывательских идей типа: «оскопленный художник неспособен к творчеству».

Содержанием картины для Евреинова становится автопортрет художника. Хотя Евреинов касается только портретной живописи, легко домыслить, что всякое произведение является автопортретом в смысле воплощения авторского Ego. Объект изображения является лишь формой, по Евреинову — «живописной условностью».

Невозможность изображения предмета в современном искусстве, исчерпанность гуманистической личности, отказ от изображения природы и человека ощущает вся эстетическая мысль XX века. Однако Жак Маритен успокаивает: «Связь с природой изменилась, но не прервалась»[[24]](#footnote-25). Маритен считает, что художник стал вглядываться в «Вещь» (в Природу, в Другого) более глубоко, погружаться глубже в собственное Я. Там — в глубине — открывается объективный мир. То есть речь идет об отображении реальности, большей, чем та, которая представлялась в видимом мире.

Все это справедливо на определенном этапе, но не отражает ситуацию, сложившуюся в искусстве и в мире к началу XX века. Совсем иначе оценивает положение дел другой философ и искусствовед — Хосе Ортега‑и‑Гассет. В работе «Дегуманизация искусства» (1925) он задается вопросом: «Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, “нравится” ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса “хорошая”, когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев»[[25]](#footnote-26). Это наслаждение не является эстетическим. Произведения нового искусства оказываются не воспринятыми зрителем, который не видит в них «человеческой реальности». Новые произведения не отображают человека и подчиняются только эстетическим законам. «Малларме был первым человеком прошлого века, который захотел быть поэтом; по его собственным словам, он “отверг естественные материалы” и сочинял маленькие лирические вещицы, отличные от {33} “человеческой” флоры и фауны. Эта поэзия не нуждается в том, чтобы быть “прочувствованной”, так как в ней нет ничего “человеческого”, а потому нет ничего трогательного (…). В силу этих отрицаний стихи Малларме изгоняют всякое созвучие с жизнью и представляют нам образы столь неземные, что просто созерцание их уже есть величайшее наслаждение»[[26]](#footnote-27).

Евреинов в те же 20‑е годы еще не увидел отказа от человека. Он наблюдает в искусстве тот же процесс, который формулирует позже Жак Маритен: «… Западное искусство постепенно переносило акцент на художническое Я; на последних этапах своего развития оно все более и более глубоко погружалось в индивидуальный, непередаваемый мир творческой субъективности. Раскрытие Я по своей важности полностью вытеснило изображение внешней красоты»[[27]](#footnote-28). Маритен приходит к выводу, что Я проявляется в «Вещах», а субъективность Я раскрывает сущность «Вещи».

Евреинов показывает, что пространство картины заполнено одним объектом изображения — Личностью художника.

И Евреинов, и Маритен изучают живопись через «человеческий облик». Маритена страшит современная тенденция отображения — в ущерб красоте. Это понятно. Но где же этот критерий красоты? Не может же здравомыслящий человек сегодня ориентироваться на каноны классицизма, да и XIX века! Оказывается, критерием красоты выступает естественность. Современная живопись — по Маритену — обладает разными средствами, кроме «естественного». «Естественная красота» требует «единства всех частей» человеческой фигуры. Художник бьется над пересозданием «зримого строения». И будет биться долго (и, вероятно, тщетно, раз он нарушает естественность), «пока такое пересоздание не станет, как это было у Эль Греко, преображением в нечто более человеческое, нежели человеческий облик»[[28]](#footnote-29). Так что выход — по Маритену — есть: вместо человеческого облика может возникнуть «более человеческое».

По поводу «человеческого, слишком человеческого» еще до Маритена исчерпывающе высказался Ортега‑и‑Гассет: «В произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием»[[29]](#footnote-30).

{34} Критерием нового произведения становится, таким образом, преодоление человеческого.

Замечательно, что и Маритен стремится сформулировать критерии, которые выдвигают новые художники. Разумеется, эти критерии не совпадут с «подлинным» искусством, но важно, что они есть. Новый художник пытается отобразить реальность, «не просто транслируя естественные видимости созерцаемых предметов, но используя совершенно отличные от них видимости других предметов, принадлежащих к совершенно иной сфере»[[30]](#footnote-31). Таким образом, получается совершенно новое творение, созданное «собственным духом» художника. Евреинов явно согласился бы здесь с Маритеном — художник творит в картине себя.

Маритен мог бы привести в пример Дали, но он приводит Марселя Дюшана: «Новобрачная окажется коварной машиной, анатомия которой с ледяной иронией развертывает сложные переплетения цилиндров, трубок и зубчатых передач»[[31]](#footnote-32). Но, может быть, Дюшан прав, и новобрачная действительно оказывается коварной машиной, а не естественной красотой, как хотелось бы Маритену? Будировать художника, который воплощает некрасивый мир, куда легче, чем увидеть некрасивость и неестественность самого мира!

В целом Маритен не против абстрактного искусства, потому что оно хотя бы не «искажает» облик человека, вообще отказываясь от человеческой фигуры. Таким образом, Маритен признает то, что Ортега‑и‑Гассет определяет как разделение на два вида искусства (новое и старое, не имеющее эстетического содержания). «Искусство разделяет публику на два класса — тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются»[[32]](#footnote-33), — утверждает Ортега‑и‑Гассет. Новое искусство вызывает раздражение и неприятие из-за непонимания его, что и демонстрирует Маритен. И при этом он прав, когда говорит об исчезновении человеческого в абстрактном искусстве. О том же говорит и Ортега: «… наступает такой момент, когда “человеческое” содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости»[[33]](#footnote-34).

{35} В отличие от Ортеги, Евреинова интересует восприятие не касты, а толпы.

Но в конце концов Евреинов и Маритен должны были решительно разойтись в гипотетическом споре. В музеях современного искусства Маритен находит наряду с редкими предметами «первобытной» поэзии и декоративного искусства — «пестрое множество всяких извилин, паутинных сетей, амебообразных или нитевидных слизистых масс; все это предназначено выразить оригинальность творческого Я в картинах до такой степени безличных, что они едва различимы между собой»[[34]](#footnote-35).

Как замечательно, как характерно воплощает обывательское непонимание критик! И как он точен в своих ощущениях! Он отвергает то искусство, которое не может *объяснить*. Истинный последователь ницшевского Сократа! Маритену кажется, что абстракционист «относится к технике, а не к поэзии», что он хочет любой ценой выразить оригинальность своего Я, а получается «безличная» картина. Какой, однако, комплимент художнику, если взглянуть с точки зрения Ортеги‑и‑Гассета! Цель нового искусства — действительно преодолеть человека, мучительно преодолеть личность и выйти на безличный сверхчеловеческий уровень, чего страшно боится толпа.

Противоположный путь видится Евреинову: художник стремится выразить предмет, но это объективно невозможно, поэтому он воплощает в произведении себя, свою личность.

Как же так? Разве Кульбин, Добужинский, Анненков — не художники-новаторы, воплощающие новые законы модернистского искусства?

Весь вопрос в том, как понимает Евреинов Личность. Художник, как и любой человек, в творческом акте (театральности) преодолевает бытовую маску, штамп. То, что очищается в процессе творчества, Евреинов называет Личностью. Это то же, что и преодоление человеческого в понимании Ортеги‑и‑Гассета. Мы говорим об одном явлении, хотя понятия используем разные.

Парадоксально то, что Евреинов, «воспевающий» Личность, подразумевает преображение ее в «театре как таковом». А Маритен, «обзывающий» картины современных художников «безличными», выдвигает критерием Я‑художника и сбивается на банальную риторику: «Ошибка была в том, что ставили целью *освободиться* от чего-то (…) — тогда как надо было ставить целью освободиться *для* {36} того, чтобы все более успешно открывать в произведении вместе и Вещи и художническое Я…»[[35]](#footnote-36)

Мы уделяем столь много внимания Жаку Маритену именно как фигуре типичной, ортодоксальной, делящей все искусство на прогрессивное и реакционное. «Само по себе оно, — пишет Маритен о современном искусстве, — характеризует скорее период стагнации или регресса»[[36]](#footnote-37). Эта позиция закономерно приводит к отрицанию всякого новаторства в искусстве. С полной откровенностью такое мнение высказывает советский философ М. С. Каган: «Доминанта новаторства в новоевропейской культуре вырастала из материальной почвы потребностей технико-технологического прогресса, который обеспечивается непрерывным совершенствованием производства, а оно зависит от развития науки и формирующейся в этих условиях психологии “детей”, рвущих с заветами “отцов”. И как бы много истинно ценного не принес культуре этот “культ новаторства”, он завел западную цивилизацию в тупик Модернизма, не менее опасный, чем столь же однобокий традиционализм феодальной культуры»[[37]](#footnote-38).

И неокатолик Маритен, и марксист Каган ниспровергают модернизм за отсутствие в нем прогресса общественного развития (с моральной точки зрения — у Маритена, с производственной — у Кагана). Эта позиция, живучая и общепринятая, несправедлива по одной простой причине. Каждый этап развития искусства выражает ту реальность, с которой он имеет дело (или даже творит ее). Реальность творимая и творящая — объективна. Если художник не связан с ней, он уже не художник. Язык художника выражает не абстрактные идеи, а форму своего времени с ее объективностью и сиюминутностью. Если художник воплощает свое время, создает адекватный язык, можно, наверное, говорить о регрессивной эпохе, но не о вине художника. Задача критика, художника, зрителя в том, чтобы стремиться понять другой язык, но никак не в том, чтобы осудить его за то, что он его не понимает.

Итак, Евреинов дает оценку современного искусства в своих портретах. В этой связи особенно интересно его обращение к творчеству художника как таковому, но не ограниченному случайным сюжетом.

{37} Выбор Михаила Нестерова в качестве героя монографии кажется неожиданным. На страницах этой книги он признается, что является человеком неверующим и противником реалистической живописи. Почему же тогда Нестеров? — «что самое удивительное для меня в художественных формах Нестерова, это то, что он простецкими на вид методами явно реалистической живописи достигает иррационально-ирреальных эффектов глубочайшего духовного значения. В этих подлинно “сказочных” формах своей религиозной живописи, возвращающей нас к блаженным временам невозмущенного сомнением и полного мистических переживаний детства» (стр. 234 наст. изд.), Евреинов видит нечто общее с живописью Исаака Левитана и Пьера Пюви де Шаванна.

Очевидно, что живопись, о которой идет речь, находится на грани реализма и модернизма. Нестеров, вышедший из русла мирискусников с их эстетикой модерна, развивает стилизацию и переводит ее с уровня мирискуснической игры на уровень символистского прикосновения к сущностному миру.

Очевидно, что сам Евреинов стремится именно к символистским произведениям с их намеками на сущее и двоемирием.

Очевидно, что живопись Нестерова, Рериха, Пюви де Шаванна использует примитивизм для подчеркивания условности не живописи, а обыденной жизни, сквозь которую проступает высшая гармония. Художников потому и интересует «реализм», что они прощаются с реализмом, преодолевают его. И отрок Варфоломей, и бесчисленные послушницы Нестерова не воплощают никакие характеры, никакие человеческие судьбы. Судьбы нет, человек растворяется, прикоснувшись к великим тайнам человечества. Это люди нового грядущего века. Казалось — века XX‑го, но выяснилось, что и не XX‑го, и не XXI‑го…

Далее у Нестерова возникают портреты современников. Тревога прикосновения останется, но вечность исчезнет. Выбор этот был для Нестерова сознательным.

В «Святой Руси» он изображает молящихся, прикасающихся к недостижимой тайне, и получается символическая бездонность. На той же картине он изображает Христа и святых — и получается плоский канон, не таящий никакой тайны. На картине «Философы» Нестеров сталкивает человека, характер которого воплощает работу мысли, действенность, познание, борьбу, — и человека, преодолевшего все человеческое, утратившего «характер». Все движение фигуры второго направлено ввысь. Он словно скользит над землей. {38} Здесь, на картине, он, возможно, слушает собеседника, но главный сюжет разворачивается за пространством картины.

Современники (М. Волошин, И. Грабарь) клеймили Нестерова за «театральность». Действительно — условные игровые композиции, сценические позы, иконописные лики. Но театральность Нестерова та же, что у Евреинова, — создающая театральные маски ради выявления своей сущности, не проявляющейся в обыденности.

Евреинов умудрился предугадать тот подход, который демонстрирует Мишель Фуко в анализе «Менин» Диего Веласкеса. (Нет, предугадать не в «Нестерове» — в «Оригинале о портретистах»!) Фуко в гениальном разборе «Менин», которым он начинает книгу «Слова и вещи», уравнивает положение зрителя и объекта. Филипп IV со своей Марианной оказывается тем же лицом, что и зритель: «Взгляд художника обращен в пространство вне картины, в пустоту, что позволяет ему принять столько моделей, сколько придет зрителей; в этом конкретном, хотя и безразличном месте созерцающий и созерцаемый без конца меняются местами (…). Видимы ли мы или видим сами? В данный момент художник смотрит на место, беспрестанно меняющее свое содержание, форму, облик, идентичность»[[38]](#footnote-39). Персонажи картины смотрят на реального зрителя, как и зритель смотрит на них. Но это не ренессансное «открытое», нейтральное вглядывание. Персонажи-придворные смотрят так, что становится ясно: они смотрят на короля и его супругу. И эта очевидность подтверждается мерцающим в центре полотна зеркалом — в нем отражаются смутные облики Филиппа и Марианны. Отражение показывает, что «реальные» монархи находятся там, где на самом деле находится зритель. «Место, где находится король и его супруга, является в равной мере местом художника и местом зрителя»[[39]](#footnote-40), — заключает Фуко.

Евреинов рассматривает другую плоскость существования произведения: объект — художник и также уравнивает их.

Разберем, в чем здесь сходство позиций, в чем различие.

Мишель Фуко конструирует художественную модель, раскрывающую не только конкретную картину XVII века, но и в целом классическую эпистему. Мы видим треугольник между зрителем, глазами художника на полотне и невидимым нами изображением на {39} холсте, обращенном к нам обратной стороной. На картине Веласкеса изображено восприятие персонажами зрителя, смотрящего на холст. Для Евреинова художественная модель — в соответствии реалий, возникших на полотне, с подлинной реальностью художника, невидимой зрителю. (Если бы мы увидели художника, мы бы не увидели в нем того, что видно из портрета, на котором изображен не художник.) Но Евреинова, в отличие от структуралиста Фуко, вовсе не интересует зритель. Произведения, разбираемые Евреиновым, зрителя не предусматривают, в то время как живопись классической эпохи развернута к зрителю «лицом к лицу». Эпоха модернизма интересуется не зрителем, а чем-то другим.

Далее, сюжетным центром «Менин» оказывается зеркало, в котором отражается «зритель». Для Евреинова картина — это то же зеркало, но отражающее художника, а не «оригинал», как в картине Веласкеса. Можно сказать, что принцип остался, но совершенно изменился объект.

Фуко называет зеркало в картине Веласкеса абсолютным двойником. Вернее, оно могло бы быть таковым, если бы отражало то, что помещено и на самой картине. Однако зеркало отражает иную реальность: «лицо, отражаемое зеркалом, является в равной степени лицом, его созерцающим; те, на кого смотрят все персонажи картины, являются в равной мере персонажами, вниманию которых первые представлены в качестве сцены для созерцания»[[40]](#footnote-41). Картина является сценой для представления, которое тоже является сценой. Реальность (королевская чета) не изображается, а отображается в отражениях.

У Евреинова картина ничего не изображает. Она отображает также иную реальность, но эта реальность — не то, что находится перед картиной и даже не подразумеваемый художник. Подлинной реальностью является что-то, скрытое в художнике. То, что облик в зеркале на картине Веласкеса размыт, также подчеркивает невыразимость этой реальности впрямую.

Фуко делает вывод-предположение: «Возможно, картина Веласкеса является как бы изображением классического изображения, а вместе с тем и определением того пространства, которое оно открывает»[[41]](#footnote-42).

Классическая эпистема ставила задачу сопоставить субъект и объект. Но не просто сопоставить — поставить зеркало, в котором субъект и объект могли бы меняться местами, но не отождествляться. {40} Таким образом, через зеркало они выявляются и идентифицируются. Но не копируются, конечно, ибо для классической эпистемы искусство никогда не копирование действительности.

В эпоху модернизма происходит просто-напросто размывание границ объекта и субъекта. (Что соответствует общей ситуации: смерть Бога и смерть Человека.) Ясно, что классический дискурс уже невозможен. Евреинов предлагает в своем анализе портретов наиболее радикальный подход: субъект гиперболизируется, Личность художника заполняет все возможное пространство, объектом является художник. В этой концепции Евреинов развивает свое учение о монодраме, по которому все пространство спектакля демонстрирует внутренний мир некой Сверхличности.

Возможно, не обязательно искать в портрете «оригинала» конкретные черты сходства с художником. Но за парадоксальностью Евреинова очевидно другое — Личность художника в эпоху модернизма разрослась до таких размеров, что перестала быть личностью, преодолела *человеческое*.

У Евреинова нет такой констатации, но есть обозначение тенденции. И уж во всяком случае, выраженная в произведении Личность уже не является личностью художника. Это некая «объективная», самостоятельная Личность: «всякий художественный портрет представляет нам человека, живущего (…) *своей собственной жизнью*, подобно тому, как живет своей собственной жизнью всякое детище» (стр. 183 наст. изд.).

Вернемся к Веласкесу. Реальность в «Менинах» не заканчивается реальностью «королей». Рядом с зеркалом — светлый прямоугольник. Это проем двери. Игровое зеркальное пространство имеет выход в другую плоскость. «На этом светлом фоне, одновременно близком и беспредельном, вырисовывается высокий силуэт мужчины. (…) Он возник извне, на пороге изображаемого пространства; он очевиден — это не возможное отражение, а вторжение действительности»[[42]](#footnote-43). Вот оно! Действительность, не включенная в бесконечную игру «персонажи — зрители». Она есть, она реальна, и мы о ней ничего не знаем.

Евреинов, ссылаясь на философско-эстетические и психологические работы, настаивает на том, что за отображением объекта в художественном произведении проявляется «нечто другое». Иная плоскость, иная реальность подразумевается всегда в модернистском произведении. Возможно, она даже является критерием его {41} художественности. Но если классическая эпистема стремится открыть дверь в иную реальность золотым ключиком рационализма, модернизм легко смирился с тем, что эту «третью» реальность (не обыденную и не художественную) в принципе невозможно отобразить. Поэтому она присутствует во всем. Чем более замкнуто пространство картины, тем более хрупок этот мир и подразумевает наличие подлинности за этим миром игры (или документальной точности, или подчеркнутой абстрактности).

Добавим, что потом эпоха постмодернизма откажется от поиска «подлинной реальности» и объявит подлинной реальностью бесконечность игры и комментарий к ней.

Художественная концепция Евреинова формировалась постепенно. Впервые к вопросам живописи он обратился в 1910 году, опубликовав очерк «Ропс». Собственно, и театральная концепция тогда только зарождалась. Евреинов рассматривает картины Ропса в духе своего времени: все ситуации, возникающие на гравюрах, Евреинов описывает как реальные, жизненные. Также и Фрейд, обращаясь к «Царю Эдипу», «Макбету», «Росмерсхольму», видит в них реальный клинический случай, а не отвлеченный художественный образ.

Так же и со сценами у Ропса. Ну где вы видели, чтобы голая женщина в одних чулках с подвязками и с лентой на глазах разгуливала с поросенком на поводке?! Ну где вы видели, чтобы дьявол на тонких ножках шагал над городом и разбрасывал плевелы своих законов?! Все это невозможно.

А если возможно, если вы могли видеть все то, что изображает Ропс, значит, вы имели дело не просто с реальностью, а с реальностью театрализованной, преображенной.

Ропс — художник фламандской культуры, которой свойственна чрезмерность, красочность, гротеск. Пышнотелые красавицы Рубенса существовали в классических сюжетах (тоже, кстати, театральных). Пройдя вековую эволюцию, это искусство в лице Ропса оплодотворилось в позитивистской среде, восприняло идеи физиологизма и детерминизма. Это позитивистское понимание реальности, доведенное до гротеска, до отчаянья, до беспросветности человеческою существования.

Весь пафос очерка Евреинова направлен на доказательство очень простой вещи — что Ропс не порнографический художник. Однако эта очевидная мысль, вероятно, была совершенно неясна не только во времена Ропса, но и в наши дни. В сегодняшних справочниках {42} можно прочесть, что творчество Ропса отличается «воздействием на него мещанских вкусов парижской улицы»[[43]](#footnote-44).

Евреинов утверждает, что у Ропса нет смакования обнаженного тела и вообще нет обнаженного тела! В терминологии Евреинова есть «голое» тело, лишенное привлекательности. «Для него главное, — пишет Евреинов о Ропсе, — не возвысить тело женщины властью своего искусства, а раскрыть его потустороннюю сущность, поймать Дьявола в пленительных округлостях бедер и таза, демаскировать душу предательской самки и запечатлеть в ее изображении извечно-губительное» (стр. 74 наст. изд.).

То, что Евреинову кажется очевидным, продолжает вызывать недоумение наивного критика и зрителя-обывателя всех времен. Если на картине голая плоть, это — на потребу «вкусов парижской улицы»?! Как отличить воспевание от разоблачения? Есть ли, в конце концов, разница между игривыми кокетками-богинями Франсуа Буше и трагическими актрисами Антуана Ватто, не скрывающими свою наготу?

Зритель по-прежнему не видит разницы между тем, «что» изображено, и тем — «как».

Евреинов утверждает, что волнение, которое вызывают произведения Ропса, сродни мучению, запаху тлена и лицезрению любимого человека в гробу. Привлекательность порока, которую наблюдает в произведениях Ропса обыватель, оказывается именно игрой — игрой иных сил.

Вот что привлекает Евреинова! Не изображение, а игра. Евреинов называет эту дьявольскую игру: «Потребно было много времени, чтобы Ропс покончил с легкомыслием, увидев, что не он владеет темой, а тема им; не женщина его игрушка, а он игрушка женщины, подчас смешная, жалкая, подчас красивая, но всегда безвольная в конечном результате игрушка игрушки Дьявола» (стр. 72 наст. изд.). Персонажи Ропса — марионетки в руках Дьявола, но игра эта устроена не художником. Есть некая объективность, которая делает и художника игрушкой.

Конечно, Дьявол — это лишь поэтический образ. Речь идет о «тайне плоти», которая зияет в бездонной пропасти, — единственной силы, которая повелевает миром. Такой ответ дает Ропс на проклятые вопросы fin de siècle. Но этот роковой трагизм воплощается в его картинах не впрямую, а через игру. Героиня «Порнократии», разгуливающая со свиньей на поводке, хоть и раздета, но играет роль. {43} Она — Фемида с повязкой на глазах и вершит справедливый, объективный суд — суд плоти. Но самое замечательное в «Порнократии» — это ангелочки, занимающие свободный угол картины. Они — родные братья тех ангелочков, что сопровождают картины Ватто то в виде скульптуры, то «живого» ангела, то обычного ребенка. Реальность Ватто — существование современников в мире богов, скульптур, природы — власти Цереры. Ангелочки Ропса представляют его голую современницу в роли Венеры, но Венеры, лишенной любовного обаяния и собственной красоты. Красота только в художественном изображении.

Художественная сила Ропса сродни величию маркиза де Сада. И там и здесь в основе мироустройства некая игровая модель. Сад играет просветительской систематикой, доводя ее до абсурда, лишенного чувств и смысла (он достигает этого романтическим порывом, разрушающим границы дозволенного). Ропс превращает в персонажей-аллегорий физиологические законы, поставленные позитивистами в основу человеческого существования. Сад и Ропс, играя с этими законами, убедительно доказывают только одно — что мир необъясним логикой просветителей и позитивистов.

Обращаясь к творчеству Ропса, Бёрдслея, Нестерова и русских портретистов, Евреинов раскрывает различные грани театральности вне театра. Однако, ставя проблему художника в современном искусстве, он приходит к выявлению нового художника, который пишет не предмет, а то, что находится за пространством картины. Художник классической эпохи отображал мир, который открывался иной стороной, противоположной ренессансной прямолинейности. Мир классической эпистемы отражает свою противоположность, зеркальность. Произведение эпохи модернизма не стремится отобразить иную конкретную реальность, оно разрушает реальность, отображенную на полотне. Бездна, открывающаяся за этими руинами, не имеет имени, она абсолютна. За портретами евреиновских портретистов открывается сверхличность, не равная ни оригиналу, ни художнику. За актерскими персонажами и театральными задниками нестеровских картин — невидимая небесная чистота. За порочными аллегориями Ропса — тотальная власть безжалостной природы.

*В. Максимов*

# **{****45}** I Ропс, Бёрдслей, Художники в театре Комиссаржевской, Кульбин, Оригинал о портретистах, Нестеров, О непозволительной критике

## **{****47}** Ропс Критический очерк[[44]](#endnote-2)

В деревянных башмаках, чтоб избежать уколы презренных колоколен, в шляпе квакера, чтоб защитить свой взор от милосердия неба, длинноногий Дьявол, гордо шествуя по кровлям города, сеет ночью плевелы.

Уж сколько раз он в этот мрачный час, когда луна испуганно скрывается за облаком и люди спят, стеная в зловонных чарах Города, уж сколько раз разбрасывал он пригоршнями своих спелых для посева женщин!

И вот растут они на плодородной почве унавоженного Города, растут красивые и страшные, подобные цветам с ужасно ярким цветом, с ужасно крепким запахом. Они влекут к греху и одуряют чертовым дурманом. Кружат головы слабым и сильным. Властвуют во славу Дьявола.

Тщетно аскет умерщвляет несчастную плоть! — молитва бессильна: соблазн их чудовищен! Даже там, на кресте, где висит сейчас Распятый, и там даже могут пред взором отшельника мелькнуть эти бедра! властные, голые женские бедра.

Образ женщины всюду, куда ни бежишь!

Укройтесь от нее в монастырь, в суровую мрачную келью! и там, незримая, она будет присутствовать, колдовать своим телом и перевертывать вашей рукой листы священной книги, пока вы не дойдете до страниц греха, чтоб смаковать его сочувственно и страстно.

Закройте двери, погрузитесь в изыскания конечных истин, среди колб, скелетов, в тихой и бесстрастной обстановке знания, — она все-таки явится, нежданная, негаданная, явится вдруг из магического зеркала и опьянит своею голизною ваш трезвый-трезвый ум.

Воплощение бесстыдства! — ее глаза завязаны, в руке шнурок, а на шнурке свинья. Свинья указывает путь. Свинья-вожатый… Ликуй же, Черт, ликуй и хвастайся! — она доверилась свинье в своих любовных домоганьях!.. Свинья приведет куда надо.

{48} «Diaboli virtus in lombis».

— Вот изречение святого Августина[[45]](#endnote-3), которое Ропс взял эпиграфом для своей страшной сказки о женщине, сказки, которую он рассказал нам накануне XX века.

Мистический самец! — О нем до сих пор не написано достойной его критики.

В самом деле! —

Критиковать — значит измерять: научное произведенье — мыслью, а художественное — чувством.

Если к иррациональному, каковым по своей сущности является искусство, применить рационалистическую мерку, получится несообразность. История такой несообразности (я не сужу по исключениям) и есть история художественной критики почти что вплоть до наших дней. Теперь мы образумились. Теперь хвататься за аршин вместо весов способны еще только черносотенцы в искусстве.

О. Уайльд говорит в своих «Intentions»[[46]](#endnote-4), что на свете существуют два способа не любить искусство: один — просто не любить его, другой — любить рассудочно.

Это усвоили все грамотные.

Однако притягательность старого метода критики (скажем — аршин вместо весов) обнаруживается подчас в трудах и таких почтенных критиков, заподозрить которых в черносотенстве приемов было бы по меньшей мере рискованно.

Влияние ли проклятых прецедентов, боязнь ли показаться малоубедительным в глазах воспитанных на старом; по тому ли, по другому ли, но художественной критики о Ропсе в ее истинном значении до сих пор не написано. Правда, — Праделль[[47]](#endnote-5), Гюисманс[[48]](#endnote-6), Пеладан[[49]](#endnote-7), Э. Верхарн и несколько других почитателей Ропса восполнили отчасти пробел действительно блестящими Ропсадами[[50]](#endnote-8), но, к сожалению, настолько краткими, односторонними, отрывочными, что тень великого художника, хоть и наверно благодарна им, но вряд ли удовлетворилась.

Учитель Р. Мутер[[51]](#endnote-9) ограничился заимствованием у Гюисманса пересказа некоторых из картин великого художника, двумя-тремя похвальными строками и крупною ошибкой (на 12 лет!) в год рожденья Ропса.

А остальные — Рамиро[[52]](#endnote-10), Блей[[53]](#endnote-11), Рудольф Клейн[[54]](#endnote-12) и прочие… Я не могу понять, зачем таким приличным людям понадобилось писать об этом «неприличном» художнике. Читая их, вы слышите все время, что они недоговаривают, вы ясно чувствуете, что они боятся {50} искренности, дабы не показаться неблагопристойными; вы с изумлением замечаете, что эти критики в перчатках прикасаются к Чудовищному, в перчатках измеряют настоящий жар Порока. Р. Клейн, например, просто-напросто жалок в попытке передать своим слабым пером могучий эротизм самца Ропса! — вот где соперник профессора Риля[[55]](#endnote-13), окунувшего жар ницшеанской философии в мороженое нудных строчек.

Рамиро — это справочник.

О Франце Блее я промолчу пока…

Поэт Бенедикт[[56]](#endnote-14) рассказал мне такой случай из жизни Лейкина[[57]](#endnote-15)… и К. Бальмонта. На одном из «литературных» обедов Лейкин стал распространяться о заслугах Пушкина. Бальмонта покоробило. Бенедикт вопросительно взглянул на его корчи. «*Такими* губами говорить о Пушкине!» — вот какое объяснение дал своим корчам Бальмонт.

Читая эти целомудренные монографии о Ропсе, невольно вспоминаются бальмонтовские корчи, невольно хочется воскликнуть: «Да разве можно говорить *таким* языком о чувственнике Ропсе!»

Не знаю, удастся ль мне со временем посвятить Ропсу труд, вполне исчерпывающий как личность, так и все многообразие творчества пленившего меня художника, — пока же хочется сказать хоть вкратце главнейшее.

Познакомившись с произведениями Ропса, столь близкими по духу произведениям его великих современников — Бодлера, д’Оревильи[[58]](#endnote-16), Мопассана и Гюисманса, вы, несомненно, представите себе и жизнь этого странного художника такой же исключительной, необычайной, как и жизнь этих писателей.

Но чувство аналогии обманет вас: Ропс в своих рисунках (в особенности рисунках второго периода его творчества) и Ропс в жизни — явления совершенно разного интереса. И право, биография Ропса не слишком подзадоривает познакомиться с ним как с художником. К тому ж, в конце концов, мы мало, так обидно мало знаем о его житье-бытье. Почти ни одной важной интимности, озаряющей объяснительным светом характер его творчества. Словно это был совсем-совсем нормальный человек, я бы сказал, «преступно нормальный» с точки зрения искусства.

Знакомясь с жизнью Ропса, мы испытываем такое же разочарование, какое испытал К. Бальмонт, отправившийся к Метерлинку повидать поэта-мистика и узревший вместо него спортсмена-буржуя.

{51} Фелисьен Ропс по происхождению бельгиец (валлонец), в жилах которого, однако, текла еще кровь испанская — от матери и венгерская — от деда.

Последней национальностью крови Ропс особенно любил хвастаться, когда слишком культурная жизнь Брюсселя и Парижа начинали претить его капризному духу.

Он родился в Намюре 6 июля 1833 года. Двенадцатилетним ребенком он остался сиротою на попечении своей слишком доброй матери. Баловству его не было границы — покойный отец, фабрикант, оставил в наследство такой капитал, который позволял его бесхарактерной вдовушке исполнять последнюю прихоть маленького Фелисьена.

Он вырос среди пресыщения.

Остается только удивиться, как мог он окончить училище Notre-Dame de la Paix[[59]](#endnote-17) с аттестатом об отличных успехах и поступить в университет на юридический факультет.

С раннего детства он рисует, не зная менторской палки. Рисует без конца. Как будто все, чем обладал этот пресытившийся мальчик, казалось ему слишком ничтожным, «не своим»! — и вот карандашом он как бы закрепляет за собою то, чего не могли закрепить за ним деньги.

Чары женщины оказали на него влиянье слишком рано и слишком сильно. И если в школьнике нашлось достаточно противодействия любовному соблазну, то в студенте его уже не оказалось. Он слишком нравился… Ропс в эти годы — ловкий фехтовальщик, бравый наездник, страстный охотник, не знающий промаха! Прибавьте внешность, затемнявшую рассудок добродетельнейших женщин. Громадного роста, атлетического сложения, с чертами Мефистофеля и Аполлона! небольшой мужественный рот, большие властные глаза! при этом острый ум, притягательная элегантность, деньги, молодость и, наконец, талант художника! «Charivari», «Crocodile» и «Uylenspiegel»[[60]](#endnote-18) — вот журналы, один за другим прославившие мудрый и разоблачающий карандаш молодого Фелисьена! Литографии Ропса данного периода, при всем дилетантстве, очаровывают самых придирчивых. Наблюдательность, клокот жизни, карикатура, ищущая сходства вместо извращения, нежное влияние «обожаемого» Гаварни[[61]](#endnote-19), пикантность, дьявольщина — вот что сразу создало из Ропса незаурядного художника. Слава! — мы знаем, как падки женщины на «славных».

Юриспруденция осталась неизученной — Ропс вышел из университета, предавшись тем утехам, на которые давали ему право деньги, {52} красота, здоровье, слава и темперамент, темперамент полуиспанца, полувенгерца!

К этому времени относится легенда, возможность появления которой красноречиво говорит о самческих наклонностях неистового Фелисьена.

Легенда утверждает, что Ропс, желая изучить как следует суть женщины, в которой он подозревал уже дух дьявола, в один прекрасный день сел на корабль, законтрактованный на целый год, корабль, весь груз которого был исключительно из женщин всевозможных рас. Далеко, среди моря, никем не стесняемый, обаятельный как бог и прилежный как фанатик идеи, он изучал там женщин, их приемы, чары, телосложенье, плоть и то, что говорит чрез плоть могуче и призывно. Услышав в шуме оргий голос Дьявола и укрепившись в подозрении, Ропс возвратился в Бельгию. — Он *познал* женщину.

Я сказал, что это легенда, но я не уверен, легенда ли, в конце концов, эта оригинальная «научная экскурсия».

Как бы то ни было, о поведении Ропса не было двух мнений. И когда авторитетный «Télégraphe» объявил во всеуслышание, что не только в жизни, но и в искусстве Ропс стремится попрать общественные добродетели, сделав их мишенью презрения, что все его искусство таким образом «состоит на службе деморализации», — вольнодумство Ропса стало притчей во языцех.

Смешно сказать, но в самый разгар слухов о его «безнравственности» Ропс женится и поселяется в Арденнах, в уединенном замке, где скромно занимается этюдами пейзажей и политической карикатурой. Не только Гаварни, но и Милле[[62]](#endnote-20) нашел в душе его сочувственный отклик. Но, видимо, судьбе его семейственность пришлась не по душе. В один прекрасный день порнограф-утонченник Пуле-Маласси[[63]](#endnote-21) уговорил художника нарисовать обложки для нового издания «веселых авторов» XVIII и XIX веков. Соскучившийся Ропс отдался всей душой «свободному» рисунку, и Пуле-Маласси прославился своим изданием. Фантастика, не знавшая границ между дозволенным и недозволенным, эротика, где чувственность и эстетичность дарили новою гармонией, живость рисунка, остроумие трактовки сюжета — все вместе вызвало у знатоков «ахи» признанья обложек chef d’œuvre’ами. «Но ведь это порнография!» — скажут умники. Допустим. Но «стоит только ударить по камню, — говорит Ропс, — и, как бы грязен камень ни был, лежа в колее жизни, брызнет священный огонь».

Кто, не ценя божественного пламени искусства, восторгался порнографией как порнографией, тот в Ропсе вызывал презрительное {54} отношение. Рассказывают об одном слюнтяе, который в порыве пьяного восторга от женских форм в изображении Ропса стал от души хвалить художника за эти «дивные пикантные картинки». «Да, — сказал Ропс, — я этим занимаюсь иногда “pour abaisser ma fesse au niveau de votre face”[[64]](#endnote-22)».

Он сам не видел ничего предосудительного в своих рискованных сюжетах. Он говорил: «Я называю кошку кошкой».

Когда к нему тайком явилась одна дамочка, чтоб увидать в конце концов ужасные рисунки, которые скрывал от ее взора благоверный, Ропс деловито показал ей запрещенное; она разочарованно спросила: «Только-то?» — Художник покраснел от злобы к современникам, стремившимся за гранями его искусства видеть мерзость.

1863 год был исключительным. В этом году Ропс принялся за иллюстрации к изданиям того же Пуле-Маласси (Беранже, Мюссе, Бодлер и др.), создал изумительные рисунки «Парижских цитер» для издания Дантю[[65]](#endnote-23), был приглашен к сотрудничеству в «Autographe au Salon»[[66]](#endnote-24), где участвовали только «имена», и, наконец, закончил «Погребение», литографию, которая своею удивительной концепцией произвела настоящую сенсацию. В этом же году духовный образ Ропса несколько преображается. Ему как будто надоедает и претит жуирство в этот век позитивизма, так печально говоривший ему об угасших страстях Средневековья. Он призадумывается над проблемой жизни. «Поверь мне, Эмиль, — пишет он своему другу, — мы родились слишком поздно; этот узкий и глупый век жмет мне плечи как одежда, сшитая не по мне. Безумный… я разгуливаю в средневековом костюме с дерзкими узорами среди толпы в черных одеждах Позитивизма. Я смешу нотариусов… Важные люди указывают на меня детям как на пример ужасного увлечения искусством…»

Он становится мистичнее. В его искусство проникает меланхолия. Несмотря на сонет Бодлера, в котором величайший поэт говорит о нем:

Ce tant bizarre Monsieur Rops  
Qui n’est pas un grand prix de Rome  
Mais dont le talent est haut comme  
La pyramide de Chéops![[67]](#endnote-25) —

Ропс подвергает свою технику беспощадной переоценке. Он погружается в искания; бесконечно калькируя рисунок, он стремится теперь очистить линию от случайностей, найти предел характерного.

Женщина влечет его уже другими чарами. Он хочет разгадать ее. Он мучится идеей Женщины. Работает без устали, не щадя сил, по большей части ночью, едва заботясь о здоровье глаз. — Он должен {56} был теперь трудиться энергично еще и потому, что средств к существованию осталось очень мало и надо было «зарабатывать» искусством.

Семейная жизнь Ропса… — Мы ничего почти о ней не знаем. Замок в Арденнах… правду сказать, Ропс чаще уезжал из замка, чем приезжал в него. То в Брюссель, то в Париж, то по делам издания, то по личным делам… По-видимому, он не слишком тяготел к семейному укладу.

Он хотел жить грезами — и не только в искусстве, но и в жизни хотел их воплощения. Поэтому, женатый, он продолжает увлекаться красивыми и вместе с тем необычайными женщинами, от которых он ждал всегда сказки новой и пленительной… До нас дошло одно интимное письмо, в котором Ропс, рассказывая о своем увлечении некой прекрасной ирландкой «с волосами, напоенными соленым ветром Зеленого острова», возмущается непристойными словами этой дивы, так резко низводившими его из мира грез на землю. «Если она не перейдет к прозе, разрешенной французской академией и господином Скрибом, — пишет Ропс, — кончится тем, что я ее высеку своим хлыстом». — Вот строки письма, бросающие яркий свет на отношенье Ропса к порнографии.

Он становится куда серьезнее и мрачнее в выборе сюжетов. Увлекшись «карандашом», он создает в этот период времени свою знаменитую «Парижанку», «Четвертую рюмку коньяку» и, наконец, незабываемый шедевр — «Алкоголичку» («La buveuse d’absinthe»[[68]](#endnote-26)).

Лишь в 1875 году он возвращается к заброшенной гравюре и, покровительствуемый графиней Фландрской, основывает даже союз граверов, дав ему прегромкое названье «Международного общества граверов». Оно недолго просуществовало.

После мучительных исканий, уже сорокалетний, Ропс воплощает наконец свою мечту изобразить искушение св. Антония в образах, которые представили бы немощными и немыми все созданные до него картины на эту «соблазнительную» тему. И он достиг желанного. Умри он после этой Вещи, — его слава не была бы меньше.

Картина «Искушение св. Антония», так восхитительно удавшаяся, дала художнику и новую силу, и новую смелость, опьяненье талантом, азарт. — После полной жара переписки с издателем Ноальи[[69]](#endnote-27) он приступает к серии рисунков, которые должны были увековечить современную женщину в полуоголении.

В конце концов, несмотря на все проклятия, которыми дарил Ропс современность, он обожал ее в женщине, в этой изумительной «смеси из нервов, шелка и рисовой пудры». «У меня упорное желанье, — {57} пишет он, — изобразить как сцены, так и типы этого XIX столетия… Стремленье к грубым наслажденьям, материальные заботы, мелочные интересы — все это наложило на большинство лиц современников зловещую маску… Мне это представляется достаточно забавным…» И Ропс стал живописным выразителем этой забавной жизни в лице ее могучей представительницы — Женщины.

«Сто набросков для увеселения добрых людей» — это целая эпоха в жизни Ропса. Они были закончены лишь в 1880 году; в 1878 году их было создано уже 77, после чего работа приостановилась: Ропс задумал «Альбом Дьявола», но вскоре увлекся еще и другим. «Альбом Дьявола» так и остался в проекте, а «другое», именно «Женщина со свиньей» («Pornokratès»), удалась как нельзя лучше. Это большая картина (80 сант<иметров> высоты), над которой Ропс как будто отдыхал после своих 77‑ми набросков. Он создавал эту «Pornocratie», безумно влюбленный в модель. «В Париже, — пишет он (coup de Paris![[70]](#endnote-28)), — я имел случай заметить черные, с красной расцветкой, шелковые чулки прелестной девушки, возлюбленный которой в Монако. Я написал ее нагой, как богиню, надев лишь черные перчатки на эти дивные, узкие руки, которые я уж третий год целую, шляпу жанра Гейнсборо[[71]](#endnote-29) на голову»… и картина была готова. Мане признал ее написанной чудесно «de toute première force»[[72]](#endnote-30). «А Мане, — замечает Ропс, — не из тех, кто льстит». Кстати сказать, чопорные брюссельцы до сих пор не забудут «Выставки двадцати»[[73]](#endnote-31) в 1885 г., на которой «Женщина со свиньей» явилась центром грандиозного скандала; и не потому, что сюжет был вызывающе остр, а лишь из-за откровенности, с которой эта рыжеволосая предстала на суд публики.

Каковы задания «Ста набросков», видно из их названий. Заманчивые, лаконичные, пикантные, фантастичные — эти названия тем свидетельствуют об изумительной изобретательности творческого духа. И о вкусе тоже. И о привязанности к женщине в особенности. Вот некоторые из них — «Урок фавна», «Ярмарка амуров», «Зуд (свербеж)», «Одевальщицы св. Иосифа», «Антракт Минервы», «Истязание св. Филомелы», «Приказ подвязки», «Человек с дикой женщиной», «Лоза господина кюре», «Седалище послушницы», «Моя полковница», «Где пожар», «Ангел до апофеоза», «Педикюр», «Требник», «Мускул большого портного» и пр.

«Сто набросков для забавы добрых людей»… Кто же эти добрые люди — «honnêtes gens»[[74]](#endnote-32)? В одном из писем к своему приятелю Ропс признается, что он всегда работает «только для двух-трех друзей и немногих художников», в числе которых Дега[[75]](#endnote-33) и Мане занимали первое место. И эти художники платили ему искренней {58} признательностью, а что касается друзей, то они просто-напросто боготворили своего Фели; достаточно отметить, что один из них — великан со сказочной мускулатурой — почти что никогда не расставался со своим кумиром, боясь, что кто-нибудь его обидит без него и скроется, не поплатившись жизнью.

Впрочем, Ропс не нуждался в чьей-либо защите: его острый язык служил ему достаточной охраной. Октав Мирбо[[76]](#endnote-34), между прочим, передает нам такой случай из жизни художника. Однажды, в большом обществе, некто, выставлявший себя властно как знатока искусства, очень глупый, с неизменной привычкой оскорбительного покровительства большим художникам, обратился к Ропсу со словами: «Послушайте, у вас большой талант… но почему так трудно достать ваши офорты? Представьте себе, вот уже пять лет как я поручил г‑ну С. раздобыть мне некоторые из ваших серий и, несмотря на это, вот уже пять лет как…» — «Вы не можете их получить? — перебил Ропс. — Очень просто, потому что вот уже пять лет как я запретил г‑ну С. продавать вам мои произведения. Простите, — но даже и в покупателях я разборчив». Вот ответ, которому должно аплодировать.

Несмотря на эти «капризы» самолюбивого художника, а может быть, отчасти и благодаря им, произведенья Ропса раскупались не залеживаясь, и он на склоне своих дней почти вернул все прожитое.

Он много путешествовал. В Испании, в Тироле, в Венгрии, в нашей Бесарабии, в Америке — где только не черпал он вдохновенье и покой. А последний был действительно необходим ему; целыми днями в его мастерской толпились друзья и добрые знакомые, целыми днями они мешали ему, заставляя убегать от них или с ними на бульвары, в кафе и работать ночью.

Он творил и творил без конца, творил в антигигиеничных условиях, куря не переставая, при свете лампы, среди цветов с одуряющим запахом. Он обожал цветы не меньше женщин. Он любил крепкие духи. Даже тогда, когда он работал днем, с натуры, он любил задыхаться в «Опопанаксе» и «Цикламене», доводивших его до лихорадки.

Перечислить все, что он создал, значило бы заполнить всю книгу одними названиями. Но интерес его работ усугубляется еще тем, что Ропс в своих литографиях, гравюрах, vernis-mou[[77]](#endnote-35), офортах был таким же оригинальным техником-химиком, как и художником. Несомненно, в этой области ему удалось достигнуть результатов, которые сами по себе должны бы прославить его творческий гений.

Из произведений последних лет жизни художника выделяются своим мрачным блеском листы «Satanique», коих пять: «Сатана, {60} сеющий плевелы», «Взятие», «Жертва», «Идол» и «Голгофа». Это неоконченная, характерно ропсовская серия, к которой по духу и по иллюминационной манере ближайшим образом подходят «иллюстрации» к «Ликам Дьявола» Барбе д’Оревильи[[78]](#endnote-36). Пишу «иллюстрации» в кавычках, так как на самом деле эти рисунки не имеют ничего общего с тем, что принято называть иллюстрацией к беллетристическому произведению. Нет, это только впечатления от жутких образов д’Оревильи! если хотите — экстракты из того или другого рассказа, вылившиеся в абсолютно самостоятельные формы.

Непрерывно-лихорадочное творчество, безмерные увлечения молодости, беспокойная слава, женщины, никотин и крепкие духи — все это не могло в конце концов не отразиться даже на могучем организме закаленного Ропса. В 1891 – 1892 годах появились зловещие признаки переутомления, а за ними — паралича мозга. Однако первый удар прошел благополучно: Ропс остался Ропсом. Казалось бы, столь убедительное предостережение судьбы должно бы образумить шестидесятилетнего художника. Но нет! как я сказал — после удара Ропс остался Ропсом, таким же жаждущим жизни, полной наслаждений, таким же прекрасным эпикурейцем и вместе с тем работником, не знающим отдыха. «Félicien Rops, l’intense»[[79]](#endnote-37), как охарактеризовал его Пеладан.

Тем не менее болезнь заставила его перебраться на юг, в Прованс, на маленький островок Поркероль.

Его зрение слабело с каждым днем… Головные боли, дурноты… — Он должен был сократить рабочие часы.

«Проклятый год!» — жалуется он в письме, означенном 9 сентября 1892 года. Он начался со смерти той, кого забыть не в силах было любящее сердце…

Потом кончина Gouzien, его младшего брата, друга юности, нежно любимого… Наконец, сумасшествие Ги де Мопассана, друга зрелых лет, обожаемого.

«Ужасное несчастье, случившееся с бедным Мопассаном, меня раздирает, — пишет другу уже полуслепой художник. — Продолжается серия в черном. Надеюсь, что это скоро кончится? Ах! сумасшествие! Вот где наш общий враг, враг влюбленных в Химеру! (C’est la notre ennemie à nous tous ici, les amoureux de la Chimère!)».

Под влияньем этого несчастья Ропс создал «Поцелуи Смерти».

Последним его произведеньем явился «Документ любовного бессилия».

Трудоспособность Ропса обманула врачей — они обещали ему еще десять лет жизни.

{61} 24 августа 1897 года обещание врачей оказалось ложным: Фелисьен Ропс скончался. Он умер около Парижа, в Корбей, умер среди роскошных садов, в нежном чаду сладких роз, умер шестидесятичетырехлетним юношей, у которого сердце больно и радостно билось, когда «la moindre fillette se silhouette à l’horizon»[[80]](#endnote-38)…

Он умер «рыцарем без страха и упрека», рыцарем искусства, имевшим право гордо повторять слова Альфреда де Мюссе: «Qui dit ce qu’il sait, qui donne ce qu’il a, qui fait ce qu’il peut, n’est pas tenu à davantage»[[81]](#endnote-39).

Я представляю себе Ропса подобным Трессиньи из «Мести женщины» Барбе д’Оревильи. В самом деле, он был тем, к кому мы с полным правом можем отнести такие меткие характеристики писателя:

«Он бывал оживлен, привлекая к себе и в то же время внушая страх своей веселостью, как и подобает в свете, который презирал бы вас, если бы, увеселяя его, вы не заставляли его в то же время дрожать…»

«Мысли демона… одолевали в нем и человека и денди».

«У него было достаточно опыта, чтобы знать, что в конце концов в человеческих лицах гораздо менее разнообразия, чем думают, и что черты их подчинены строгой и непреклонной геометрии и могут быть приведены к нескольким общим типам».

Наверное, «не раз смеялся он над моралистами без права и полномочия, которыми кишела эта эпоха, которые под влиянием целого ряда известных драм и романов принимали вид спасителей, поднимая, словно опрокинутые цветочные горшки, павших женщин. Несмотря на весь свой скептицизм, он обладал настолько здравым смыслом, чтобы понимать, что один только священник — служитель Бога-Искупителя имел право поднимать людей, впавших в такое состояние».

«Он был в руках дьявола. Любопытство, смешанное с желанием, которое он ощущал при виде женщины, бывшей для него лишь великолепным телом… заставило бы его проглотить не только яблоко Евы, но и всех жаб в болоте».

«Женщина буквально вытянула из него душу и переселила ее в свое тело».

Ропс — рассказчик. Такой же необычайный и мучительный, как Эдгар По; такой же задушевный чувственник, как Мопассан; такой же стройный, мужественный, как Флобер; мистичный, утонченный, как Гюисманс; такой же откровенный в пессимизме, как Бодлер; {62} всегда с рискованной символикою Пеладана; чудесно-строгий, как Барбе д’Оревильи.

Неизменной темой почти всех рассказов Ропса служит женщина; вернее, его отношение к ней — отношение изобличающего самца к заподозренной самке.

Когда угля, кисти, резца или карандаша было недостаточно, чтоб изобразить волнующий предмет с возможной полнотою, Ропс брался за перо и уже не линиями и светотенью вещал нам о женщине, а обыкновенными буквами французского алфавита. Он боялся быть дурно понятым и нередко до смешного расточал слова. Сбоку, снизу, сверху рисунка, иногда в самом рисунке он размещал объяснительные слова, тяготясь желаньем дать законченный рассказ.

Франц Блей отмечает эту «литературу» Ропса, столь характерную для первого периода его творчества, как нечто освобождающее рисунок от философского повествования и потому расхваливает юношеские произведения Ропса, испещренные объяснениями, порицая его картины последующего периода, где весь литературный текст вмещен в объем рисунка.

По-моему, это сплошное недомыслие. Повторяю, Ропс — рассказчик. Даже в иллюстрациях к чужим произведениям Ропс хочет быть самостоятельным повествователем о своих чувствах. И если в юношеские годы, еще не овладев необходимой техникой, Ропс буквами досказывает то, что он бессилен передать самим рисунком, смешно ценить в нем именно это бессилие.

Франц Блей неверно и предвзято понял Ропса, иначе бы не так он осветил произведения художника, в которых тот сумел в конце концов без всяких комментариев добиться ясного рассказа. Победа Ропса принята тенденциозным Блеем за акт падения его искусства; случилось же это лишь потому, что, верный модному гоненью на сюжет, Блей подошел к искусству Ропса со своей, а не с ропсовской меркой. «Художник должен передавать в рисунке лишь свои впечатления от предмета и ничего ни рассказывать, ни доказывать», — так, наверно, думал Блей. Но если эта модная и вместе с тем уже банальная теперь доктрина может служить опорой в обвинении художников одного рода с нашими «передвижниками», — она поистине неприменима к Ропсу, как и неприменима к Мопассану, По и другим творцам художественного рассказа, утверждающим свое искусство не на сюжетном содержании, а на эстетизме его трактовки. Не стать на точку зрения художника при критике его произведений — значит стать на точку зрения профана. И тонкий Блей, в своем увлечении модным течением, несомненно, занял в отношении Ропса {64} такую же незавидную позицию, как и Бенно Рюттенауэр[[82]](#endnote-40), упрекавший художника в неизменной новеллистической тенденции.

Итак, Ропс-рассказчик.

В юношеский период творчества он рассказывает нам о женщинах, потом — только о Женщине.

Свою музу он изобразил в виде голой девы, полуфламандки, полупарижанки, в национальном головном уборе, распахнувшемся плаще и чулках, кокетливо задержанных красивыми подвязками. На полях картины он начертал слова Рюйсброка Удивительного[[83]](#endnote-41): «Я хочу искать радостей вне времени… хотя бы мир и пришел в ужас от моих восторгов и, по своей грубости, не узнал того, что я хочу сказать…» (Как известно, эти же слова взял и Гюисманс для эпиграфа к «À rebours»[[84]](#endnote-42).)

Вот женщина, дразнящая рогатый череп!.. лукавая, бесстыдная, насмехающаяся и все же соблазнительная…

В другой рисуночной новелле она нежит голую спину о щекотную и теплую шкуру убитого зверя. Что она замышляет, коварная?

Далее — это сама Проституция, царящая над миром в миленькой компании с Воровством.

Красивый женский круп под черной маской… — целая поэма о женском лицемерии.

А вот она в объятиях дьявола! трепещущая, жирная, холодная в своем пречувственном разврате! плененная, пленящая, такой же дьявол, как и солюбовник.

Муж поздно возвратился. Она ждала его, эта толстуха, ненасытно вожделеющая… Он опоздал, и, голая, она набрасывается с кулаками на жертву своей страсти. Ах эти потасовки слишком мощных баб, в которых дьявол мстит за невниманье к плоти!

Ведьма. Перед огромной книгой волхований. Читает нужное для ритуала шабаша. Лоснится от желанья или от мазей? Внизу уж ждет Лукавый. Метла уж между ног… Смотрите, как прекрасна ведьма, как молода она, как сладок грех, как он пьянит!.. О, если б можно было сесть хоть на колючий хвост метлы, чтобы помчаться с этим страшным и чудесным существом. На гибель? смерть? проклятие? — не все ль равно! (Опасно слишком долго смотреть на этот колдовской рисунок.)

Она ужасна. Не мужчине удовлетворить ее. Нет! — только темной и неведомой нам Силе. Ночью, когда месяц вдруг обращается рогами кверху, к ней из туманной дали жалует виденье — звериный череп вместо головы, невиданное тельце и хвост как жгут-змея. Он будет наносить ей раны, повиснув призраком над нею. Ей будет {66} сладко, больно… Ей будет хорошо. Прекрасная как никогда, покорная как никогда, она вкушает тайное, дрожа от наслажденья. Но это только ночью, когда туманна даль и месяц обращается рогами кверху.

Неужели же это та самая прелестница, которая так весело и благодарственно танцует днем вокруг кумира Беранже[[85]](#endnote-43)? — Она. Ведь у ней тысяча личин.

Она чарует, подняв платье для свободы пляшущего тела, и она трогает, когда, почти ребенком, нам представляет ее старая карга с любезным предложением: «Ma fille, M-r Cabanel»[[86]](#endnote-44). Это вы, M-r Cabanel, вы сами, разглядывающий смущенно эту шляпу женщины на головке девочки, эти черные, короткие перчатки с пальцами, чересчур длинными для этого полуребенка, это тельце, еще без зрелых форм, смешное и смущающее. Не правда ли, вы сконфужены, M-r Cabanel? немножко взволнованы, может быть? тронуты? нет?

Но вот опять обычное и вместе новое: женщина, отдыхающая после обжорства. Ей наверно жарко: обнажила тело. Ей наверно нужно кого-то завлечь для другого обжорства: обнажила бедра, где diaboli virtus[[87]](#endnote-45). Кругом темно, и только этот страшный и дразнящий кусок тела греховно белеет. И в этом мясе, отвратительно-пленительном, вся душа этой самки-обжоры.

Хотите видеть Мессалину наши дней? — взгляните на ее изображенье Ропсом! Она здесь без фотографических прикрас: с измятым ртом, курносым носом, холодно-страстными глазами! — живущая лишь на постели и на улице — она раздета, не нага! Смесь величавости и низменности. Спокойное сознанье силы и своей необходимости. Это поэма рокового бытия. Страница из истории триумфатора.

Она же — как одна из старой гвардии!.. О, эта страшная, красноречивая улыбка! и этот бюст, видавший виды! Она сейчас снимает платье… Виден корсет, белье… Уйдемте прочь, пока она не обнажилась!.. Ужасная, жалкая, злая и бедная старая гвардия!

Сравняться с ней в несчастии способна лишь Алкоголичка, та, для которой дьявольская миссия чрезмерно тяжела. Горящие глаза на белом испитом лице! куда-то смотрят неподвижно… Засохший рот полуоткрыт… Оперлась о колонну. Худа, но надо быть декольтированной. Безумно горько на душе, но надо быть франтихой.

Elle était toujours enceinte,  
Et puis elle avait un air…  
Pauvre buveuse d’absinthe.  
Sa voix n’était qu’une plainte,  
Son estomac qu’un cancer  
Elle était toujours enceinte…[[88]](#endnote-46)

{67} Вот былая песенка Монмартра об этой бедненькой игрушке черта. «Toujours enceinte»! и это «La buveuse d’absinthe»!.. Несчастное человечество, скорей расширь зрачки при взгляде на одну из своих матерей!

А вот другая чудовищно страшная женщина! Сифилитическая смерть. Гюисманс нарисовал ее в красках, Ропс — иглою на меди. У Гюисманса это «двусмысленная бесполая фигура зеленого цвета; под лиловыми веками светло-голубые, холодные, ужасные глаза; прыщи окружают ее рот… худые руки, руки скелета торчат из лохмотьев, дрожа в лихорадке» и пр. У Ропса ж несколько штрихов рассказывают, черные по белому, о таких красках, о таком смраде, о таком кошмаре смерти, что настоящая раскраска становится лишней.

Но вот снова прекрасное тело! воплощение соблазна, сосуд колдовских чар! Торгует масками. Шутовской плащ на голом теле. В руке погремушка. За поясом палка… то скипетр? атрибут Арлекина, насмешливой феи, рабовладелицы?.. Торгует масками. Какими?.. — промолчим, дабы гусей не раздразнить.

Простой паяц из тряпок, колченогий и горбатый, в ней вызывает смутное желанье. Она серьезна. Размышляет… Одета и причесана по моде. Красива ангельски. Разглядывает, все разглядывает. Такая сильная, такая вольная и такой немощный, такой безвольный… Игрушка? — Разумеется. Невинная? — Не знаю. Уж слишком подозрительно ее внимание к этому уродливому тельцу. Несчастный паяц!.. Но она так прекрасна… Счастливый паяц, в таком случае.

Ее нет. Монастырская келья. Но ее ищут, хотят, упорно думают о ней; теребят листы священной книги, в сотый раз вникают в откровенные интимности строгой, мудрой библии. Ее нет, но она с ними! с этими несчастными монахами, с этими живыми паяцами, убежавшими от ее плена, ее игр и жестоких забав! — убежавшими, переодевшимися и… стосковавшимися.

Но сама она разве не мучится своим желанием, своею страстью?.. Смотрите! Оголенная рукой Лукавого, истомно-вожделеющая, с мутным от стремленья взором, она висит распятой на кресте сладострастья. О, как стыдно висеть ей, наказанной! как больно, как жутко! Вы сжальтесь! приблизьтесь, снимите прекрасное тело! оно все изныло, горит в агоний, малейшая ласка для него уже счастье. А сколько сулит это тело, зрелое, пышное, нервное тело!.. Оно в вашей власти! — раскрытое, распято; можете делать с ним что вам угодно.

Бездонна страсть Женщины.

Парк. В парке фавн, — изваяние старого фавна. Она перед ним. Обняла. Обнажилась. Смотрит и спрашивает. Ноги слегка подкосились. {68} Фавн улыбается… Что ж из того что он каменный? Жару любовного хватит у ней на обоих. И сладко смотреть, отдаваясь мечте, что вдруг этот фавн, старый фавн, старый камень, наклонится к ней, задрожат его губы и чудо настанет… Она так победно-прекрасна! объятья так жарки! взор так призывен.

Она властна заставить трепетать сам мрамор. Но для нее есть нечто каменистей мрамора: пресыщенный самец. И вот, в бессилье разгадать загадку утомления, она пришла однажды к вековому Сфинксу просить о помощи в ее несчастье. Нагая, ластилась она к его нагому телу и умоляла, долго умоляла раскрыть ей новый способ возбужденья. И была ночь. И лишь два сфинкса бодрствовали да Сатана, что притаился сзади них с коварною улыбкой.

Сатана…

Вот второй герой ропсовских новелл, пересказать которые, все без исключения, нет возможности, т. к. по смерти этого удивительного плодотворностью художника осталось таких новелл до 600 в виде офортов, 300 в виде литографий и еще до сих пор невыясненное количество рисунков, акватинт, акварелей и картин масляными красками. Достаточно сказать — полнейшая из существующих коллекций ропсовских произведений, именно знаменитая коллекция Марса[[89]](#endnote-47), содержит более 2 000 листов. Но и это еще, можно уверенно сказать, не все, что нам оставил страшный и чудесный певец царственной самки.

Поистине, говорит Пеладан, никто со времен Леонардо да Винчи и Дюрера не выразил современной женщины так, как Ропс; никто во всем искусстве не выразил так Сатану, как он, а Дьявол и Женщина — это полмира. «Между гармоничным Пюви де Шаванном[[90]](#endnote-48), — утверждает Пеладан, — и утонченным Гюставом Моро[[91]](#endnote-49) Ропс заключает кабалистический треугольник великого искусства».

«Он проник в сатанизм, — добавляет Гюисманс, — проник в него и резюмировал его в удивительных рисунках, представляющих нечто единственное как выдумка, символы, как острое, нервное, яростное и раздирающее искусство… Это тот, кто отметил дьявольскую полноту плотских страстей… Он вернул сладострастью, так глупо заключенному в анекдоты, так низменно оматериализованному некоторыми людьми, его мистическое всемогущество, вернул ему религиозное место в адской обстановке, где оно действительно живет, и создал таким образом не непристойные и позитивные, но правоверные творенья, пламенные и ужасные».

{70} Не могу удержаться, чтоб не привести здесь обстоятельную выписку из «Письма из Мюнхена» нашего талантливого Игоря Грабаря, «Письма» (помещенного в № 5 «Мира искусства» за 1899 г.), касающегося творчества Ропса. «Если проследить за эволюцией женских типов в литературе нашего столетия, — говорит Грабарь, — то окажется, что признаки этой “бесноватости” женщины отразились уже на женских типах первых реалистов, сбросивших с плеч “оторванное от жизни” наследство романтиков. У натуралистов они совершенно определенны, и уже m-me Bovary[[92]](#endnote-50), первое детище натурализма, несомненно носит в зародыше то, что вслед за тем Золя, Гонкурам, Доде дало материал для большинства женских образов. Еще сильнее этот сатанизм женщины подчеркивается в литературе с появлением неоидеализма, явившегося на смену натуралистам. Прежде он больше чувствовался, теперь, с появлением “Fleurs du mal” Бодлера[[93]](#endnote-51), “Le vice suprême” Пеладана[[94]](#endnote-52) и др., ему подыскано уже название, о нем начинают писать статьи, его исследуют, анализируют, штудируют. Гюисманс пишет “À rebours”, пишет отдельный очерк о Ропсе, и вопрос им исчерпывается до дна. Колосс Мопассан, а за ним все “petits maîtres”[[95]](#endnote-53) современной французской литературы Бурже[[96]](#endnote-54), Мендес[[97]](#endnote-55), Прево[[98]](#endnote-56) — с необыкновенной тонкостью рафинированных гастрономов копаются в психологии этого сатанизма, посвящая ему иногда всю литературную жизнь. Фелисьен Ропс — приятель Бодлера и современник своей эпохи в лучшем смысле этого слова — в течение всей своей жизни был певцом сатанизма женщины, сатанизма ее чар, ее тела».

Эти прекрасные строки нуждаются только в существенном коррективе. Именно не «в течение всей своей жизни» Ропс был певцом сатанизма женщины, а лишь ставши зрелым и умудренным чудовищным опытом. Оттого-то его сатанинские новеллы и дышат такой искренностью, что он заимствовал этот «сатанизм» не из истории или от современных ему художников, а лишь из жизни женщины, такой обманчивой и предательской при беглом с нею знакомстве. Еще в период «Cent croquis»[[99]](#endnote-57) Ропс, играя и балуясь с «милым идолом», не подозревал ногтей у этого очаровательного нежного зверька, не мог узреть лап дьявола у этого «небесного создания». В этот сравнительно младенческий период творчества Ропс был лишь сателлитом Гаварни, Домье[[100]](#endnote-58), Ипполита Беланже[[101]](#endnote-59) и других веселых художников, ничего общего с «сатанизмом» не имевших. Просмотрите весь альбом Grand-Carteret «Le décolleté et le retroussé (quatre siècles dc gauloiserie)»[[102]](#endnote-60), и вы поймете, откуда Ропс, кому сродни он, что он собой значит. Рисунок Ип. Беланже, например, даже установит {72} в ваших глазах совершенно ясную преемственность пикантного приема ропсовских «nudités»[[103]](#endnote-61).

Потребно было много времени, чтоб Ропс покончил с легкомыслием, увидев, что не он владеет темой, а тема им, не женщина его игрушка, а он игрушка женщины, подчас смешная, жалкая, подчас красивая, но всегда безвольная в конечном результате игрушка игрушки Дьявола.

И вызволить этого Дьявола, раскрыть его притон и тайные пружины, коими снабдил лукавый мастер свою адскую машину, — вот что для чуткого Ропса стало на четвертом десятке задачей всей его творческой жизни.

Он стал сыщиком, неутомимым сыщиком по плотским делам Господина Дьявола.

Свои прозренья, подозрения, «факты» и предчувствия, все, что заметил, о чем догадался, все он занес для грядущего следователя на поля своих бессмертных картонов и полотен.

Подобно инквизитору, он ежедневно раздевал своих прекрасных жертв, ища упорно «знака Дьявола». Прогресс здесь лишь сказался в том, что печать Дьявола искалась в линиях, экспрессии, а не в чернильной точке, как то делали наивные ищейки Торквемады[[104]](#endnote-62).

Ропс никогда поэтому и не писал нагой женщины, а только голую.

В своей статье «Сценическая ценность наготы» («Театр и Искусство», 1908 г., № 27) я уже отметил, что понятия обнаженности и оголенности не только не совпадают, а прямо-таки противополагаются в эстетическом отношении. У нас же принято (и этой ошибки не чужды даже лучшие из наших писателей) смешивать эти понятия самым прискорбным образом. Я указал, что оголенность имеет главное отношение к сексуальной проблеме, обнаженность же — к проблеме чисто эстетической.

Несомненно, что всякая нагая женщина вместе с тем и голая, но отнюдь не всегда и не всякая голая женщина одновременно и нагая. — Какая-то определенная строгость очертаний, какой-то исключительный взгляд очей, такое, а не иное положение, явно целомудренная поза, жест, отсутствие подчеркивания, бесспорность невинности действия — словом, я не сумею в точности передать и исчерпать все те условия, при коих достигается момент наготы, но я ясно чувствую, когда эти необходимые для наготы условия соблюдены и когда нет. У Ропса эти условия нарочито не соблюдены. Ему нужно голое тело, именно голое, а не нагое. Но так как голое тело, в противоположность нагому, заключает в себе нечто неприятное для наших высших чувств, то допущение его в искусстве мыслимо только на {73} правах «безобразного». (Ведь и безобразное производит эстетическое впечатление!) Но для этого требуется, чтобы эстетическое действие его было основано на неизбежном нарушении низшей ступени красоты в пользу высшей. Голое тело, как «безобразное» в данном случае sui generis[[105]](#endnote-63), требует для непрерывности эстетического наслаждения какого-нибудь противовеса тому неудовольствию, которое вызывает его чувственно-неприятный элемент. Таким противовесом может быть прекрасное или человечески значительное (принцип И. Фолькельта[[106]](#endnote-64)), или же просто удовольствие, доставляемое внутренним подражанием (принцип К. Грооса[[107]](#endnote-65)). Наконец, как заметил В. В. Розанов в «Легенде о Великом инквизиторе»[[108]](#endnote-66), — «как ни привлекателен мир красоты, есть нечто еще более привлекательное, нежели он: это — падения человеческой души, странная дисгармония жизни, далеко заглушающая ее немногие стройные звуки. В формах этой дисгармонии проходят тысячелетние судьбы человечества».

Одну из таких «странных дисгармоний» и изображает нам Ропс в преступно-привлекательных образах не нагой женщины, а голой самки. Отсюда нам становится понятным, почему искусство Ропса (я говорю о его искусстве второго периода творчества) имеет, несомненно, не только эстетическое, но и сверхэстетическое значение.

Братья Гонкуры[[109]](#endnote-67) рекли: «искренность “nu” была чужда Буше[[110]](#endnote-68)… Но кто лучше его раздел женщину?» Ропс, отвечу я, Félicien Rops, l’intense!..

Сравнивая живопись Ропса с живописью знаменитых мастеров-нюдистов в истории искусства, мы, несомненно, должны прийти к заключению, что трактовка тела Ропсом не имеет почти ничего общего с трактовкою других.

В самом деле! Греки, например, искали в живописи, как и в скульптуре, прежде всего красивое тело и «простую, — как выразился Мариюс Вашон[[111]](#endnote-69), — но поэтическую идею, много света и красок, потому что ненавидели и избегали инстинктивно все абстрактное, сложное, чудовищное, словом все, что вымучено, измышлено, все утомляющее и вызывающее страдание»; то есть, добавлю я, как раз все то, что характерно для ропсовской Музы.

«Тициан же, Веронез (цитирую строки Эмиля Верхарна), как бы ни была велика их любовь к красивому телу, передают его, если можно так выразиться, несколько отвлеченно, как и всякий другой красивый предмет. Оно является только в качестве украшения на их аллегорических и символических картинах. Тело для них — лишь предлог для изображения линий и красок. Оно составляет часть Цветов, гирлянд и знамен, которыми они в изобилии украшают свои {74} фрески. В других случаях оно служит только выражением их чарующей страстности».

И далее! — «Для Рембрандта тело священно. Он никогда не прикрашивает его, даже тогда, когда рисует Саскию. Тело — это материал, из которого создано человечество, печальное и прекрасное, жалкое и великолепное, нежное и сильное. Даже самые некрасивые тела он любит так же, как любит жизнь, и возвышает их всем, что во власти его искусства»[[112]](#endnote-70).

Ничего подобного мы не замечаем у Ропса. Для него главное не возвысить тело женщины властью своего искусства, а раскрыть его потустороннюю сущность, поймать Дьявола в пленительных округлостях бедер и таза, демаскировать душу предательской самки и запечатлеть в ее изображении извечно-губительное. Повторяю — Ропс всегда изображает не нагое тело, не обнаженное, я бы сказал, даже не голое и не оголенное, а раздетое и притом раздетое до последних казалось бы границ раздеванья. Он непрестанно раздевает Самку… раздевает уже раздетую, раздевает до неузнаваемости в этой Самке человека, раздевает ее своим могучим, хитрым и шпионским карандашом, пока не доберется до души, но и ее, эту таинственную душу, он изловчается раздеть, распеленать, разоблачить перед измученными взорами Самца, доверчивого оптимиста, так плохо понимающего тайну власти женщины.

Нередко, чтоб представить Самку еще более раздетой, Ропс снова надевает на нее чулки, ботинки, иногда перчатки, шляпу, дает в руки бальный веер и… голизна раздетого становится еще голее.

Ведь «мрамор наг, и нагота целомудренна, — говорит д’Оревильи. — Нагота даже отвага целомудрия. Но эта женщина, преступная и нецеломудренная, готовая сама зажечься, как живой факел Нерона, чтобы лучше воспламенить чувства мужчины, ремесло которой внушило ей, без сомнения, самую низкую испорченность, — слила воедино коварную прозрачность тканей и откровенность тела с дурным вкусом ужасающего разврата, ибо — кто не знает? в разврате дурной вкус — сила…»

Поистине, когда вы в первый раз с вниманием всмотритесь в эти рисунки — подлинные документы гениального сыщика, — вы будете как бы застигнуты врасплох: вы ничего подобного не ожидали.

Смекалка Инквизитора! прозрение Самца, всегда слепого! — вот что вы скажете, увидев эти документы.

Вы помните, Брюллов сказал: «Искусство начинается лишь там, где начинается “чуть-чуть”»[[113]](#endnote-71).

{76} У Ропса рисунок женского тела весь основан на этом «чуть-чуть». Именно рисунок, именно линия. Он писал и масляными красками, и акварелью, порою даже соединяя в одной картине и пастель, и масло, и гуашь, ища нового — лучшего… Но не в красках его сила, его гений, а в рисунке, будь то офорт, vernis-mou[[114]](#endnote-72) или pointe-sèche[[115]](#endnote-73).

Его «черное с белым» дают иногда большее для нашего воображения, чем самая богатая гамма лучших колористов. Как будто с его слов вещал нам Бальмонт в своей поэме «Художник-Дьявол»[[116]](#endnote-74):

Мы поняли запреты роковые,  
Так вступим в царство верных двух тонов,  
Нам черный с белым вестники живые.  
И днем и ночью — в них правдивость снов.  
В одном — всех красок скрытое убранство,  
В другом — вся отрешенность от цветов.  
Как странно их немое постоянство,  
Как рвутся черно-белые цветы  
Отсюда в междузвездное пространство.

Не знаю, «Божьей милостью» иль «дьявольскою милостью», но только Ропс действительно гигант-художник в черно-белом царстве.

«Ропс не ограничивался обычными приемами гравировального искусства, а обновлял технику, развивал ее, искал с рвением алхимика новых комбинаций. Каждую его гравюру можно узнать по блеску рисунка, широте исполнения, твердости контуров, по своеобразной смеси силы и грации. Стиль его всегда широкий, нервный, сосредоточенный, есть в нем вместе с тем нечто уравновешенное, правильное, классическое!» — Все это так, г‑н Мутер, но это не только не исчерпывает сущности того понятия, которое немецкие художники именуют «ropsisch»[[117]](#endnote-75), но даже и не намекает на него в должной мере.

Суть не в этом, а в том, что, когда мы рассматриваем ропсовскую линию женских бедер, например, — пред нами раскрывается, как некая Америка, та тайна плоти, властной плоти, таинственную глубину которой Ропс углубил еще больше. Мы как будто стоим на краю бездонной пропасти… Бездна влечет нас, и манит, и отталкивает… И страшно стоять над этой бездной безвольным и одурманенным. И сладко стоять над этой бездной опьяненным близостью разгадки…

Трепещущая плоть, изначально-греховная!.. Как хочется стоять совсем близко к тебе и проклинать твои смрадные чары! проклинать и «любить» всеми нервами, всеми мускулами! Бояться и желать, не хотеть и хотеть, пока гордость воли не преклонит обессиленных колен перед таинственною Неизбежностью.

{78} Рисунок Ропса волнует нас странным волнением и мучит мукою, которой нет предела в озаренности этой жестокой Тайны Плоти. Словно стоишь у гроба Любимой и запах смерти, запах тлена вдыхаешь и не можешь оторваться, вдыхаешь, чтобы в тысячный раз убедиться в непоправимом и в тысячный раз заставить сердце сжаться до последних границ боли. Безумно жаждешь своей смерти и вместе жаждешь жизни, чтобы еще помучиться этой печалью, страшной, и сладкой, и страстной печалью.

Поистине дьявольским колдовством веет от этих твердых, живых и таких простых на первый взгляд ропсовских линий женского тела.

И будем откровенны — нужно было быть ненасытным чувственником, полуиспанцем, полувенгерцем, нужно было завести свой гарем среди пустыни моря, где соленая влажная пыль дает длительность бодрости, нужно было быть сильным самцом, неутомимым алхимиком в страшной и прекрасной области таинственного эротизма, чтобы наконец, после нескольких тысяч трудных и мучительных анализов, дать тот синтез современной самки, какую заключил Ропс в образе своей стилизованной парижанки.

И если подлинное искусство — всегда открытие сущности в той или иной области человеческих видений, то Ропс в области эротики — Колумб над Колумбами.

В самом деле! — возьмите египтян, греков, римлян, итальянских и голландских художников эпохи Ренессанса, мастеров времен Людовика XIV, XV и XVI, взгляните на рисунки Джулио Романо[[118]](#endnote-76) и Аннибала Карраччи[[119]](#endnote-77), Бодуэна[[120]](#endnote-78), Фрагонара[[121]](#endnote-79), — где вы увидите эту серьезность, эту мистическую проникновенность, эту диковинную смелость и безудерж искренности, которыми полны линейные рассказы Ропса! Большей частью у его предшественников — только легкомыслие, фривольность, шуточка, анекдотец, хорошенькая безделка, поверхностная копия, стариковский конфортатив, ерунда!.. У Ропса же это почти мистерия… Бьет полночь на кладбище страсти, шатаются запретные кресты, выходят мертвецы, ожившие, преображенные, спадают мантии притворства, нет масок, плоть обнажена… — Час откровения.

Одни только японские художники равны отчасти Ропсу в изображении эротичного. Но истеричность их рисунков дает другой уклон для пониманья, а кроме этого, их эротическая экзотичность, столь чуждая своей символикой нашей душе, конечно неспособна глубоко задеть далекого от всего их миропониманья европейца.

Несмотря на трагический характер ропсовской трактовки эротической проблемы, несмотря на пылкие, красноречивые протесты {79} самого художника, многие из его произведений послужили, тем не менее, основанием для обвинения его искусства в безнравственности и даже порнографии. К счастью, эти обвинения в настоящее время раздаются все тише и реже. По-видимому, людям стало стыдно наконец предрассудка старины применять к искусству параллельно с эстетическою меркой и этическую. Уайльд разъяснил уже в своих «Intentions», что сфера искусства и сфера этики совершенно отдельны и независимы друг от друга. Фридрих Хаусеггер[[122]](#endnote-80) считает художественное творчество столь высоким и глубоким проявлением человеческого духа, что ставит его выше всякой нравственности; по его мнению, искусство настолько священно, что на него не могут распространяться нравственные требования («Das Jenseits des Künstlers»). Оскар Би[[123]](#endnote-81) ставит абсолютную ценность искусства выше всяких нравственных норм. Проф. И. Фолькельт идет еще дальше, касаясь представления художником в соблазнительном свете половых сношений; «ведь и эта сторона, — говорит он, — вносит в полноту человеческой жизни много света, веселья и бодрости». Положим — Ропс не слишком внушает веселье своими «ужасными» картинами, но, тем не менее, имеем ли мы право обвинять в безнравственности художника, посвятившего все свое творчество разоблачению безнравственности! А обвинение в порнографии…

Но прежде всего, что такое порнография?.. «Я люблю хорошую порнографию, — говорит в одном из “Диалогов любителей” (“Mercure de France”, 1908 г.) Реми де Гурмон[[124]](#endnote-82), — люблю хорошую порнографию Библии, Аристофана, Марциала и всех здоровых римлян, которые обличали порок, не боясь восхитительной точности выражений, — нашу, наконец, которая забавляла Средние века, порнографию Рабле, Ронсара[[125]](#endnote-83), ту, которой все было мало Генриху IV, красноречивую порнографию президента Менара[[126]](#endnote-84) и всех следовавших за ним… Я люблю также итальянскую порнографию с ее прекрасным стилем и благородным реализмом, и испанскую, которая соприкасается с мистицизмом, и венецианскую, в которой Баффо[[127]](#endnote-85) был исступленным Петраркою… Я даже спрашиваю себя, можно ли назвать истинным писателем того, у кого нет и признака порнографии… Более подходило бы, может быть, слово “эротизм”… Нет поэзии без эротизма, не может быть романа без эротизма, не может быть философии без эротизма… Без эротизма нет мысли». — Разумеется, в гурмоновском понимании и произведенья Ропса не чужды порнографии. Но если мы под порнографическими произведениями будем понимать такие, которые рассчитаны исключительно на возбуждение низменных страстей, то эпитет «порнографический» также {80} мало подходит к Ропсу, как «водянистый» к огню или «огнистый» к воде.

Конечная цель — вот что в художественном произведении обусловливает порнографичность. Ни врача, ни палача мы не обвиним в разврате из-за обнаженья ими скрытых прелестей красавицы.

Исследовать и карать, быть врачом и палачом — не то же ли самое было суждено Ропсу его мудрой, его страшной, его энергичной Музой? Обожаемый герой тысяч романов в жизни, нуждался ль еще Ропс в карандашном блуде!

Любил ли он «Порок» в своем искусстве? — Судите сами по тому, как он изобразил нам Vice suprême![[128]](#endnote-86) — «Скелет во фраке. Под мышкой вместо шапокляка собственная голова. Он открывает дверцу гроба. Выходит полусгнившая “красавица”. В руках прелестный веер. На ней бальное платье. Подобрала юбки. Шуршат dessous[[129]](#endnote-87). На черепе улыбка. На костяке груди фальшивые резиновые груди. Каркают вороны. Кругом лишь ночь да вороны…»

В Ропса погружаешься, как в зыбучий песок, где растет головоболь, занесенный ведьмою.

Тонешь и хочешь спастись — и не хочешь, не можешь. И сладкой кажется гибель! Небо все дальше и дальше. Заколдовывают, одурманивают эти пухлые формы жира и мяса, такие соблазнительные, такие совершенные в этот час нежнейшей, утонченной пытки. Ничего не знаешь, ничего не можешь, пораженный, загипнотизированный, уничтоженный.

Как над бездной, как над водопадом, как над омутом — любо и жутко наклоняться над нечеловеческими откровениями Ропса.

Его имя — символ глубочайшего проникновенья в тайну плоти, магически-бессмертной, неумерщвляемой.

Как только вспомнишь Ропса, окруженный женщинами, так сейчас перед глазами возникает превращенье: вместо скромной улыбки — плотоядный оскал, вместо чистого взора — преступный обман, матрона кажется актрисой-проституткой, невинная девочка — страшной колдуньей. Они все притворяются! они говорят не то, что им хочется! Они заглушают себя! ведь им хочется только запретного! А молчат о грехе, корректно скрывают, потому что так нужно для большей победы, потому что так временно нужно, того требует Дьявол.

Но стоит в них всмотреться, и они преображаются! Стоит вспомнить Ропса, и они становятся другими. Воображение их оголяет, мчит на шабаш, расправляет все их члены. Там, там их свобода, их правда! Там их праздник, их бал, а не здесь!..

{81} «Искусство, наряды, театры, политика»… Нет, это только одни разговоры! — это сети Лжеца.

Вы заманиваете!.. — нет больше веры в ваше целомудрие!.. Ваше равнодушие — только маска! Ваша детскость — уловка!

«Celle qui fait celle qui lit Musset»[[130]](#endnote-88)… Все вы такие.

Я думаю, что все, что я привел и что сказал о Ропсе, освобождает меня от навязчивого заключения к этому беглому очерку.

Ропс не стоит еще живой пред вашим взором, — я это знаю, — очерк мой эскизен. Но если тень художника, каким я его знаю, лишь тень обрисовалась четко в вашем представлении, настолько четко, чтоб увлечься тайной мощи этого Гиганта, — мой очерк достиг цели.

И если нужно что-нибудь прибавить к этим слишком субъективным строкам для приданья еще большей и совсем уже бесспорной субъективности всему очерку, — скажу, что изо всех произведений Ропса меня более всего волнует удивительный, неподражаемый и ни с чем несравнимый офорт — «La dame au carcel»[[131]](#endnote-89). А почему…

«Homo sum et nihil mulierum a me alienum est»[[132]](#endnote-90), — сказал Ропс.

Какая правда!..

## **{****82}** Бёрдслей[[133]](#endnote-91) Очерк[[134]](#endnote-92)

Кто не прочь просматривать страницы истории прищуренными глазами современного эпикурейства, тот с особой любовью останавливается на событиях, отличных своей неожиданностью, дерзостью, исключительной находчивостью, ненормальной выдумкой. Иногда эти события имеют значение в поступательном ходе истории, иногда нет, но в том и другом случае остаются незабвенными. Причина этому — в талантливом скандале, какой обусловливают и на который иногда рассчитывают смелые виновники таких редких событий.

Не странно ли, в самом деле, что большинство не знает состава преступления дерзновенной Фрины[[135]](#endnote-93), но прекрасно осведомлено об ее адвокатском va banque[[136]](#endnote-94); забыли, кого, где и когда победил на колеснице юный Гелиогабал[[137]](#endnote-95), но запомнили, что победа досталась ему смятением неприятеля при виде нагло оголенного тела императора; что открыл Архимед перед тем, как выбежать на улицу с криками «эврика», многие запамятовали, но что он бегал по городу неприлично раздетый, это помнят, кажется, все. Можно забыть всю историю Голландии, но не Manequen Piss[[138]](#endnote-96), всю историю папства, но не женщину-папу и т. д. Так уж устроен наш ум, такова наша проклятая — или, если угодно, благословенная — психология! Наши светлоголовые предки, и те не обходились без услуг шутов! Бессмертными среди них стали наиболее экстравагантные, не изгладились еще из памяти и обыкновенные эксцентрики; но канули в Лету легионы настоящих подвижников на благо человечества.

Лавры редко достаются скромным и обыкновенным.

Мы любим скандал, он нам нужен почти что органически! Самая пестрая жизнь сереет от повторности. Сытый хочет сыру. Героем дня становится даже низкий преступник. И кто не знает момента, когда нравится перевернуть весь мир наизнанку или хотя бы поймать этот «мир» в свои сети, чтобы всласть помучить вечно засыпающих, вечно неосторожных, вечно ни к чему не готовых!

{83} Первоначальное значение скандала — σχάνδαλον — именно сеть, западня. Чтоб устроить «исторический» скандал, надо уметь плести «мировые» сети. Безобразие подгулявшего купчика лишь грубая сеть для десятка вольного или невольного entourage’а[[139]](#endnote-97), грязная сеть, в которой запутывается прежде всего сам неискусный виновник, ничтожная сеть, о которой поведает людям лишь «скандальная хроника» местной газетки.

И — как противоположность — бывают сети, пленительные в двойном значении этого слова, сети, попав в которые вдруг сладко чувствуешь себя в милой власти таинственной силы, сети, по узлам которых узнаешь талантливые руки нежно-прекрасного мастера. И не хочешь вырваться из этих сетей! все бы смотреть на мир чрез их волшебные петли, и радуешься, встревоженный пленом, перекувырнутый, обращенный хотя бы вниз головою, чуть не спиною к себе, лицом к пропасти!

И подобные сети нетленны: в них вплетены нити вечности…

Нечего говорить, что на скандал в этом смысле способен только исключительный средь нас и именно в той области, в которой наиболее знает себя свободной творческая сила человека, — в искусстве.

Оставим, однако, исторические примеры, обилие которых отняло бы место у последнего из них по времени, но первого по выразительности. Торопясь к главному, скажем тут же сразу, что среди восхитительных скандалов, к которым тяготел художественный эксцентризм декаданса XIX века, наиболее ярким, наиболее удавшимся по своей смелости, красоте, неожиданности и законченности был, вне сомнения, скандал, связанный в истории рисунка с именем гениального Бёрдслея.

Кто это такой?

Увы! — восклицают биографы перед маскою жизни этого скрытного юноши. Он оставил о своих 26 годах существования немногим больше сведений, чем Макс Штирнер[[140]](#endnote-98) о 20 годах своей безвестной «отлучки». Все, что мы знаем о нем, сводится к немногому следующему.

Обри Винсент Бёрдслей родился 24 августа 1872 года в Лондоне[[141]](#endnote-99). Его родители, по-видимому, люди если не материально обеспеченные, то с известным достатком, очень рано привили хрупкому мальчику страсть к музыке и усердно позаботились о совершенной фортепианной технике талантливого сына. Результаты получились самые блестящие: Бёрдслей стал настоящим «вундеркиндом», не знавшим, казалось, предела трудностям музыкального искусства. Что его вкус в этой области очень скоро стал изысканным, об этом {84} говорит его раннее и совершенно искреннее увлечение Рихардом Вагнером. «Нет ничего приятнее, — заявляет Бёрдслей в одном из своих рассказов, — разбора блестящей комедии Вагнера рано утром со свежей головой». «Как жаль, — сокрушается он в другом месте, — что концерты обыкновенно даются или после обеда, когда хочется вздремнуть, или вечером, когда нервы уж достаточно издерганы за день». Его любимым времяпровождением в годы ранней юности было перелистывание «любящей рукой» страниц вагнеровского «Кольца Нибелунга» или «Stabat Mater» Россини, в музыке которой, по его признанию, «было что-то напоминающее налет на восковых плодах» и партия Скорбящей Матери грезится исполняемой одной из дев Моралеса[[142]](#endnote-100), «одним из тех болезненных и вряд ли благочестивых созданий испанского художника, у которых высокие яйцевидные лбы и мелкозавитые шелковистые волосы». Изобразив из коленей пульт, поставив пред собой партитуру любимого автора и низко склонив свой острый нос к хорошо знакомым тактам, он любил так сидеть до полудня, «когда еще мозг и сердце, — по его словам, — не расстроены и не утомлены суетными заботами надвигающегося дня». Темы Вагнера не перестают волновать Бёрдслея и в период его ранней возмужалости, о чем свидетельствуют его по-своему проникновенные изображения Зигфрида, Изольды, вагнерианцев («Wagnerites»[[143]](#endnote-101) и «Les revenants de la misique»[[144]](#endnote-102)), «Репетиции “Тристана и Изольды”» и самого кумира Вагнера.

Кажется, другие композиторы его мало занимали — классики были для него слишком пресны, современники недостаточно занимательны, Мендельсон, по его мнению, «не обладал даром конструкции», «у него просто, — говорил Бёрдслей, — была склонность к повторениям и развитиям», пьесы же Вебера, например, напоминали ему «стеклянные люстры в Брайонском павильоне», и только!

Неумеренное занятие музыкой, и притом музыкой исключительно серьезно-страстной, какова, например, вагнеровская, разумеется, не могло не отозваться на нервном юнце самым роковым образом. Непрестанная рафинировка души уже в отрочестве истощила жизненные соки будущего иллюстратора «Саломеи». Появился целый ряд вполне болезненных идиосинкразии, среди коих первое место заняла приязнь к ночному освещению; — Бёрдслей-музыкант точно так же, как впоследствии Бёрдслей-рисовальщик, неизменно отдавался работе лишь при свечах, будь это даже днем, когда приходилось закрывать ставни и спускать тяжелые драпри. Насколько он был капризен, своенравен и придирчив, — об этом мы хорошо осведомлены из характеристики Бёрдслея устами его издателей.

{85} Как это иногда бывает (вспомним хотя бы нашего безвременно погибшего художника Чюрлениса[[145]](#endnote-103)), страсть к музыке и воспитание в ее строгих причудливых формах рождает в некоторых глубокую потребность дать удовлетворение зрению в области, в которой, казалось бы, достаточно ведать наслаждение одному слуху. Но еще Шиллер сказал, что музыка хочет стать образом! Сдается мне, что этим преимущественно и можно объяснить раннее стремление Бёрдслея-музыканта к линейным воплощениям своих чувственных грез. Ведь домогание пластической формы творческим воображением остается в силе для музыканта так же, как и для другого художника. Увидеть в *реальных* линиях то, что передает *отвлеченно* испещренный нотоносец, — разве этот соблазн не мучит порою самых «отрешенных» музыкантов? К тому же маленький Обри был всесторонне чуткой натурой, и прерафаэлизм, которым увлекался тогда весь Британский полуостров, не мог не пленить нежного сердца. Он начал рисовать еще в общеобразовательной школе, не теряя на уроках слишком много времени для предметов, менее увлекавших его, чем срисовывание своих товарищей, карикатуры на учителей, свободные ландшафтики и пр. Здесь, по-видимому, и укоренилась в нем привычка пользоваться для своих графических шедевров слишком маленькими площадями бумаги, нередко даже лоскутками, что впоследствии, при претенциозно-аккуратном мастерстве Бёрдслея, не могло не вызывать большей нервной напряженности, чем потребовалось самим заданием рисунка, заранее осужденного автором на репродукцию, механически уменьшающую данные художником пропорции. Страсть к рисованию толкнула его вскоре в мастерскую какого-то архитектора, где его небрежности был положен необходимый предел, а последовавшее знакомство его с сэром Эдвардом Берн-Джонсом[[146]](#endnote-104), захотевшим, как и следовало ожидать, включить юного Бёрдслея в ряды романтических иллюстраторов, окончательно заставило его отнестись к искусству рисования как к своей профессии. Впрочем, подобно Веласкесу, он предпочитал слыть больше «человеком общества», чем художником-профессионалом. H. Marillier[[147]](#endnote-105), его хороший знакомый, говорит, что Бёрдслей даже любил скрывать от чужих свою профессию и бравировал ничегонеделанием, как это подобает настоящему денди. А таковым он был вне сомнения, был им буквально с ног до головы — та болезненная страсть к нарядам, которая бросается в глаза даже непосвященным в житейский дендизм Бёрдслея, была, в сущности говоря, откровенным рисуночным признанием художника в своей нескрываемой, в конце концов, слабости.

{86} Берн-Джонс, как мы знаем, направил Бёрдслея к профессору Вестминстерской школы искусств Брауну[[148]](#endnote-106), полагая, что трезвый натурализм последнего даст юному мечтателю солидную опору в искусстве; однако Берн-Джонс ошибся в своих чаяниях «урезонить» слишком самобытного фантаста, оставшегося верным своей оригинальности даже в любовном подражании тешившим его образцам. Точно так же напрасно впоследствии и Валланс[[149]](#endnote-107) пытался сблизить Бёрдслея с Моррисом[[150]](#endnote-108): это было так же невозможно, как искренность дружбы Арлекина с Кассандром[[151]](#endnote-109).

Известность Бёрдслея-иллюстратора началась приблизительно, когда ему минуло 18 лет. Именно в это время его друг Фредерик Эванс[[152]](#endnote-110), первый должным образом оценивший оригинальное дарование юного денди, устроил ему заказ иллюстраций к двум томам «Morte d’Arthur» Мэлори[[153]](#endnote-111), работу, задуманную в целях конкуренции с изданиями, выпускаемыми «Kelmscott Press» Морриса. Как мы знаем, украшения страниц «Morte d’Arthur» вышли и разнообразнее и фантастичнее подобных же украшений Морриса, уступающих в смысле вкуса и ума исключительно талантливой средневековщине «начинающего» Бёрдслея средневековщине времен ее упадочного великолепия. Этот первый серьезный заказ привел художника в неописуемый восторг, так как ради искусства он только что рискнул бросить службу в каком-то торговом предприятии, не дававшем ему вместе с жалованьем достаточно времени для спокойного творчества. Вторым после Фредерика Эванса «открывателем» нового художника был известный критик Пеннелл[[154]](#endnote-112), первый указавший на необычайное дарование Бёрдслея в прессе, именно в апрельском номере «Studio»[[155]](#endnote-113) 1893 года. Падкие на диковинки эстеты Лондона сразу же заинтересовались автором оригинальных рисунков, помещенных в «Studio» тем же Пеннеллом. Художник начинает входить в моду; его осаждают с выгодными заказами, и он поражает издателей быстрой сдачей работы, когда тема была по душе, и приводит их в отчаяние медленностью и просрочками, когда заказ не затрагивал в нем тайные струны. Необычайно капризный, он нередко и вовсе отказывался от «хороших» предложений или, обещав, не исполнял их, извиняясь.

Побывав в Париже и хорошо испытав все призрачные удовольствия этого города, столь непохожего на Лондон, он вернулся домой, полный счастья от успеха, полный каких-то новых знаний и смелых замыслов.

Весь 1894 год он увлекался идеей «Книги масок», так и оставшейся незаконченной. Причина этому, быть может, не столько в {87} непостоянстве и разочаровании своенравного автора, сколько в соблазнительном предложении Джона Лейна[[156]](#endnote-114), издателя «The Yellow Book»[[157]](#endnote-115), иллюстрировать «Саломею» Оскара Уайльда.

Кстати сказать, «The Yellow Book» («Желтая Книга»), где литературным отделом заведовал Харланд, а художественным Бёрдслей, — этот журнал оказался для «нового» графика тем нужным ему изданием, посредством которого он сразу вошел в настоящее соприкосновение с большой публикой. Поэтому появившиеся в этом издательстве неожиданные даже для самых дерзких рисунки к «Саломее» сейчас же получили сравнительно широкое распространение, вызвав восторги подлинных ценителей и бурю негодования фанатичных охранников старых заветов. Это был, быть может, наикрасивейший скандал в мировой истории искусства! скандал, испугавший даже бесстрашно-предприимчивого издателя. Бедный Джон Лейн! — он ничего подобного не ожидал! Все поняли, что над ними смеются, но не все догадались, что художник хохочет здесь и в лицо своей собственной Судьбе. Увидали в рисунках безнравственное и проморгали роковое. Заметили шалость, но не почувствовали за нею гениального провидца. Словом — большинство оказалось «большинством» со всеми его отличительными признаками. Beardsley’s craze[[158]](#endnote-116) — бёрдслеевский пунктик стал притчей, во языцех… Это, разумеется, послужило только к большей популярности художника — популярности, заслуженно-обидной для чернорабочих искусства, тупо реагирующих на открытия Америк.

Когда же артистические салоны Лондона осветились тревожным светом иллюстраций к «The Rape of the Lock» («Похищение локона»), торжество друзей Бёрдслея достигло апогея энтузиазма. И правда — трудно было создать что-либо более необыкновенное, красивое и изощренное для сатирической поэмы А. Pope’а[[159]](#endnote-117) — тот, кто хорошо разобрался в этих девяти ультрасубъективных композициях из эпохи Régence[[160]](#endnote-118), согласится с таким заключением.

По-видимому, эта работа была особенно по душе модернизатору старого стиля, так как Бёрдслей был прямо пристрастен к автору «Похищения локона», признавая, например, в своей «Застольной болтовне»[[161]](#endnote-119) (одном из беллетрических skelch’ей художника), что «Alexander Pope более ядовит, но менее запальчив, чем кто-либо из великих сатириков. Его образ Споруса[[162]](#endnote-120), — радуется Бёрдслей, — верх совершенства сатиры. Еще не поразил вас смысл его слов, как уже хлещет самый звук их». И мы оставим эту милую критику на ответственности художника.

{88} Глядя на удивительные иллюстрации Бёрдслея, в которых педантичная тщательность и фантастичный размах сочетались властью какого-то волшебства, — можно подумать, что уйма времени потрачена автором, чтоб добиться их броской законченности. И это заблуждение: продуктивность Бёрдслея почти беспримерна; за какие-нибудь шесть-семь лет, что он работал в качестве профессионального иллюстратора, он создал прямо-таки редкое количество chef d’œuvre’ов. Достаточно сказать, что кроме рисунков к «Саломее», «Morte d’Arthur», «Похищению локона», плакатов в миниатюре (Posters in miniature), целого ряда автопортретов, рисунков для обложек, книжных знаков, бордюров, заставок, виньеток, концовок, вензельных ключей, инициалов, массы рисунков и карикатур на «свободные» сюжеты Бёрдслей иллюстрировал еще «Пьеро минуты» Э. Доусона[[163]](#endnote-121), драматические сочинения Дж. Дэвидсона[[164]](#endnote-122), «M-lle de Maupin» Теофиля Готье[[165]](#endnote-123), «Вольпоне, или Лиса» Бена Джонсона[[166]](#endnote-124) и свою собственную повесть «Под холмом» («Under the Hill»)[[167]](#endnote-125) — экстравагантную вариацию на тему «Венера и Тангейзер»; ко всему этому прибавьте еще деятельное сотрудничество в периодических изданиях «The Savoy», «The Pall Mall Gazette», «The Pall Mall Magazine»[[168]](#endnote-126) и «The Yellow Book», о котором уже говорилось.

Это ли не плодотворность!

Поистине он расточал себя, как настоящий денди-мот, слишком снисходительный к тоске по необычно прекрасному своих грубых, в общем, современников. Или чуткий, уже встревоженный туберкулезом, он слишком рано услышал шаги приближающейся «Втируши»? Хотел поскорее раздать все, чем наделила его добрая Судьба? Хотел поскорее сказать то ужасное, что ревниво охраняет смерть, не выносящая шуток с собой, нетерпимая к дерзкому смеху?

Мы не знаем. Знаем только, что двадцать шестой год был последним в счете его трепетной жизни и что он ушел от нас, недосказав чего-то очень важного, очень нужного.

В общем, несмотря на дьявольщину своей «гротескной» эротики, это был довольно благонравный в жизни юноша, с благородным складом ума, весьма любимый в своей семье. Странная бахромка волос, спускавшаяся на лоб, нисколько не портила привлекательности его лица, необыкновенно подвижного, с глазами, непрестанно вонзавшимися в окружающее с лихорадочным блеском. Его друзья передают нам, что он был нервен, однако не застенчив, говорил нетерпеливо, отрывисто, словно сердясь, всегда казался озабоченным, был тороплив в движениях и одинаково смущал стариков как резкой манерой выражать свои суждения, так и тою страстностью, с какой {89} он увлекался всем, что было остроумно, шаловливо, вычурно, но в конце концов «пустячно».

Перед смертью его, линейного мастера pur-sang[[169]](#endnote-127), повлекло вдруг к светотени («Volpone», «Дама с розой» и др.); он стал раскрашивать репродукции своих «blanc et noir»[[170]](#endnote-128) (например, M-lle Maupin, Мессалину[[171]](#endnote-129) и пр.), как будто в них и без того не достаточно угадывались все нужные цвета. Наконец замучился раскаянием во всем содеянном им в короткую весну своей жизни, пытался порвать все рисунки, чтобы порвать с греховным, по его мнению, прошлым, затосковал об истинной вере и чуть не накануне смерти, уже прикованный к постели чахоткой, принял католичество.

Он умер 16 марта 1898 года в Ментоне…

Это был год особенно счастливый для затхлых очагов морального благополучия и пуританского самодовольства! — в 1898 году скончались «ужасный» Гюстав Моро, живописец хотящего тела, Фелисьен Ропс, мистический самец, не знавший запретов, Берн-Джонс, укоризненно прекрасный, однако неспокойный в своих сверхчувственных грезах, и, наконец, его невероятный ученик Обри Винсент Бёрдслей, который, изобразив свою персону под обдуманно-развратным балдахином, написал, смеючись: «не все чудовища в Африке».

Как мы видели, биография Бёрдслея не дает; ключа в интимную обитель его «чудовищного» творчества. Правда, многие из его рисунков слишком ясно раскрывают тайные намерения художника, однако большая их часть оставляет зрителя в неизвестности, шутит ли на данном листке автор, действительно ли ему нравится такой, а не иной образ, эта, а не другая обстановка, должны ли мы видеть в этом странном хитросплетении линий только внешний гротеск или в самом деле за внешней причудливостью Бёрдслей скрыл голую, как сама смерть, и страшную, как сама смерть, истину.

Мы были бы совсем печальны, если б этот странный и скрытный художник не оставил нам никакой другой лазейки к душе своей, кроме декоративно-прекрасных откровений. Кому не любопытна эта душа, эта личность, эта сумрачно-яркая индивидуальность и ее оригинальные вкусы! Мы были бы совсем печальны, повторяю, если б Бёрдслей-музыкант и Бёрдслей-художник не дали бы вовсе места Бёрдслею-беллетристу, другими словами, если б он сам не рассказал нам о себе с достаточной искренностью в романтической новелле «Под холмом», столь же откровенной, сколь и стилистически изысканной. Ведь ее герой — аббат Фанферлюш — не кто иной, как Бёрдслей!

Из «посвящения» этой прелестной новеллы мы узнаем, что художник, отнюдь не доверяя своего мастерства грубости современной {90} публики, отдает себя на суд самому «Кардиналу Святой Римской Церкви Епископу при храме Св. Марии в Трастевере Архиепископу Остии и Веллетри Нунцию Святого Престола в Никарагуа и Патагонии Отцу неимущих Реформатору церковной дисциплины Примеру учености» и пр., коему и посвящает новеллу «с должным благоговением» в тот грустный день, когда «наши перья похищены безграмотными писаками и невоспитанными критиками, создающими хаос, а не здание, пустыню, а не сад». Главное, о чем просит «рисовальщик дел мирских» Его Преосвященство, это чтоб он простил ему «повествование о влюбленном аббате, — вольность, оправданием которой да послужит юность автора».

В сущности говоря, «юному автору» за многое-премногое следовало б просить прощения у Его Преосвященства (что, впрочем, он и сделал, как мы знаем из трагического конца его жизнеописания).

В самом деле, герой новеллы Фанферлюш — это квинтэссенция многовидного порока. Все, что естественно, его отвращает. Природа отталкивает его своей грубостью, и он ставит Клода[[172]](#endnote-130) выше Тернера[[173]](#endnote-131), «этого Виртца[[174]](#endnote-132) пейзажа» — «краснобая красками», и даже выше Коро[[175]](#endnote-133) только потому, что картина Клода в коллекции леди Делавэр «дает забыть, что природа может быть грубой, скучной и надоедливой». «Померанцевые и миртовые деревья, обвитые алыми лентами… в хрупких фарфоровых горшках», «пруд, окаймленный неотражающимися деревьями», — вот что радует Фанферлюша, когда он попадает во владения Елены[[176]](#endnote-134). Неукрашенная нагота претит ему, и сама земля чарует его лишь тогда, когда она одета в «мантию из мглы и теней». Ему нравятся лишь «странные цветы», «безымянные травы, которых не найти даже у Менцелиуса[[177]](#endnote-135)», и если он очарован бабочками, то только потому, что ему кажется, будто «они накинули дорогие вышивки и парчи». Конечно, известный одному лишь Бёрдслею Офрэйский лес с озером, где плавают «самые причудливые рыбы», должен импонировать своей таинственностью душе Фанферлюша, но вряд ли способен увлечь его больше, чем «знаменитая десятая глава “Истории белья” Пенильера»! О, белье, костюм, принадлежности туалета — родная «стихия» Фанферлюша, нечто такое, что живет в его глазах самостоятельной и прекрасной жизнью! Фанферлюш «*украшает* там и сям взбунтовавшиеся кружева», Елена «*утопает* в волнах пышных оборочек», перед нею «пуговицы до того прекрасные, что петли *сгорали* от желания обнять их» и т. д.

Фанферлюш обожает все туалетное! Это прежде всего фетишист, не знающий предела в поклонении одухотворенному его сладострастным гением!

{91} Это тот, кто всегда осматривает женщину с ног до головы, а не наоборот. Вот почему Бёрдслей, безмерно ласковый к своему герою, подозрительно долго останавливается на обуви прекрасной Елены. Ведь это так важно, в каких башмачках она ему покажется!.. И прежде чем выпустить ее «на пятую террасу» в поношенных туфлях из кроваво-алого сафьяна, Бёрдслей заставляет ее разбираться среди туфелек «из серой, черной и коричневой замши, белого шелка и розового атласа, из бархата и легкой тафты»; перед ней на подносе проходят туфельки «морского цвета, усеянные цветом вишни, красные, отделанные ивовыми веточками, и серые, украшенные ярко-крылыми пташечками; тут были каблучки из золота, серебра и слоновой кости; пряжечки в форме разных таинственных и кабалистических знаков»[[178]](#footnote-45) и пр. Но Елена отвергает все эти прелести, так как они мало шли к ее белым шелковым чулкам. И что это были за ноги! «Они были, — объясняет Бёрдслей, — божественно длинны. От бедра до колена — двадцать два дюйма, и от колена до пятки тоже двадцать два дюйма; одним словом, как подобает быть ногам богини».

Теперь вы понимаете уже «в чем дело», когда перед вашим удивленным раньше взором вновь проходят эти богини, невозможные ноги которых вы принимали до сих пор за декадентскую нарочитость, не больше!.. А также крошечные головки, этих длинноногих, головки, бывшие для Бёрдслея последним пунктом эротического обзора «богинь», в которых прическа важнее окружаемого ее ореолом! Теперь вам также «ясны» и туфли, никчемно, казалось, поставленные на виду в рисунках «Награда танцовщицы», «Смерть Пьеро» и др. — Туфли ведь самое главное в туалете! Без туалета немыслима утонченная любовь, а без такой любви в чем же смысл жизни?

Потому не удивляйтесь, что у Бёрдслея и Лисистрата в туфлях, и совсем голый паж Саломеи в туфлях, и козлоногий сатир, а у Иоканаана над восточными туфлями даже сияние, напоминающее нимб. Но ведь изображал же он и голые ноги, скажете вы, просмотрев всю серию его Early works и Later works[[179]](#endnote-136). Конечно, но за немногими исключениями почти непрестанно в противопоставлении с ногами обутыми. «Какой восхитительный эффект, — восклицает Бёрдслей в финале описания “Вакханалии Спориона”, — был достигнут этим сочетанием шелковых чулок и волосатых ног»! Вот вам один из ключей к «Книжному знаку для собственной библиотеки» (Book Plate for himself), «Таинственному саду роз» (Mysterious Rose garden) и т. п. {92} Первое, что вспоминается Фанферлюшу по пробуждении в покоях Елены, это «удивительные шелковые рейтузы, которые он намерен заказать мадам Бельвиль»… Вот что!

Многие, и в том числе Рудольф Клейн[[180]](#endnote-137), проводят некоторую аналогию между Бёрдслеем и Ропсом. Я нахожу при их параллельном сличении лишь общность эротического пристрастия к «chaussure»[[181]](#endnote-138) — и только. Другая аналогия, даже в смысле тенденции скандала, на который толкала того и другого действительно капризная Муза, отзывается натяжкой англо-французского соглашения. Но, разумеется, — ни в чулках и перчатках, любовно запечатленное обоими художниками, — своего рода знаменье XIX века, — его fin de siècle[[182]](#endnote-139). «Я сегодня не надену платья», — говорит в «Under the Hill» Елена, «натягивая перчатки» — эту фразу написал рукою автора уставший и пресытившийся Грех.

В Бёрдслее он нашел отражение всей своей махровой многовидности.

«Василиса и Лисистрата, — замечает Бёрдслей про подруг “богини” Елены, — стали крайне нежными в своих взаимных отношениях…» И это ему нравится.

Любимицы его графической музы — это Мессалина, «Дама с камелиями», Саломея, гермафродит. Их целый ряд в альбомах Бёрдслея.

Какая-то странная мания заставляла его придавать худощавость ногам героинь и жирную полноту бедрам героев.

Я сказал, что это был фетишист. Но с равным правом можно прибавить, что это был и софист, и флагеллянтист в действенном и страдательном значении этого понятия; на это слишком ясно намекают его картинки «Граф Лавендер», «Герольд» и даже отчасти такие невинные на первый взгляд рисунки, как заглавный лист «The Savoy» или «Битва модников и модниц».

«Она ведь Богиня, — рассуждает Фанферлюш про Елену, — и ей, быть может, будет приятно увидеть вдруг совершенство, увенчанное некоторым недостатком…» Бёрдслей называет это только «некоторым» недостатком.

О, Фанферлюш так же снисходителен к себе, как и его автор! А как последний любил себя, об этом говорят его автопортреты, в которых рядом с нежною карикатурой недвусмысленно сквозит рискованная идеализация.

Естественное удручает Фанферлюша-Бёрдслея: утонченное надоедает, что же осталось для нравленья? «Некоторые из дам, — отвечает он в “Under the Hill”, — которые приклеили себе премиленькие усики, окрашенные в ярко-зеленый или пурпуровый цвет, закрученные {93} и напомаженные с поразительным искусством», старикашки, хихикающие по-девически из-под атласных черных масок, «создания Дора и его школы», т. е. «стройные дети в масках и домино, отвратительно улыбающиеся; отвратительные развратники, выглядывающие из-за плеча какой-нибудь куклообразной скромной девушки; гадливые маленькие пьеро в позах любовников дам, указывающие пальцами на что-то, находящееся за пределами картины; препотешные щеголи и птицевидные дамы»…

Но выдуманный «Жан Батист Дора и его школа» ведь это же всамделишный «Обри Винсент Бёрдслей и его школа»!

Что такое Бёрдслей в смысле нравственности, мы уже знаем. Но что такое его школа?

В самом деле, не потому же Бёрдслей так прославился, что в графике он показал нам некий maximum технической возможности! или потому, что он был «многогрешный»!.. — или потому, что это был оригинальный фантаст, умевший заглянуть в потустороннее! — Все это чрезвычайно важно, но не из этого же одного ткется слава гения!

Школа Бёрдслея — это оправдание порока через красоту! это орнаментировка греха до его эстетической неузнаваемости! это превращение Чернобога в Белобога высшей магией, искусства! это очарованье откровенности, надевшей маску отвлечения не там, где следует! это вседетское довольство своим «я», каково б оно ни было! это безумие храбрости, открывающей запретные двери! — мало того — это демонстрация перед смешной в своем бахвальстве гвардией морали! Это виртуозный скандал!

Никто до Бёрдслея не додумался выявить невинность святого рисунком его половых признаков, надеть парижскую шляпу на библейскую Иродиаду или поставить пианино среди поля для неорустического концерта прелестной «монденки»[[183]](#endnote-140). Конечно, эти эксцентричности — плод позыва к скандалу, служившему для музы Бёрдслея настоящим мобилем творчества.

Конечно, только мания скандала выводила в типах Бёрдслея окарикатуренные облики его врагов и друзей, хоронила Саломею в туалетной пудренице, считала лучшими «рукава, выкроенные в виде апокрифических зверей», и среди чулок отдавала особенное предпочтение «чулочкам, расшитым амурными сценами».

Ничто, вне скандала лежащее, не трогало его сумасбродной музы, но он отлично понимал, что убедительность артистического скандала стоит в прямой зависимости от технической завершенности жеста contra bonos mores[[184]](#endnote-141).

{94} Итак, мы подошли к его технике!..

Прежде всего, почему Бёрдслей был графиком par excellence[[185]](#endnote-142)?

Ответ на этот вопрос дает «предметное» его рисунков. Мы видели, что его темы — это темы ужаса, порока, скандала. Изображать их живописным методом, т. е. в красках, в трех измерениях, в реальной светотени, иначе говоря, взаправду — значит идти на грубый скандал, невозможный для настоящего художника. «Дать одновременно пищу нашей фантазии в то время, как мы воспринимаем что-нибудь само по себе отвратительное, — вот в чем существенный момент, делающий его способным к художественному изображению. Эти моменты, — объясняет Клингер[[186]](#endnote-143), — присутствуют в графике, которая, например, может обойтись без красок, этой самой необходимой части общего впечатления, производимого на нас природой. Мы принуждены при одноцветном впечатлении воссоздавать недостающие цвета… Рисунок может так свободно трактовать пластическую телесную форму, что и здесь должна дополнять фантазия… Невозможность видеть мир иначе как в красках, формах, пространстве заставляет нашу фантазию, одновременно со зрительным впечатлением чего-нибудь отталкивающего, дополнять эти три условия, и в этой деятельности она не только отходит от некрасивого, но и получает впечатление той борьбы с безобразным, которая составляет корень поэзии».

Б. Христиансен[[187]](#endnote-144) же, не допускающий, в противовес Клингеру, чтобы создание художника оставляло на произвол зрителя свое завершение, говорит, что пластическое искусство, изображающее отвратительное как главную тему, только тогда может дерзнуть на это, когда само произведение несет в себе преодоление диссонанса, разрешение его и примирение; другими словами — отвратительное не изображается ради него самого, но как импульс для его преодоления. И если отвлекающий момент, созданный самим художником, должен дать преодоление главной предметной темы, то сам он, разумеется, должен быть не предметным, а формальным. Именно форма, объясняет Б. Христиансен, и должна отвлечь от ужасного в предметном и разрешить диссонанс. «Изображение отвратительного, следовательно, тогда допустимо в искусстве, когда форма несет преодоление предметного». В графике это возможнее, чем в живописи, потому что «в рисунке предметное не столь телесно-осязательно, так как рисунок, даже давая перспективную глубину, сохраняет все-таки свой плоский характер; вещи теряют в нем тяжесть действительности… В рисунке отвлечение от предметного мотива возможно легче, чем в картине, и тем легче, чем более предметное в рисунке в то же время ослабляется путем абстракций».

{95} Этих соображений, различных в принципиальных деталях, но схожих в главных выводах, вполне достаточно, чтоб объяснить абстракционную графику Бёрдслея, неизменно тяготевшего к темам, предмет которых заключал в себе ядро скандала. Однако есть и дополнительное объяснение столь явного предпочтения со стороны художника графики живописи: именно — врожденная и развитая музыкальность Бёрдслея, музыкальность, не покидавшая его даже в моменты интенсивных пластических видений (например, описывая долину Аркадии в примечании к «Under the Hill», он замечает, что уголок Темпейского ущелья орошался «речкой прозрачной и чистой, как *музыкальная квинта*»). Эта музыкальность не могла не обратить его внимания на то важное обстоятельство, что при живописном методе нередко совершенно исчезает возможность наслаждаться мелодическим языком линий и, наоборот, — при графическом методе, т. е. там, где линия сохраняет свою самостоятельную функцию, она говорит так, как в музыке непрерывность движущихся тонов. За рисовальным столом Бёрдслей продолжает давать концерты, которыми еще с раннего детства привык восторгать ценителей, сидя за роялем.

Наконец, особенность графики Бёрдслея может быть объяснена и теми соображениями, которые вложил в уста недужного художника проницательный Д. Макколл[[188]](#endnote-145): «Если для подражания природе требуется лепка, оттенки в тоне и красках, градация теней, то у меня нет времени быть рисовальщиком, я должен найти какой-нибудь сокращенный способ для передачи того, что я хочу сказать, или же все это никогда не будет сказано, я буду застигнут врасплох, занавес спустится во время передвижения тяжелой обстановки на сцене, прежде чем пьеса началась». Иначе говоря, Смерть его собственным кашлем своевременно предупредила о своем приближении, дав понять, что коль у юноши остались еще кой-какие дела, то с ними надобно покончить скоро и раз навсегда. Капризному гению оставалось только послушаться. Вот где причина его судорожного смеха, схематичности линейных откровений, злобных подтруниваний над небом, бессильным спасти его хрупкий талант.

«Über diese Technik hinaus gibt es nichts»[[189]](#endnote-146), — заявляет почтенный Рудольф Клейн о графической технике Бёрдслея. Конечно. С его искусством может сравниться лишь искусство первоклассных японских художников, характерные черты которого столь явно присущи произведениям Бёрдслея: та же каллиграфическая ловкость работы, тенденциозное пренебрежение подробностями, капризное деление пространства и, наконец, исключительно умелое обращение с фонами.

{96} В рисунках Бёрдслея мы видим то руку Сукэнобу[[190]](#endnote-147), поэта-девушки, на фоне сказочного пейзажа, украшенной веерами, в длинном платье, вьющемся у ее ног трепетными складками, то Утамаро[[191]](#endnote-148), рисовавшего гейш с видом принцесс, нарочито удлиненных, то Киёнага[[192]](#endnote-149), картины которого нередко вызывают в памяти композиции Берн-Джонса.

«Я убежден, — говорит Садакити Гартман[[193]](#endnote-150), — что прерафаэлиты заимствовали у японцев свой способ перспективы, при котором все пейзажи выглядят, будто их рисовали с возвышения». Здесь несомненная доля истины и, пожалуй, не только в отношении перспективы. Разве, например, не кажется японизированным узорчатый рисунок платья «Сидонии фон Борк» Берн-Джонса в период его увлечения мастерством Россетти[[194]](#endnote-151)! И — будем смелы — разве не из этой броской узорчатости вылился весь внешний Бёрдслей!

Бёрдслей раннего периода — несомненный прерафаэлит, рабски пристрастный ко всему, что создало итальянское quattrocento[[195]](#endnote-152). Боттичелли, Мантенья[[196]](#endnote-153), ранние венецианцы — его кумиры, которым он любовно приносит жертвы по указке новых жрецов Россетти и Берн-Джонса! — те же характерные линии, те же аскетические маски, те же убранства. Это было каким-то «послушничеством», прилежным и смиренным. Никто из самых зорких не мог предположить, что Бёрдслей в это время изучал лишь ритуал славословия Небу, чтоб применить потом очарование красоты этого ритуала прославленью Ада. Он учился обманывать и преуспел в этом искусстве настолько, что мог впоследствии безнаказанно бравировать своей порочностью перед самим пуританизмом англосаксонской расы! — слишком *прилична* была форма.

Но, разумеется, стилистические домогания прерафаэлизма не могли быть конечными для капризной природы необыкновенного художника. Как хорошо заметил П. Эттингер[[197]](#endnote-154) в своем сравнении американского плакатиста Уилла Брэдли[[198]](#endnote-155) с Бёрдслеем, «эволюция бёрдслеевского гения с его исключительно высокой эстетической культурой должна была совершаться в направлении утонченного мира рококо». И мы видели уже из выдержек до преступного элегантной новеллы Бёрдслея, каких вершин, какого осмысления «старомодного» стиля добился игривый дух этого прирожденного, этого гениального скандалиста. Но это был только предлог для иллюстраций! — в новелле о Фанферлюше Бёрдслей лишь старается предварить, о чем он будет петь; и все равно песня поражает своей неожиданностью — Фанферлюш и Елена в линиях *раскрывают* очарование, которое было лишь замкнуто в литературных строках. Здесь, в остроэффектной утрировке образов, в каком-то преизбытке орнаментировки {97} Бёрдслей подходит вплотную к карикатуре и… останавливается. Конечно, это совсем не то, что нами принято называть карикатурой. Правда, автор нарочито искажает строение человеческого тела; однако только простодушный скажет, что это сделано ради комических эффектов, а не для большого, почти кошмарного изящества. Верно заметил Витторио Пика[[199]](#endnote-156), что свои образы Бёрдслей набрасывает «всегда сохраняя, даже в уродствах, в удлинениях, в искривлениях своеобразную гармонию пропорций и, можно сказать, безупречную анатомию при всей паталогичности вымысла».

Что касается японского влияния, то нет сомнений в том, что оно стало для графики Бёрдслея почти что директивным. Достаточно сказать, что он сам, впервые показав свои рисунки Д. Макколлу, определил их как «Japonesques»[[200]](#endnote-157), и почтенный критик из знакомства с Бёрдслеем вывел правильное заключение, что этот род искусства, допускавший пряные приправы, конечно, более других подходил к свойствам дарования фантастичного затейника.

С японцами сближает Бёрдслея и его чисто каллиграфический инстинкт, такой редкий в западном искусстве… «Для него было игрушкой, — говорит Д. Макколл, — набросать на бумаге паутину тончайших линий; он это делал с такою же легкостью, как другой махнет рукою или погладит свою бороду… Так же поразительно, как его обращение с тончайшей штриховкой, было и его мастерское умение пользоваться пятнами. Черный фон, на котором вырабатывались самые сложные рисунки, художник умел до бесконечности разнообразить, пользуясь с одним лишь ему свойственным совершенством градациями серых и черных пятен, составленных из мельчайших точек».

Под влиянием же японцев Бёрдслей стал сознательно пренебрегать тремя измерениями, отчего его рисунок, в смысле абсолютно самостоятельного искусства, только выиграл. «Торжество техники при простейших методах рисования» — так определяет рисунок Бёрдслея критик Osbert Burdett[[201]](#endnote-158), видящий в безукоризненном единении техники Бёрдслея с сюжетом или, лучше, автора с темой конечное величие рисунка; «никогда, — замечает он по поводу концовки к “Саломее”, — не несла так много на себе одна линия. Но она несет свое бремя легко, с простотой силы природы…» К этому можно прибавить прекрасные слова о Бёрдслее С. К. Маковского[[202]](#endnote-159) — «тонкая полоска, облачный пунктир, скользящий извив, два‑три ярких пятна, узор, блик, мелочь — и все сказано. Более того: ничего не сказано, но угадывается что-то окончательное. Чародейство совершилось; и по узкому руслу, вырытому мыслью художника, воображение зрителя стремится, покоренное».

{98} Кстати сказать, такие технические приемы, помимо прелести символико-художественной, обладали еще свойством, которое не мог не учесть практичный гений их автора, — удобством воспроизведения. Почти все рисунки Бёрдслея с математическою точностью передаются техническим способом, не требующим сложных процессов, оставляющих, при всей тщательности, достаточно места случаю. Если прибавить к этому сравнительную дешевизну такого рода репродукции, станет особенно понятным быстрое распространение рисунков художника, вряд ли равнодушно относившегося к славе своего искусства.

Разбирая искусство Бёрдслея, мы видели, что оно впитало в себя чудесные соки прерафаэлизма и японизма. Но было бы ошибкой думать, что этим лишь и ограничился жадный цветок его дарования. Нет! ненасытный в поглощении и неустанный в претворении разнообразнейших творческих сил, этот цветок как бы чувствовал, что Только на плодородной почве живописного эклектизма он мог добиться той махровости и аромата, которые ошеломили б публику, даже привычную к оранжерейным сюрпризам.

В рисунках Бёрдслея знатоки узнают и узоры персидских ковров, и силуэты египетской стенописи, и очертания ассирийских рельефов. В нем видят парнасца, романтика, сатирика-раблеиста, мистика, гротескмейстера и просто карикатуриста, отзывчивого даже к Гаварни. Роберт Росс[[203]](#endnote-160) подсчитал, что Бёрдслей суммирует в себе все, что есть наилучшего в современных пристрастиях — греческие вазы, итальянские примитивы, «Гипнеротомахию»[[204]](#endnote-161), китайский фарфор, фризы времен Возрождения, старинную французскую и английскую мебель, редкие эмали, средневековые миниатюры фривольных мастеров XVIII века.

«Он пользовался различными стилями там, где другие художники пользовались различным материалом». Эти слова Роберта Росса перестали теперь казаться парадоксальными. Современная критика их принимает с оговоркой Рудольфа Клейна: в то время как художники эпохи рококо маскировали природу, дабы представить в кокетливом виде сельскую жизнь, Бёрдслей — порождение большого города — представляет большею частью с тою же целью все, что его занимает, в каком-то варьете-стиле.

Это совсем современный художник. Даже более современный сейчас, чем в годы своей жизни.

Он умер в самом конце XIX века, оставив в наследство искусство, где все, начиная с формы и кончая содержанием, создано для радости {99} XX века, пресытившегося отцовскими благами и не обретшего свои собственные.

Вот почему Бёрдслей, последователей которого не перечесть уже в истории рисунка, так важен, так бесконечно любезен нашим слишком много видевшим глазам.

Будем откровенны! — сонные, мы просыпаемся теперь с улыбкой лишь от острого запаха, от крикливого диссонанса, от пронзительно-яркого облика. Мы в тайниках души с безумным напряжением ждем светлого своим искусством скандала — скандала, властного разорвать серый покров нашей дрёмы… Все так надоело. Все так повторно кругом.

Мы берем в руки альбомы Бёрдслея. Мы перелистываем их, и нам светят зарницы отгремевшего скандала, веселого, как майская гроза, и страшного, как майская гроза, потому что зимой мы забываем о грозах.

Мало того! Мы смотрим на эти странные рисунки и, восхищенные их подлинной культурностью, переживаем еще чувства высоконравственных мисс, до ушей которых только вчера долетели слова об этом ужасном, об этом скандальном и все-таки прекрасном Beardsley’s craze. Мы смотрим их глазами на эти чувственные провокации, с виду такие невинные, такие «хорошенькие» рисунки, и нам делается сладостно-жутко.

Уж и вправду не было ль искусство Бёрдслея только гениальным мальчишеством, какой-то задорной игрою в порок! По крайней мере, Макс Бирбом[[205]](#endnote-162) убежден в этом…

В тот час, когда я в полной власти техники Бёрдслея, его преизысканного вкуса, его артистической фантазии, — мне представляется какой-то, подобно черту, ловкий акробат-философ, который, забравшись на самую вершину эстетической пирамиды, метко бросает оттуда бомбу за бомбой в священную завесу скинии фарисеев.

И, глядя на павлиньи узоры мистично-скандальных рисунков к «Саломее», мне вспоминается, кроме западни — σχάνδαλον, еще *Сканда*[[206]](#endnote-163), индийский бог войны, вечно сидящий на гордом павлине Сканда, за гримасой которого, ужасной для всякого смертного, чувствуется в конечной разгадке потустороннее спокойствие непременной победы.

## **{****100}** Художники в театре В. Ф. Комиссаржевской[[207]](#endnote-164)

Ошибка полагать, что театральная реформа коснулась всех взаимодействующих сил на сцене — драматургии, живописи, музыки, режиссуры, исполнения. Ничуть не бывало; кто не привык себя обманывать, тот, с горьким чувством неудовлетворенности, даст подтверждение, что «новый театр» в его реализации не есть на самом деле новая постройка, а лишь частичная перестройка старого, ветхого здания. Достаточно сказать, что драматическое исполнение — эта основа всякого театра — осталось почти в полной неприкосновенности. Смущенный временем актер, быть может, и отрекся от дедовской рутины, но утверждать, что он уже творчески вступил на новую стезю, — значит работу режиссера, драматурга и художника относить за счет консервативнейшей из всех сил нашей сцены. Актер, en masse[[208]](#endnote-165), в пределах своего искусства остался непричастен к новому строительству. Режиссер, за малым исключением (все имена наперечет!), в лучшем случае пошел по стопам мейнингенцев[[209]](#endnote-166), в худшем — остался на прежней позиции, заодно с актером. Музыкант-композитор «нового толку» оказал пока мало влияния на структуру театрального представления. Новый драматург предложил театру пьесы хоть и революционные, в смысле идейном и частью диалогическом, но мало, в сущности, отвечающие задачам «нового театра», стремящегося стать самодовлеющим искусством; в своих туманных, большей частью «разговорных» сочинениях он дал в конце концов не столько нового подлинно сценического материала, сколько книжной литературы, литературы «для чтения», и только литературы. Остается художник. Его роль в реформе театра поистине огромна, и заслуги его донельзя очевидны. Конечно, в значительной доле эти заслуги обусловлены режиссером-реформатором, обратившимся к художнику-модернисту за помощью в осуществлении своих постановочных планов, но как-никак самый творческий акт в реформе декорационной стороны современной сцены принадлежит художнику всецело и неотъемлемо.

{101} Другое дело, поскольку может быть названа именно «театральной», реформа современного художника; ведь те завоевания новой живописи (импрессионистическая манера, поэнтилизм[[210]](#endnote-167), стилизационный метод и пр.), которые нас радуют в декорациях последнего времени, все это имело место, в конце концов, создалось, привилось сначала вне стен театра и вне помышлений о театре. Новый художник, в подавляющем большинстве, принес в театр лишь то, что было добыто им для выставочного зала. Такие, например, как Гордон Крэг, новаторы, посвятившие себя всецело сценической живописи в широком значении этого слова, — только нарождаются еще, образуются, еще в будущем. И, разумеется, не о единичном исключении я хочу вести речь. Все же остальные художники «нового театра» прежде всего художники сами по себе, а уж потом декораторы. Но, как бы то ни было, вступление на подмостки театра этих модернистов-художников «самих по себе» было глубоко знаменательным событием в истории нашей сцены. Как я об этом уж писал, в театре публика — прежде всего зрители, а потом уже слушатели, и потому начало реформы нашей сцены именно со зрелищной стороны как-то сразу сделало эту реформу желательно ощутимой, яркой, сразу противопоставляющей старый театр с его шаблонными, испошлившимися, безвкусно-условными или грубо натуралистическими декорациями, костюмами и бутафорией — новому театру, художественно-условному, как всякое искусство, по праву именующее себя таковым.

Свободная декоративная эстетизация театральных подмостков — дело совсем недавнего времени, и не только у нас, в России, но и у наших более культурных соседей — немцев, от которых мы всегда заимствовали, претворяя в свое. «Только в последнее время, — заявляет авторитетный д‑р К. Гагеман[[211]](#endnote-168), — в технике сценических постановок, особенно в декоративной живописи, стали понемногу отступать от старинного шаблона, поручая истинным художникам составление набросков, обстановок, и обращать большее внимание на выполнение их». Но в то время как в Германии и частью во Франции известный подъем в художественных ремеслах отозвался и на сценических постановках, обусловив как бы новое разветвление артистического ремесла — деятельность художников-декораторов, у нас в России, кроме Коровина[[212]](#endnote-169), этого отца театральной жизни, Головина, Аллегри[[213]](#endnote-170) и двух-трех молодых художников нового направления, трудно пока назвать кого-либо подлинным декоратором-специалистом. До последнего времени наши большие художники словно чуждались театра, словно считали ниже своего достоинства заниматься декоративным искусством. Если даже теперь, когда декоративный {102} талант чтится наравне с талантами других наименований, некоторые из наших прославленных декораторов считают театральное искусство проституирующим душу художника, — как же должны были относиться художники к декоративному творчеству того недавнего времени, когда оно было сплошь в руках ремесленников вроде Бочарова[[214]](#endnote-171), Шишкова[[215]](#endnote-172), не говоря уже о Люткемейере[[216]](#endnote-173), надолго опошливших вкус нашей нетребовательной публики. Идти в театр значило встать перед публикой в ранг выучеников того несчастного класса нашей Академии, в который поступали обычно отчаявшиеся в искусстве живописи как самодовлеющем искусстве. Как известно, этот поистине ужасный класс декоративной живописи, где профессор-рутинер внедрял в своих учеников привычку к серой гамме красок, к «допотопной» планировке кулис, к жесткости рисунка и корпению над незаметными зрителю деталями, — этот класс нашей Академии недавно упразднен, и лишь у Штиглица[[217]](#endnote-174) мы еще находим вымирающее подобие такого класса. Но какой застой обусловливала Академия этим классом в декоративной живописи нашего молодого, сравнительно, театра, об этом трудно даже сказать достаточно исчерпывающе. «Надо ли доказывать, — говорит художественный критик А. Ростиславов[[218]](#endnote-175), — как тормозилось художественное развитие даже лучшей части театральной публики въевшейся привычкой к шаблону, традиционно передаваемой из поколения в поколение? Воспитанная на декорациях академической школы и, пожалуй, на еще более сухих работах немецких декораторов, публика привыкла к ненатуральной передаче природы и архитектуры, ей казалось, что иначе и быть не может, что в декорациях не место живым краскам, живому рисунку, передаче цельного художественного впечатления вместо ненужных, сухих, не связанных между собой деталей». И вследствие сего, разумеется, «неудивительно, что, когда появились наконец настоящие художественные декорации, даже натурализм многих из них окрещивался декадентством». К тому же, добавлю я, академическое зло предстанет в глазах читателя еще непростительнее, если он вспомнит, что у нас существовала до половины девятнадцатого века прекрасная школа бессмертного декоратора придворного театра Петра Федоровича Гонзаго[[219]](#endnote-176) (ум. 1831 г.), оставившего нам «в науку» кроме несравненных по своей сказочной красоте эскизов всевозможных «дворцовых зал», «галерей», «усыпальниц» и прочих декоративных chef d’œuvre’ов еще и теорию в виде «Éclaircissement convenable du décorateur théâtral» и «Musique des yeux». Академии не угодно было следовать в декоративном искусстве заветам этого колосса архитектурно-театрального искусства: дешевенький шаблон прошедшей {103} «современности» Германии казался ей нужнее и красивее. И только в позапрошлом году Академия словно устыдилась своей отчужденности от того искусства, которое не могло, казалось бы, не быть ей дорого и близко: с семестра того года введен курс лекций о театрах, с известным архитектором Беляевым на кафедре.

После всего сказанного станет понятной та громадная роль, которую сыграл в истории преображения нашего театра Савва Мамонтов[[220]](#endnote-177), первым настоявший на участии подлинных художников — и художников действительно современных по существу своего искусства — в сценических постановках. Сперва Мамонтов пошел, так сказать, лабораторным путем, т. е. испробовал сначала силы приглашенных им Поленова[[221]](#endnote-178), Васнецова[[222]](#endnote-179) и других художников на спектаклях своего домашнего театра, а затем уже, после успешных опытов, уверенно и смело обратился для постановок в своем оперном театре к Врубелю[[223]](#endnote-180) и Коровину. Мне лично не удалось увидеть первых мамонтовских опытов; что же касается свидетельства художественных критиков, то мнения их несколько расходятся. Александр Бенуа[[224]](#endnote-181), например, говорит, что в самом начале «это были лишь первые бессознательные нащупывания», скорее остроумное любительство, нежели «настоящая серьезная работа», но что с момента открытия оперы Мамонтова действительно началась «наша новая театральная эра»; однако и в этом театре, хотя «постановки Мамонтова были занятны и любопытны, местами красивы», но Бенуа не запомнит, «чтобы хоть один момент в поставленных им (Мамонтовым) операх был выдержан в том настроении, которого требовало действие, было бы убедительным как зрелище». Игорь Грабарь, подтверждая, что при возрождении нашего декораторского искусства к театру применили лишь то, что всех занимало и в живописи, признает, что в этом направлении были созданы новые ценности, неизвестные никому из старых мастеров, но заявляет вместе с тем, что он никак не может примириться с тем отсутствием логичности и даже «архитектурным вздором», которыми были преисполнены первые попытки декоративного новаторства. А. Ростиславов же с чувством удовлетворенности утверждает, что он видел в мамонтовской опере «превосходные по тому времени, ошеломлявшие своей художественностью декорации в “Аиде”», исполненные К. Коровиным и Яновым[[225]](#endnote-182) по египетским эскизам Поленова; что же касается эскизов декораций и костюмов в «Снегурочке», то они «впервые сверкнули красотой неподдельной сказочности и историчности». Конечно, de gustibus non disputandum[[226]](#endnote-183) и ничто на свете не налаживается сразу; однако приведенные мной отзывы компетентных критиков уже {104} говорят, несмотря на всякие «но», о настоящем перевороте в области сценической живописи.

Что попытка С. Мамонтова была удачна, говорит уж одно то, что наши Императорские театры, сначала при князе Волконском[[227]](#endnote-184), а затем и при Теляковском[[228]](#endnote-185), радостно ухватились за новых художников. Головин (ставлю его в первую голову), Коровин, Бакст[[229]](#endnote-186), Александр Бенуа, Серов[[230]](#endnote-187), Ап. Васнецов[[231]](#endnote-188) и, наконец, кн. Шервашидзе[[232]](#endnote-189) — вот художники, явившие нам всю прелесть своего дарования на подмостках нашей Императорской сцены. Смешно сказать, но это так: косная Россия вдруг опередила в живописном отношении театральных декораций все другие страны. Вспомним хотя бы неслыханный успех наших художников в недавних спектаклях дягилевской антрепризы! — Как я уже писал, французский патриотизм мог расхваливать отечественные декорации как красивейшие в мире лишь до тех пор, пока в самом сердце Франции русская справедливость фактически не установила истины в надлежащем освещении. Далее целый ряд новых художников вызволил свой декоративный талант в спектаклях Старинного театра. Рерих[[233]](#endnote-190), Добужинский[[234]](#endnote-191), Билибин[[235]](#endnote-192), Лансере[[236]](#endnote-193), Щуко[[237]](#endnote-194) и Чемберс[[238]](#endnote-195) впервые выступили перед публикой при свете рампы лишь благодаря настойчивости учредителей Старинного театра и серьезности той проблемы художественной реконструкции, которая была предложена на разрешение этим «ретроспективным мечтателям». К сожалению, об историческом значении этих подлинно художественных постановок Старинного театра, театра, обязанного, как известно, своим возникновением предприимчивости и энергии бар<она> Дризена, мне, как инициатору этих спектаклей и соучредителю Старинного театра, говорить неудобно.

Указав попутно на некоторое игнорирование до сих пор больших художников в качестве декораторов со стороны таких солидных новаторов и настоящих мастеров сцены, как Станиславский и Вл. Немирович-Данченко, обращусь теперь к главному предмету настоящего очерка — художникам в Драматическом театре Веры Федоровны Комиссаржевской.

Прежде всего здесь необходимо отметить, что в то время как театры Мамонтова, Императорский и Старинный в своих декоративных новшествах не пошли или не могли пойти дальше «Союза русских художников»[[239]](#endnote-196), т. е. той группы их, которая уж достаточно была, так сказать, апробирована на выставках картин наиболее чуткими, — Театр Комиссаржевской, оставаясь все время театром исканий, дерзнул (это случилось при режиссуре Мейерхольда) пригласить в свою декоративную мастерскую наиболее левых в искусстве, {105} наиболее страшных для толпы художников, на которых, после примирения с идеологией «Союза русских художников», толпа перенесла названье «настоящих декадентов». Словом, это было дерзание, на которое действительно мог отважиться только такой законченно-смелый в своих опытах театр, как Театр Комиссаржевской.

Заслуга В. Ф. Комиссаржевской уже в одной этой области велика и многолика. Ее громкая известность, ее всеми признанный талант, ее искренность и добросовестность в исканиях новых путей сценического творчества — все это явилось, во-первых, верным ручательством в глазах толпы, что тут не искусственность, не экстравагантность, опережающая моду, не спекулятивная декадентщина, не оригинальничанье, а нечто истинно ценное, наверно глубокое и, во всяком случае, необходимое как опыт, как известная стадия. Во-вторых, заслуга чисто практического характера со стороны В. Ф. Комиссаржевской заключалась в том, что она популяризировала путем сценических постановок новую, юную, еще гонимую живопись уже признанных теперь больших мастеров кисти. Она заставила публику, чуждавшуюся выставок, преступно-равнодушную к новейшей живописи, увидеть эту живопись, познакомиться с ней не мельком, не кое-как, а по необходимости подробно, на протяжении двух-трех часов сценического представления. Для этой революционной живописи В. Ф. Комиссаржевская сыграла большую роль, чем все устроители выставок «Голубой розы», «Золотого руна», «Венка» и пр. Третья заслуга великой артистки, и заслуга, быть может, наиболее ценная в глазах искусства, — это мудрая верность принципу взаимного логического соответствия между стилем драматического произведения и его декоративной постановкой. Она первая среди других поняла чутьем, что нежные откровения Метерлинка, например, нуждаются в таком же нежном и красочно-экспрессивном декоруме, как и сами эти драматические откровения, и что даже режиссерский гений руководителей Московского Художественного театра не в силах «дать Метерлинка» при талантливом, не к месту, реализме суреньянцевской[[240]](#endnote-197) живописи.

Кто же выступил в ее театре линейно-красочным интерпретатором детски-мудрых диалогов удивительного Метерлинка? — Денисов[[241]](#endnote-198) и Судейкин[[242]](#endnote-199).

Денисов…

Если правда, что существуют люди, которые думают красками и линиями, то первое место среди них занимает Денисов. Чем другим, как не беседой о печальной стезе чистых душ, можно назвать его декорации к «Пелеасу и Мелисанде» Метерлинка[[243]](#endnote-200) или «Вечной сказке» {106} Пшибышевского? Денисов у нас был совсем неизвестен; и если теперь сравнительно «большая публика» его знает, то своим знакомством она обязана главным образом Театру Комиссаржевской. Здесь впервые она могла насладиться прелестью декоративной композиции, ради которой можно было простить многие несовершенства актерского исполнения. Пьесу с декорациями Денисова можно смотреть несколько раз, каждый раз находя новое очарование в тихом говоре этих сказочных узоров, этой странной мути красочного фона, этих цветах, необычайных в близости друг к другу. Я не поклонник апологета Денисова — Андрея Шемшурина[[244]](#endnote-201) и его критической манеры, но охотно повторю вслед за ним, что, право, мало на свете художников, про которых можно было бы сказать то же, что и про Денисова: «в его огромных полотнах ни одной банальности, ни одного шаблона, от чего так трудно избавиться в компоновке многим и многим славным. Возьмите любой рисунок, везде вас поразит то, что вы не встретите ни малейшего намека на пошлость. Вы можете быть недовольны рисунком как исполнением, как технической работой, но вы никогда не скажете, что художественная концепция В. И. Денисова заурядна…» Придавая новизне в искусстве, самой по себе, эстетическое значение и потому глубоко заинтересованный творчеством Денисова, я отправился однажды к нему (это было в Москве в 1908 г.) и больше трех часов рассматривал необозримое, на самом деле, количество его эскизов и картин. Впечатление от его фантастики получилось настолько пленительное, что я вышел из его мастерской как пьяный. Нужно ли говорить после этого, сколь велико было мое недоумение по поводу отказа «Союза русских художников» в 1907 г. от картин Денисова, присланных им на выставку по приглашению самого же «Союза»! «Союз» испугался необычайного художника, увидев его во весь рост, — театр Комиссаржевской оказался храбрее. И будем справедливы — в «Вечной сказке», например, автор, артистка, режиссер и художник оказали друг другу взаимные услуги. Эта пьеса, а за ней «Пелеас и Мелисанда» наиболее удались Денисову, судя с декоративной точки зрения; «Пробуждение весны» Ведекинда было слабее благодаря замысловатости режиссерской структуры спектакля, той замысловатости, которая слишком ясно говорит о напряженности мысли, а потому и о бессилии эстетического чувства. Но, как-никак, и в «Пробуждении весны» Денисов сумел доказать консервативной публике, на что способна в театре настоящая живопись, насколько углубляется интерес спектакля при художественно-декоративной трактовке пьесы мастером, равным по силе с автором инсценируемого произведения.

{107} Перехожу к Судейкину.

Скажу прежде всего, что если живопись Денисова может быть названа в театре беседою о духе пьесы, — живопись Судейкина играет скорей роль музыкального аккомпанемента. Она ничего не рассказывает в «Сестре Беатрисе», ничего не повествует о стезе святой, осужденной Судьбой на любовь земную. Она только аккомпанирует — эта живопись, она непременно хочет быть нейтральной, спокойной, самое большее — нежным эхом диалога. В «Сестре Беатрисе» эта живопись минорно-голубая, монотонно-печальная, но светлая тою особою светлостью, какою преисполнено безотчетно-грустное настроение девичьих душ («Печаль моя светла», — поют нежные девушки на чистых высотах солнечной Грузии). За Судейкина не приходится так горячиться, как за Денисова, — Судейкин выставляет свои произведения чуть не с отроческих лет, публика к нему, что называется, привыкла и если не понимает его сегодняшних заданий, то на то она и «публика», которой суждено понимать искусство неизменно задним числом. «В новой манере Судейкина чувствуется хорошее влияние Кузнецова[[245]](#endnote-202)», — говорит Сергей Маковский[[246]](#endnote-203) во второй книге «Страниц художественной критики». Не знаю уж, что он нашел «кузнецовского» в «судейкинской» живописи. Кузнецов, по-моему, это трансцендентальная гримаса, Судейкин — простецкая дума о прошлом; Кузнецов — это истонченность кошмарного чувства, Судейкин — влюбленность джентльмена в лубок; Кузнецов — врубелевская углубленность, Судейкин — милая дурашливость. Но главное у Судейкина музыка, всегда музыкальное настроение прозрачно-сумрачных тонов. И его музыкальная голубизна костюмов, декораций, теней грима прекрасно выражали нежность детски чистой истории о грешной Беатрисе. Судейкинские декорации, насколько мне известно, понравились и большой публике; но это не доказывает, тем не менее, эстетической воспитанности в нашем бедном театральном plebs’е. Поясню фактом из жизни Театра В. Ф. Комиссаржевской. Совершая турне по провинции, труппа по приезде утром в один из ординарных театров не нашла среди декораций ничего подходящего для представления вечером, через несколько часов, «Сестры Беатрисы». Уныло осмотрели аляповатые дворцовые залы, «доморощенные» сады, «великосветские гостиные», «бедные павильоны» и решили, что играть вечером не в чем. Но Мейерхольд не растерялся: перевернул задник обратной (нераскрашенной) стороной, стемнил свет, и публика осталась очень довольна этими «новыми» декорациями, найдя их не только оригинальными, но и красивыми. Полагайся после этого Судейкин на вкусы публики!

{108} К сожалению, мне нечего сказать об Анисфельде[[247]](#endnote-204) как декораторе «Свадьбы Зобеиды», так как мне не довелось увидеть в Театре Комиссаржевской это хрупкое детище Гуго фон Гофмансталя[[248]](#endnote-205). Вообще же полагаю, что Анисфельд, как тонкий, искренний, хотя подчас рассудочно-холодноватый, но неизменно «Божьей милостью» художник, является желанным другом всякого театра, ищущего новых ценностей.

Он еще очень молод, Анисфельд, но это скорей плюс для Театра Исканий. Вот Коленда[[249]](#endnote-206), которому были поручены «В городе» Юшкевича и «Чудо св. Антония» Метерлинка, — тот старше, опытнее Анисфельда, но на его взрослости и на его опыте лежит проклятие рутины. Он несомненно даровит, этот Коленда, и, кажется, теперь он страстно борется с мертвящею условностью, но несомненно, что при постановках «В городе» и «Чуда св. Антония» он не нашел еще среди обломков старого шаблона, загромоздивших входы-выходы его души, себя, свободного и сильного. Не удалось ему сказать живого слова на подмостках театра В. Ф. Комиссаржевской. И «В городе», и «Чудо св. Антония» вышли у Коленды лишь приличными. И это только потому, что никому не проходит бесследно рабство в молодые годы.

Теперь о покойном Н. Сапунове[[250]](#endnote-207) и его изумительных по свежести, смелости и талантливости декоративных постановках «Гедды Габлер» Ибсена и «Балаганчика» А. Блока! Собственно говоря, рассказать про красоту театральной живописи Сапунова так, чтобы не видевшие ее почувствовали ее обаянье, совершенно немыслимо. Как передать эти яркие, сочные краски, эти диковинные мазки, эту размашистость письма, эту находчивость в подыскании доминирующего тона, эти очаровательные парадоксы в близких сочетаниях несочетавшегося раньше, эту мудрую точность в выяснении существенного, а главное, этот темперамент, темперамент прирожденного декоратора!.. Не только в театральной живописи, но и в станковой Сапунов прежде всего декоратор; возьмите его чудовищно-яркие букеты цветов, его «Гортензии», приобретенные Третьяковской галереей, его неистовую «Карусель» — что ж это в самом деле, как не декоративное прежде всего!.. С «Гедды Габлер», поставленной в день открытия Театра Комиссаржевской на Офицерской ул., и начался, собственно говоря, новый переворот в декоративном искусстве русской сцены: имя этому перевороту — стилизация. Расцветши к тому времени пышным цветом в живописи, литературе и прикладном искусстве Запада, этот жупел современного буржуа — стилизация — захватила наконец и театральные подмостки. В «Гедде Габлер» русская публика в первый раз увидела, что представляет собой стилизация {109} в сценическом творчестве вообще, а главное — в декоративной постановке пьесы. И надо радоваться, что первый опыт ознакомления нашей косной публики с этим «преодолением натурализма», которому уж не было пути другого, кроме фотографического протокола, — что этот важный опыт в истории театральной живописи выпал на долю Сапунова. Можно спорить о том, насколько уместно было несколько экстравагантное упрощение комнаты Гедды, и эти меха, и этот белый рояль, и даже весь прием чрезмерно крайней, по суровости абстракции, схематизации; можно не соглашаться с «этим» именно пониманием мира Гедды, досадовать на неуютность обстановки и пр. и пр., — но трудно не признать, что замысел такого упрощения, такого отрешения от развлекающих случайных мелочей был верен в принципе и выполнен последовательно, подлинно художественно, и если недостаточно тактично, то уж во всяком случае красиво. Значенье Сапунова в театральной живописи несомненно большое: он первый своими декорациями сказал публике громко и ясно: «смерть быту». То, что он предъявил публике в «Балаганчике» А. Блока, было лишь талантливым продолжением начатого, вне всяких компромиссов, и, между прочим, лишним доказательством того парадоксального для многих положения, что тонкая душа художника являет эстетизм и в сфере нарочитой грубости.

После красочной стихийности Сапунова, его изысканной изобретательности и техники, почти не знающей соперниц, как-то неловко подойти к Евсееву[[251]](#endnote-208) и его робким выдумкам. Поистине, если прилично говорить о заблуждениях великих людей, нельзя не указать на слишком спешное решение В. Ф. Комиссаржевской привлечь из Парижа в Петербург, и притом на месячное жалование в ее театр, художника Евсеева. Я нисколько не желаю умалять таланта этого живописца, я очень люблю его графику, кое-что из его красочных произведений мне тоже нравится, но ничего глубокого, ничего оригинального и творчески-волнующего я не нашел в декоративном мастерстве Евсеева. Дилетантизм, завистливое, непродуманное подражанье модному, маленький навык, претенциозность и вместе с тем беспомощность рисунка — все это вместе достаточно невыгодно отличало его работы от созданий других художников, подвизавшихся в декоративной мастерской этого поистине исторического теперь театра. И тем не менее — отдаю должную справедливость таланту Евсеева — многое в его творчестве оказалось удачным, свежим и бесспорно красивым. Таковы, например, картинки «Пелеаса и Мелисанды», заново поставленные во время московских гастролей. Конечно, здесь не было поражающей новизны денисовской кисти, так {110} хитро осветившей замысел Метерлинка, но, несмотря на это, миниатюры Евсеева все же были не банальны, многое в них было, что называется, «вкусно», а главное, тут была своя собственная продуманность, тщательность исполнения и, в конце концов, достигнуто требуемое настроение. Совсем не удался Евсееву «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба[[252]](#endnote-209), бледной и неинтересной вышла «Госпожа Смерть» Рашильд[[253]](#endnote-210), компилятивною стряпней — «Царица мая»[[254]](#endnote-211), пастораль Глюка, зато «Флорентийская трагедия» О. Уайльда[[255]](#endnote-212) вышла превосходно: сочно, смело, колористично. Странный художник этот Евсеев! Чем больше думаешь о его промахах, тем более загадочными представляются его успехи. Одно только несомненно (теперь оно, кажется, преуспевает) — это то, что не Евсеев «делал» Театр, а Театр «делал» Евсеева.

Покончив с этим «трудным» художником, радостно обращаюсь к удивительному Калмакову[[256]](#endnote-213), к этому «единственному в своем роде», для которого закон не писан, но кто сам себе творит законы, и законы чудесные. Еще раз приходится посетовать на «Союз русских художников», пригласивший к себе Калмакова лишь после того, как я рекомендовал его В. Ф. Комиссаржевской для своей постановки «Саломеи»[[257]](#endnote-214). Вера Федоровна пришла в настоящее восхищение, увидев калмаковские эскизы. Да и трудно было остаться равнодушным перед этими рисунками, словно приподымавшими своими необычайными линиями завесы какого-то нового мира. В «Саломее» Калмакова, как и в «Саломее» Уайльда, все художественно преувеличенно, все раздуто творческим гением, все подчеркнуто и очерчено наперекор бледным, по необходимости, контурам жизни. Что туманит, что неинтересно, было выброшено с изумительной смелостью, выброшено нарочно, чтоб гипербола оставшегося выиграла до невероятности. Как рассказать о его «Саломее»?.. Видали ли вы страшные сны, когда предметы, самые простые, обыденные, вдруг раскрывают перед вами свою душу и мучат вас диковинным сцеплением и, ужасая, очаровывают невиданной красотою? Такое ж сладостно-мучительное чувство возбуждали декорации и типы «Саломеи» Калмакова. Он понял Уайльда, говорившего, что «ни один великий художник не видит вещи такими, какими они являются в действительности, ибо в противном случае он перестал бы быть художником», далее, что «искусство лишь одна из форм преувеличения» и, наконец, что «сходство искусства с видимым миром не играет никакой роли при его оценке и что оно должно быть скорее его покрывалом, чем его отражением… — все, что случается в действительности, не имеет никакой цены для художника». И поистине, Калмаков — {111} художник уайльдовского толку. Тот антураж, который он создал для «Царевны» — лучшее тому доказательство. Всем сердцем прияв задание режиссуры, он выполнил его выше похвал и «дал» в «Саломее» тот своеобразный стиль синтетического характера, каким является настоящий «уайльдовский стиль»; здесь была и изощренная деланность рококо, и чарующая лаконичность Эллады, и пряная цветистость Востока, и утонченная обходительность Louis XVI, и чисто модернистическая диковинность, и, наконец, то непередаваемое, что я бы назвал «уайльдовской дерзостью». Тот, кто был на генеральной репетиции «Царевны» («Саломеи», — запрещенной, как известно, в день спектакля), тот вряд ли без трепета вспоминает калмаковский гротеск гармонически-смешанного стиля, этот каменный сфинксообразный лик Иродиады с волосами Медузы под голубою пудрой, этот звериный образ Ирода, золотые волосы совсем розовой царевны, зеленоватое тело Пророка, как флуоресцирующее святостью, сладострастный излом нежного, как у ребенка, тельца сирийца, красный квадрат лица Тигеллина под ложноклассическим плюмажем нестерпимо сияющего шлема и, наконец, ярко-красные руки и ноги черного как ночь палача Наамана.

Смело и безусловно артистично были созданы декорации и костюмы к «Черным маскам» Л. Андреева[[258]](#endnote-215). Но тут не было ни того задора, ни того великолепного «безумия», которые так резко, раз и навсегда отличают Калмакова от других художников. Положим, оно и немудрено: не успел он, что называется, «отойти» от «Саломеи», как сейчас же, благодаря ее запрету, должен был приняться за «Черные маски», чтобы закончить работу (и какую сложную работу!) меньше чем в месяц. Удивителен, невероятен Калмаков в быстроте своего творчества. Но и он знает утомление, и следствие его — повторяемость. По крайней мере, только ею можно объяснить себе сдержанность фантазии в его третьей декоративной постановке — «Юдифи» Ф. Геббеля[[259]](#endnote-216). Ему было от чего устать: одновременно с работой над «Юдифью» он должен был заканчивать эскизы декораций к несчастному «Анатэме»[[260]](#endnote-217) для театра Леванта. Но достаточно было одной «Саломеи», чтобы получить сейчас же почетное приглашение участвовать и в «Салоне» С. Маковского[[261]](#endnote-218), и в «Союзе русских художников».

Мне остается сказать о двух художниках, участвовавших в исканиях Театра В. Ф. Комиссаржевской: о Добужинском[[262]](#endnote-219) и Александре Бенуа. Первому принадлежат декорации к «Бесовскому действу» Алексея Ремизова[[263]](#endnote-220) и «Франческе да Римини»[[264]](#endnote-221) Г. Д’Аннунцио, второму — «Праматерь»[[265]](#endnote-222) Грильпарцера. Здесь будет кстати привести {112} очень удачное сравнение обоих художников, сделанное Конст. Эрбергом[[266]](#endnote-223) в одной из его рецензий о выставке «Союза». «Основной момент, — говорит он, — в творчестве Добужинского лирический, тогда как у Александра Бенуа преобладает принцип эпический. То, что у Бенуа торжественно, у Добужинского интимно. Вместе с тем, при внешней нервности манеры, Бенуа все же эпично спокоен, Добужинский же, наоборот, на первый взгляд как будто холоден, сух, даже скуп во внешнем проявлении своих реминисценций, но в сущности это не холодность и сухость, но сдержанность, не скупость, а художественная расчетливость… Насколько Добужинский рецептивен и лиричен, настолько Александр Бенуа активен и эпичен. Первый с увлечением дает себя увлечь воспоминаниям милого ему прошлого, второй с неменьшим увлечением подчиняет себе эти воспоминания и творит не только с увлечением, но с заражающей увлекательностью одаренного человека и тонкого художника». В области же сценической живописи, добавлю я, разница между этими художниками еще больше, еще резче. И это по той простой причине, что Добужинский в этой области еще совсем новичок, тогда как Александр Бенуа настоящий театральный maître, и притом maître с таким исключительным знаньем, вкусом, талантом и темпераментом сценического деятеля, которого, будь я завтра назначен директором Императорских театров, послезавтра же пригласил бы к себе режиссером-консультантом.

Более «Франчески» удалось Добужинскому «Бесовское действо». В последнем чувствовалась уверенность, тонкий вкус в обращении с русским лубком, яркость фантазии. Во «Франческе» же, более сложной и капризной в обстановочном отношении, Добужинскому, неопытному и медлительному в сфере театрального творчества, помешала, как мне кажется, именно спешка в работе. Кроме того, как верно заметил тот же Конст. Эрберг, постановка «Франчески» была больше продумана и проштудирована, чем прочувствована: «эпический момент вытеснил здесь лирику — родную сферу Добужинского».

Декорации Александра Бенуа к «Праматери» могут быть охарактеризованы лишь одним словом — великолепие. Правда, в этих декорациях не было той демонстративной новизны, которую привыкла публика ожидать в Театре Комиссаржевской, той новизны, которая сразу обусловливает новую школу и здесь же делит зрителей на фанатиков-друзей и непримиримых врагов, но зато здесь была новизна не менее импонирующая — новизна в завершенности декоративной структуры, в том артистическом мастерстве сценического письма, которое обеспечивает пьесе чаемое драматургом действо.

{113} В ушах моих до сих пор звучат те благодарственные аплодисменты, какими разразилась растроганная публика при поднятии занавеса перед четвертой картиной «Праматери». Какая радость чувствовать, что твой восторг перед созданием таланта разделяется целой массой других, чужих, но чужих лишь за минуту до слияния с тобою в одно настроение, в одну думу, в одно чувство.

Театральный темперамент — вот первый залог верного успеха художника на сцене. Сценическая интеллигентность, знание законов сценической перспективы — вот второй залог успеха декоратора.

«Казалось бы, — говорит Александр Бенуа в одном из своих “Художественных писем”, — так ясно, что художники должны быть близкими к театру и что театр прямо не может обойтись без них; так важно, чтобы здесь произошло слитие искусств; казалось бы, что нужно видеть нечто очень большое и прекрасное в том новом явлении, что художники как-то подошли к театру и за последнее время занялись им. Казалось бы, что все это не может вызвать споров… А между тем получилось нечто совсем обратное… Какой-то Бедлам, от которого публика в ужасе, который деморализует исполнителей и мало-помалу попирает всякую школу, всякую сценическую технику…»

Здесь сгущены краски правды, но сама она налицо. Бедлам не Бедлам, а неразбериха в отношениях творчества художника к творчеству режиссера и актера изрядная. Разумеется, если бы все художники, приглашенные в театр, были столь же осведомлены в искусстве театра, как Александр Бенуа, ни о каком «Бедламе» и речи не было б. Но дело в том, что тяготение людей, еще вчера сидевших над крошечными акварелями, к гигантскому масштабу, к стоаршинным холстам, многие художники, и первый среди них Игорь Грабарь, объясняют «пробуждающейся тоской по фреске». «Театр, — заявляет Грабарь (“Весы”, № 4, 1908 г.), — единственная область, в которой художник, мечтающий о большом празднике для глаз, может найти исход своей тоске по фреске». Никто не станет спорить, что «тоска по фреске» — благородная тоска и должна в конце концов найти надлежащий исход; но если режиссер или актер заподозрят, что художник действительно явился в театр не во имя чудесного сценизма — плода слиянных искусств, а просто потому, что его соблазнили «стоаршинные холсты», — не ждите добрых результатов от их совместной работы. Как я уже говорил в своей статье «Режиссер и декоратор» (см. «Ежегодник Императорских театров», № 4, 1909 г.), почетное положение режиссера — создание последнего времени; положение же признанного художника почетно вне спора на протяжении {114} веков. И вот, когда, на первых порах, такой признанный художник являлся в театр утишить свою тоску по фреске, он встречал обыкновенно преступно-любезный прием со стороны режиссера. Честь, которую оказывал такой художник театру, доверие к его артистическому вкусу и умению, наконец, очень скромная роль режиссера — все это вместе обусловливало нередко декорации, стоаршинные холсты которых оказывались саванами и для авторов, и для актеров, и для режиссеров. Будем справедливы — режиссеры не без основания досадуют на художников, берущихся за декорации, не обладая знанием законов театра и сценическим темпераментом. Но, разумеется, не менее правы и художники в своем негодовании на режиссеров, необразованных в той области, в которой они мнят себя хозяевами. (Вспомним поучительный пример — отказ Бёклина сделать декорации для Вагнера, предъявившего ему требования художественно невыполнимые, по мнению Бёклина!) Платформа соглашения между режиссером и декоратором может иметь место лишь при осведомленности одного в искусстве другого. Пока же проблема их взаимоотношений (говорю не об исключениях) висит в воздухе наших новых кулис во всей неприглядности своей неразрешенности. Да оно и немудрено: совместное творчество режиссера новой формации и настоящего художника — дело совсем недавних дней; и если даже такие старые вопросы, как отношение режиссера к актеру или автору, до сих пор остались in pendente[[267]](#endnote-224), то что же удивительного, если платформа соглашения режиссерско-художественного еще не найдена, еще едва намечается. Не всегда и не во всех областях можно форсировать события; это такая же истина, как и признанье Александра Бенуа, что, чтобы там ни было, а «нужно видеть нечто очень большое и прекрасное в том новом явлении, что художники как-то подошли к театру и за последнее время занялись им». Принесем же пока им благодарность хотя бы за это!

Кажется, я никого не забыл, — упомянул заслуги каждого из этих славных творцов нового декоративного лика в знаменитом театре знаменитой артистки.

Обзор закончен…

Нам остается теперь лишь опустить занавес — чудесный занавес вдохновенной кисти Бакста, — опустить тихо, бесшумно, как это принято после настоящей трагедии.

Перед нами Элизиум, воспетый Вергилием! — здесь вечнозеленые леса, поля покрыты роскошными жатвами, воздух чист и чудесно-прозрачен. Нежные тени «читают» стихи, упражняются в играх, под сенью лавровых деревьев лежат и прислушиваются к лире

{115} Орфея и журчанью источников. Сюда не долетает суровый гомон жизни. Здесь не вянут цветы, едва распустившись. Здесь вечное блаженство, которым наслаждаются лишь воины, израненные в битвах, жрецы, всю жизнь хранившие святость, поэты, беззаветно преданные богу Аполлону, все те, кто через искусство облагораживал людей и чьи благодеяния оставили по себе память. На всех них белоснежные повязки безгрешных.

Теперь, когда я вспоминаю этот занавес, занавес, который своей красивою манерой условного изображения так настораживал всех к новому искусству, занавес, который подымался, чтобы явить уставшим по прекрасном прекраснейший талант незаменимой артистки, занавес, который никогда уже больше для нее не подымется, — этот занавес приобретает теперь новое, совсем иное, непредвиденное самим художником символическое значенье…

Мы об этом не думали раньше, мы этого не предчувствовали. Знали только, что в театре два занавеса: один — «сукна», а другой — прозванный за кулисами «Бакстом». Так и говорили все, от режиссера до последнего статиста, — «Бакст пошел», что означало: подымается первый занавес. «Бакст пошел» было магическим словом, — как только раздавалось это слово, шум за кулисами смолкал, все занимали должные места, спешно оправляли складки одежды, творчески настраивались, перевоплощались…

Словно вчера я слышал этот длинный третий звонок и отрывистую речь помощника режиссера: «Бакст пошел!.. Тише!.. На места!.. Скорее, пожалуйста!.. Посторонитесь! дорогу! — Вера Федоровна идет…»

## **{****116}** Кульбин[[268]](#endnote-225) Impressio Н. Н. Евреинова[[269]](#endnote-226)

Если взглянешь на работы Кульбина с точки зрения чистой техники, то непременно придешь к определению: дерзость размаха при кропотливо-осторожных приемах.

Если взглянешь на них с точки зрения художественного содержания, удивишься обилию линейных, красочных, световых и звуковых находок. Две‑три картины разных периодов его творчества уже музей, Интимный Музей Духа, где собраны и выставлены десять-двадцать откровений и откровенностей пытливого, различно-счастливого в исканиях, но всегда оригинального коллекционера. В далеких пластах нашей души он ищет драгоценности то ощупью, то наверняка, всегда с оглядкою, но всегда смело; извинительно-невежливо радуется, вынося добытое во тьме на свет Божий; кто был шахтером, поймет его.

Если взглянешь общее на творчество Кульбина, т. е. просто с точки зрения всевмещающего вселенского Искусства, то прибавишь к сказанному: Кульбин — схематик, подчас ужасно скупой, подчас красиво скупой; его возможный девиз — «non multa, sed multum»[[270]](#endnote-227); его задача — из тусклого Озера Жизни вылавливать волшебной удочкой золотых рыб, показывать их и поучать: «вот содержание Озера, остальное вода». Когда об этом думаешь, вспоминаешь, что он доктор-естественник, и видишь Науку и Сказку в столь слитом объятии, что ищешь для такой совместимости другого имени.

Смотреть на картины Кульбина *иногда* то же, что смотреть на солнце, застилаемое быстро несущимися облаками: не разглядеть как следует, слепит, больно, в глазах прихотливые фосфены, радужные города, затеняемые светлой мглой, а внутри сознание: как будто *видел* солнце.

Бывают часы, когда глаза мои тянутся к таким картинам, как губы к водке. — Это тогда, когда кругом серо и зимне, кровь лениво сдается леденящим чарам погоды, ни с кем не хочешь говорить, никого не хочешь видеть, а требуется возбуждение, встряска, крикливая песня.

{117} Картины тихого Николая Ивановича влекли меня иногда именно как крикливый напев муэдзина. Разбуженный, встревоженный, поднявший глаза сначала к верхушке оглашаемого минарета, а затем, по его вертикали, к молчаливому небу, — я хотел молиться… Это уже много. Это уже больше чем искусство, иногда внешность мастерства перестает занимать, сразу призывая к чему-то более глубокому, более значительному, более занимательному.

Что еще прибавить?

Кульбин совсем особенный. В его картинах та же загадочная улыбка, что и в его глазах.

Мне ли ее разгадать?

Ищите мага.

## **{****118}** Оригинал о портретистах (К проблеме субъективизма в искусстве)[[271]](#endnote-228)

### Загадка и оговорка

### загадка

Взгляните на иллюстрации этой книги!

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

Вы видите перед собою портреты…

Портреты кого?

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

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

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

Наконец — кто знает меня лично — найдет конечно сразу, что это все мои портреты (портреты с меня, автора этих строк), отметит, в каком из них достигнуто большее со мною сходство, в каком меньшее, и только напоследок выразит, быть может, удивление, как различно может выглядеть одно и то же лицо на полотнах различных по духу, по таланту, по стилю или по направлению художников.

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

{119} Если такой «сортировщик» знаком, допустим, только с литературными произведениями Осипа Дымова[[272]](#endnote-229), В. Маяковского, Василия Каменского[[273]](#endnote-230) (а еще лучше — знает их лично), нет сомнения (держу пари!), что и их живописные наброски с меня он также, не глядя на подпись, безошибочно прочтет, указав, что «это вот портрет с Евреинова Осипа Дымова», «это… ну это, конечно, Маяковский! Так мог изобразить Евреинова только Маяковский», а «это pinx[[274]](#endnote-231) Василий Каменский; он, он!».

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

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

Почему оригинал неуловим в ряде этих портретов с него?

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

Сеть закинута.

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

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

### Оговорка

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

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

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

Она, повторяю, совсем не готовилась к печати, эта случайно, al prima, написанная книга! И только увещевания друзей заставили {120} меня согласиться на предание ее гласности в такой неподходящей для печати форме, над которой, — друзья знали это, — я не находил возможности дольше работать.

Я уступил доводам, что вопрос, затронутый в настоящей книге, слишком важен и интересен, чтобы оставаться под домашним спудом из-за чисто формальных соображений, что только азиаты держат своих красавиц взаперти, истые же европейцы дают всем возможность ими любоваться, что в конечном счете это просто неуваженье с моей стороны к памяти великого Гуттенберга, который-де вовсе не для того изобрел книгопечатание, чтобы им пренебрегали, что это, наконец, скрытность с моей стороны, скверно пахнущая цензурным застенком проклятого прошлого, достойная не только всяческого порицания, но и самого энергичного протеста: что они возмущены, что они всего ожидали от меня, но только не этого и т. п., — всякий и так знает, чего только не способны нагородить друзья, чтобы поставить на своем во что бы то ни стало.

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

С одной стороны, друзья всегда «подводят»; это, по-видимому, настолько входит в круг их обязанностей, что даже принято о «дружеской услуге» говорить не иначе как с иронией. С другой стороны — «нет правил без исключения». К тому же — если после векового молчания модели пред художниками, вечно спорящими, учащими или просто разглагольствующими о «подходе» к ней, об отношении к ней, *о ней самой*, о задачах, вытекающих из ее формы, освещения, тона и прочих данных, — если одна из этих моделей прервала наконец молчание, а прервав его, заговорила несколько «*распоясавшись*», — право же (подумал я), это по справедливости должно быть извинительно, хотя бы из внимания к ее почину, если не из уважения и чувству мести за то, что в продолжение столетий столько самомнящих художников «врали на нее, как на мертвую»! Пора, быть может, — соображал я под настойчивыми взглядами друзей, — пора, быть может, терпеливой модели свести «личные счеты» с художниками! а в частности — оригиналу с портретистами! свести их не в домашнем кругу, а на торжище, перед Аргусом, перед всеми! Эти счеты в моем лице, быть может (кто знает), и в самом деле небезынтересны для многоокого чудовища (толпы, «публики»), так как, надо согласиться — не каждому же Бог посылает случай послужить оригиналом для нескольких десятков произведений различных художников, не каждый же из таких оригиналов способен сознательно отнестись *(критически отнестись!)* к «своим» портретам, а если и способен, то {121} не каждый же из таких оригиналов владеет (хоть и плохо) пером, чтобы изложить удобопонятно и убедительно свое оригинальное мнение! И если «magno se judice quisque *tuetur*»[[275]](#endnote-232), то почему как раз я, да еще в такой редкий момент для истории портретной живописи, должен (из скромности? из трусости? из преклонения пред общепринятым?) составить исключение!

Акризия[[276]](#endnote-233) миновала. Я взял большой конверт; вложил в него рукопись, запечатал и надписал: — «В типографию. — Адрес»…

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

Но пусть на них и падает вся ответственность за это.

Я — умываю руки.

### Глава 1 Парадоксальные автопортреты

Интересная мысль озарила меня на одном из «музыкальных вечеров» в доме моей матери (Марсово поле, 7, угол Мойки, 1)! Замечательный для меня дом! — здесь было Художественное бюро Н. Е. Добычиной[[277]](#endnote-234), ученицы моей Драматической студии, здесь был «Привал комедиантов» — детище «Бродячей собаки», где, я был полгода всевластным диктатором и появление которой на свет обязано «Обществу Интимного театра»[[278]](#endnote-235), основанному Н. С. Крутиковым, В. А. Мгебровым[[279]](#endnote-236), Б. К. Прониным[[280]](#endnote-237) и *мною! «*Привал», где наряду с пьесами *в моей* постановке шла *моя «*Веселая смерть» и где *я сам* выступал «*в своем* репертуаре»! В этом доме жили А. Л. Волынский[[281]](#endnote-238) и Леонид Андреев — мои друзья и жил футурист Василий Каменский — мой почитатель, написавший обо мне целую книгу — талантливейший из талантливых сверхпанегириков, когда-либо выходивших из-под пера поэта на удивленье миру! Здесь жил еще писавший *с меня* некогда портрет С. Ю. Судейкин, с которым я на «ты» — большая честь! — и О. А. Глебова-Судейкина[[282]](#endnote-239), очаровательная исполнительница одной из моих секунд-полек — большая радость! Наконец, в этом доме вот уже столько лет живет *моя* мать! — Марсово поле, 7, угол Мойки, 1, — исторический дом, прямо-таки исторический!

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

Играл молодой виолончелист Николай Васильевич Нарбут. Я сидел отчасти против него, отчасти против стены, где в два ряда, сверху донизу, висели, и посейчас висят, закантованные изображения моей {122} персоны кисти И. Е. Репина, Н. И. Кульбина, М. В. Добужинского, Давида Бурлюка, *князя* А. К. Шервашидзе, С. А. Сорина[[283]](#endnote-240), Ю. П. Анненкова и др. Все это, впрочем, не оригиналы, а печатные воспроизведения — вырезки из различных изданий, почтивших помещением на своих страницах моих портретов как меня, так и художников, их авторов, — вырезки, которые моя мать коллекционирует, кантует и развешивает в ряд на стенке вот уже без малого лет пятнадцать. Лестно ей, что ли, что такому количеству художников захотелось воспроизвести черты ее сына или что так часто журналы «украшают» себя портретами ее детища — не знаю (пожалуй, вернее первое, так как многочисленные фотографические снимки с меня, воспроизводившиеся во всевозможнейших газетах и журналах, оставлены почтенною коллекционершею без всякого внимания). Дело не в этом. Я хочу лишь отметить факт рядовой развески художественных изображений одного и того же лица в столь близком соседстве друг к другу, что глаз, на небольшом сравнительно расстоянии, легко охватывает их вместе, не теряя в то же время возможности различения деталей каждого из этих изображений порознь! — случай, вызвавший, как в этом убедится читатель, появление на свет настоящей книги.

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

Хорошо играет Нарбут. Техника, серьезность, а главное, cavata![[284]](#endnote-241) («На языке виолончелистов, — объясняет Альфонс Доде в своем “Маленьком приходе”, — выражение это означает особенную способность смычка одновременно заставлять вибрировать и струны инструмента, и чувства слушателей».) Благодаря его cavat’е (о, чары cavat’ы!) нервы мои напрягались до истомы, дарящей озаренность блаженного созерцания. Все как-то стало по-иному от этой cavat’ы, на все вдруг появились новые очи, новые мысли. Как вырос вдруг музыкант предо мною! — из исполнителя господней воли он сам вдруг стал господином. Виолончель, смычок, канифоль, даже сам гениальный Иоганн Себастьян Бах — все это предстало вдруг как средство, как материал, канва, трамплин, дорожка. Музыкант заслонил их *своим* толкованием, *своим* чувством, *своим* умением, *своим* прозрением, *своей* мыслью, *своей* волей. *Собой*!.. Ах, эта cavata: власть его чар, *его*, Музыканта! Я хотел слушать только *его*, только *его* одного, все равно, исполняет ли он Баха, Давыдова[[285]](#endnote-242), Глазунова — безразлично. Я видел в ту минуту ушами только *его* и только он мне был интересен.

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

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

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

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

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

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

У малокультурных народов существует предубеждение, суеверное предубеждение против портрета, основывающееся на вере, будто в написанное изображение человека переходит живая душа человека (об этом см. интересную брошюру Д. А. Коропчевского «Народные предубеждения против портрета»[[286]](#footnote-46)).

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

{124} Правда, нити этой сети обусловили *мои* черты, черты чужого, но попалась в эти сети *не моя* душа («чужая душа потемки», говорит пословица; поймать ее на полотно — не темень ли напустить на его белую поверхность?). Душа художника в сетях черт моего лика, *его* душа застряла в лабиринте этих нитей, *она* отпечатлелась на этой хрупкой поверхности в своей творческой выразительности. Снимок с души портретиста я увидел на своих портретах! Портрет художника с себя, душевно взятого, сквозит в том, что мнил художник портретом с меня. Это *автопортрет*, подлинный автопортрет художника, если только самое слово «портрет»[[287]](#footnote-47) понимать в искусстве не как фотографию, чертеж или декалькоманию, а как *душевный снимок*, т. е. снимок с того наисущественнейшего в каждом из нас, что, собственно говоря, и обусловливает каждого из нас в отдельности (ψυχή).

Перелистайте иллюстрации этой книги и скажите по совести, что общего у этого гордого и деловитого мыслителя, каким изобразил меня Илья Репин, с иронически настроенным паном, каким изобразил меня Добужинский! Что общего у этого красивого, кроткого, задумчиво-сентиментального Евреинова Сорина с этим страшным, черным, низколобым хулиганом, без пяти минут убийцей Евреиновым Маяковского? Что роднит этого интересного, но некрасивого, милого, но себе на уме, неврастеничного Евреинова Анненкова с этим недоступным, сказочно вычурным красавцем, величественным в своем сверхземном спокойствии, каким изобразила меня симпатичная Мисс[[288]](#endnote-243). И не стоит ли особняком от всех этих Евреиновых, не имея ничего общего с ними, Евреинов экстатически-театральный, Евреинов накрашенный, «нарочный», парадоксальный, полушут, полусвятой, изумительный, экстравагантный, ввысь посылающий вызов, — каким изобразил меня Кульбин в своем знаменитом *chef d’œuvre’е*? И если это — Евреинов, то Евреинов ли тот женственный, церковно-дразнящий homosexual’ист, который, в наготе своей, любуется на странный цветок и кокетничает со зрителем, распущенно пользуясь сумеречным освещением (произведенье Бобышова[[289]](#endnote-244))? Или, если это правда, если это вот и есть настоящий Евреинов, то кто же этот серьезный, романтичный, старомодный Dichter[[290]](#endnote-245), уважающий в мире только себя и поэзию (произведенье Мака[[291]](#endnote-246))? Или этот рыцарский лик, мистически одухотворенный в простоте своих линий (произведенье князя Шервашидзе)? Или этот совсем особенный, {125} немножко резкий, немножко искусственный, плоский и бездумный образ (работа Давида Бурлюка)? Или… Но перелистайте, перелистайте иллюстрации этой книги и скажите сами по совести, чей гений запечатлелся на всех этих изображениях меня в сильнейшей степени — мой, каким вы его знаете (вы, родственники, друзья и враги!) или же гений известных вам художников, создателей этих мало похожих друг на друга портретов!

Да, — скажете вы, — но в этих мало похожих друг на друга портретах есть тем не менее нечто общее, их роднящее, то общее, что, собственно говоря, и определяет, как принято до сих пор думать, наличность самого «портрета» как такового, а именно — сходство его с оригиналом. А это и есть, дескать, *существенное* в каждом портрете.

На это я «позволю себе» возразить вам следующее.

Сходство с оригиналом никоим образом не может быть принято за *существенное в художественном произведении*, так как иначе пришлось бы допустить, что всякий фотографический снимок[[292]](#footnote-48), сходственный с оригиналом, есть однозначащее и даже конкурирующее с мастерским произведением искусства. Вы же прекрасно знаете, что если за свой портрет кисти Серова или Репина вы готовы были бы заплатить в свое время тысячи, то за снимок Boissonat et Eggler[[293]](#endnote-247) или Мрозовской[[294]](#endnote-248) вы не дали бы и сотни рублей, даже если бы на этом снимке вы вышли сходственней, чем на полотне живописца.

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

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

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

Итак, истинно ценное в портрете — это *искусство художника*. Скульптурный портрет Бальзака работы Родена вы все, конечно, {126} предпочтете, на почве искусства, фотографическому снимку с великого романиста, несмотря на то что у Родена это не Бальзак, каким его видели и знали окружающие, а на фотографическом снимке с него он «как живой», «вылитый», «две капли воды», «вот‑вот заговорит» и т. п.

Но если *искусство художника* есть самое ценное в портрете, а *индивидуальность* отношения к предметам внешнего мира (в том числе и к позирующему оригиналу), короче говоря, *личность художника (творца)* представляет для нас наиболее ценное в искусстве настоящего художника; если, с другой стороны, ядром личности художника, его *души* является ее *самость (ячность)*, которую мы ищем в каждом мазке, в каждом штрихе выдающегося живописца; если *печать этой самости*, так сказать, *духовный снимок* с autatos’а[[295]](#endnote-249) *художника* и есть то существенно-важное, что мы ищем в каждом художественном произведении на почве чистого искусства, — то некая (мы теперь знаем приблизительно *какая*) автопортретность художника в портрете с меня перестает быть парадоксом.

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

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

И все это будут *свои* образы, образы художника, напоенные *своим*, свойственным только данному художнику переживанием, подобно тому как *свои* образы европейцев у японских художников старой школы со *своим*, исключительно им свойственным «экзотическим» переживанием.

Автопортрет в роже злодея? Да, и в злодее. Иначе как вы объясните атавистические сновидения? — «Если б мы отвечали за наши сновидения, — говорит Модели[[296]](#endnote-250) (см. “Сон как треть жизни человека” {127} М. М. Манасеиной[[297]](#endnote-251), стр. 221), — то не было бы человека, который бы не заслуживал виселицы».

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

И это верно *не только* в отношении художников-живописцев, если только мы вспомним Буало[[298]](#endnote-252) и его 127‑ю и 128‑ю строки откровения в «L’Art poétique»:

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

### Глава 2, подтверждающая главу 1‑ю данными теории и истории искусства

«Давид Юм, — говорит И. Фолькельт[[299]](#endnote-253) в примечаниях к “Современным вопросам эстетики”, — был прав, придавая большое значение преобразующему воздействию чувствования и верования»; действительно, «видимое нами всегда разлагается на две части, на *действительно* видимое, что противостоит всем нашим критическим размышлениям, и на то, что нам *кажется*. Мы сами вносим в окружающее свои настроения, убеждения, привычки и потом *верим*, что мы видим их непосредственно, как неотделимую составную часть видимого нами. Наша личность вносит таким образом значительные изменения в видимые нами формы и краски действительного мира…» Более того — «сложенная из тела и духа личность художника *тесно срастается* с его произведениями. Действительность, если можно так выразиться, проходит сквозь душу художника, чтобы превратиться в искусство; но душа художника вовсе не пустое пространство, не оказывающее никакого влияния. Каждый художник вносит в свои творения свои чувства и верования, свою манеру видеть и ощущать, свой душевный склад и миросозерцание». И если мы «вспомним, что даже зрение наше носит личный характер», мы же «*видим не только глазами, но и складом нашего ума и душевным настроением*», придется признать, что «на художественных произведениях отражаются не только миросозерцание художника и другие высшие стороны его духа, но и все *личные особенности телесной и духовной его организации*».

{128} Забывая о субъективном характере наших впечатлений, мы попадаем нередко в довольно-таки фальшивое положение.

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

— Верно ли, что улицы Берлина грязны?

— Нет, — отвечает он уверенно. — Нисколько.

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

Особенно ярко о значении субъективности в искусстве говорит Шербюлье[[300]](#endnote-254) в своей «Новой теории изящных искусств» (см. его вдохновенный труд «L’Art et la nature»). Планомерная компиляция непосредственно относящихся к нашей теме отрывков из этой замечательной книги[[301]](#footnote-49) представляет доктрину Шербюлье в следующем виде:

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

«Художник не может подражать природе, не переводя ее, а переводить нельзя, не истолковывая, а толкование — работа мысли, в которой непременно скажется личное “я”. Неразумно требовать, чтобы живописец или поэт воспроизводили вещи, как они суть[[302]](#footnote-50), не влагая ничего своего: это все равно что требовать, чтобы он, оставивши {129} свою кожу, влез в вашу. Не нужно читать Канта, чтобы понять, что каждый из нас видит *своими* глазами, что каждое наше восприятие носит отпечаток *нашей* души, что есть что-нибудь субъективное в каждом даже мимолетном нашем ощущении, и тем более в наших суждениях. Повозка столкнулась с коляской; спросите трех свидетелей этого происшествия, и каждый передаст его *по-своему*, потому что каждый видел его по-своему[[303]](#footnote-51)… Ум человека, даже самый светлый, никогда не бывает плоским зеркалом, точно отражающим предметы… Скажи мне, что ты любишь и как любишь, и я тебе скажу, что ты видишь в мире и как понимаешь… *Закажите свой портрет трем равносильным по таланту живописцам; портреты будут похожи на вас, но не тождественны между собой*. Это оттого, что в каждом человеке множество признаков, которых хватило бы на несколько человек, и каждый из трех живописцев сделает из них свой выбор, подсказанный непреодолимою симпатией. *Корень всякого таланта — в исключительных, всепоглощающих склонностях души*, осознанных или неосознанных, и эти склонности художника влияют и на его созерцание, и на приемы, которые он употребляет для передачи того, что он видит… *Наше понимание вещей носит отпечаток нашей души*, ибо воображение находит в познаваемых предметах наше личное “я” с его чувствами и его страстями… *Наше эстетическое воображение* — это уже его закон — *покрывает нашею тенью все образы предметов, так что трудно разобрать, что в этих образах принадлежит предметам и что нам…* Наше воображение, без изучения философии, верит в тожество субъекта и объекта, “я” и “не‑я”, мысли и жизни, и эта вера необходима для его удовольствий, ибо воображение совсем не интересуется предметами, которых оно не успело одушевить, ни идеями, которых оно не может воплотить в чувственную форму… *Вид предметов зависит от того, каковы мы сами, субъект творит объект…* Это еще не все. Если верно то, что мы влагаем много своего во все наши образы, что они носят отпечаток их носителя, то еще бесспорнее то, что *художник придает своему произведению*, над которым он так терпеливо трудится, так сказать, *форму своего ума и цвет своей души…* У всех нас свои очки, окрашенные в цвет нашей души, и напрасно протирать их: они все-таки останутся розовыми или синими, черными или красными…»

Я полагаю, нет нужды в нашем кратком очерке приводить мнения, сюда относящиеся (о значении субъективности художественного {130} творчества) других выдающихся эстетиков; все они, в большинстве, различно только «подходя» к предмету, говорят то же самое, разве что не столь «доступно» и потому убедительно для каждого.

Обратимся же теперь к самим художникам и их произведениям: «*Во всю природу*, — говорил Роден в беседе с П. Гзеллем[[304]](#endnote-255) (см. книгу последнего: О. Роден. “Искусство”), — *он (художник) вкладывает сознание, подобное его собственному…* Например, во всех вельможах Тициана вы заметите надменную энергию, которая, без сомнения, жила в его собственной душе… *Возьмите какую угодно часть образцового произведения, вы узнаете в нем душу художника*. Сравните, например, руки в портретах Тициана и Рембрандта. Рука Тициана будет властная; рука Рембрандта — скромная и мужественная… *Каждый ваятель придает природе душу по собственному темпераменту…*»

Роденовскую истину как нельзя лучше подтверждает державная в искусстве троица: Рафаэль, Микеланджело и Леонардо да Винчи!

«По улице Рима (пример Шарля Блана[[305]](#endnote-256)) прошла какая-то женщина. Видел ее Микеланджело и нарисовал ее важною, серьезною; видел ее Рафаэль, и ему показалась она прелестною, невинною, грациозною… Наконец, видит ее Леонардо да Винчи и находит в ней все обаятельные прелести красивой женщины. В результате одно и то же существо увековечивается как горделивая сивилла Микеланджело, как божественная дева Рафаэля, как очаровательница Леонардо да Винчи».

«Так как красивые женщины встречаются редко, — писал Рафаэль графу Кастильоне[[306]](#endnote-257), — то *я пользуюсь возникающей во мне идеей*: имеет ли она какое-нибудь художественное значение, я не знаю, но я всеми силами стараюсь его достигнуть…»

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

Микеланджело (чья скульптура на гробнице Медичи почти лишена портретного сходства) был куда откровеннее. «Художник в своем произведении, — учил он без обиняков, — *изображает более самого себя, чем воспроизводимый предмет*». В годы великой скорби и стыда переживавший их Микеланджело, по мудрому замечанию Ромена Роллана (см. его книгу «Микеланджело»), «не ваял больше Медичи, он ваял статуи своего отчаяния. Когда ему указали на недостаток сходства его портретов с Юлием и Лоренцо Медичи, он гордо отвечал: “Кто заметит это через тысячу лет?”…» По словам же Вазари[[307]](#endnote-258), Микеланджело «питал отвращение к копированию живого {131} лица, если только оно не было исключительно красивым». Поэтому «единственный портрет, им нарисованный», был портрет Томмазо деи Кавальери, в которого Микеланджело оставался влюбленным до самой смерти.

А Леонардо да Винчи (кстати сказать, столько раз повторивший себя в своих апостолах) настолько был уверен в автопортретической тенденции всякого художника, что, например заранее предлагал ученикам со слишком развитою челюстью уменьшать ее на изображаемых ими лицах.

Об отражении *внешности* художника в его произведениях говорят, между прочим, Fr. Pecht[[308]](#endnote-259) (см. его труд «Deutsche Künstler des 19. J.». Nördlingen, 1879), Konrad Lange[[309]](#endnote-260) («Das Wesen der Kunst») и наш Л. Саккетти[[310]](#endnote-261) («Эстетика в общедоступном изложении», т. 1, стр. 129, 130, 137) — они отмечают, что «художники с красивою наружностью склонны изображать красоту», что «Дюрер придал некоторое сходство с собою Христу» и т. п.

Я лично могу сослаться на Уильяма Блейка (1757 – 1827)[[311]](#footnote-52) [[312]](#endnote-262), который, несмотря на свой «транс», «визионерство» и прочие психические особенности, столь отличающие его от всех художников мира, вечно рисовал, на поверку, своих библейских мужей *с себя и только с себя*.

Отражение внешности художника в портретной живописи подметил, между прочим, и Альфонс Доде в своем «Маленьком приходе» (упомянутом мною в главе 1‑й, в связи с cavat’ой). Так, его Шарлэкси (подозрительная наблюдательность для восемнадцатилетнего!) пишет Валлонгу, что «*художник, обладающий длинным носом, стремится удлинить носы во всех портретах, которые он пишет*». Эта же мысль развивается юнцом и в другом письме к своему другу. «Прилагаю при сем эскиз моей персоны в два карандаша, начатый кавалером Борским, фальшивым монетчиком 50‑го драгунского полка», — пишет герой Доде. — «Как ты можешь видеть, портрет уже становился очень похож. Но только все по тому же *закону субъективности*[[313]](#footnote-53), о котором мы недавно рассуждали и который заставляет моего пузана портного, несмотря на все, что бы я ни говорил ему, шить мне жилеты, которые болтаются на мне как на вешалке; в силу того же закона Борский, человек страстный, *вложил в мой взор жаркий пыл своего собственного взора* и это изменило все выражение моего лица… Когда он проходил мимо меня в наброшенной на плечи {132} шинели, то я был поражен выражением всего его лица. И взором, и мыслью он был где-то далеко… и только восторженно улыбался той, которая сделала его преступником. *Вот этот-то страстный огонь своего взора он совершенно неправильно и придал моим глазам*».

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

Впрочем, Шарлэкси это тем более извинительно, что даже такие видные живописцы, как Шарль Верне[[314]](#endnote-263), ошибались в этой «тонкой материи», вне подозрения о *роковом характере автопортретизма в искусстве* («У тебя тьма врагов, — говорил Верне Грёзу[[315]](#endnote-264), — и в числе их есть некто, с виду будто любящий тебя, но он тебя погубит». — «И кто же этот “некто”?» — спросил Грёз. — «Ты сам», — отвечал Берне). Призадумайся Берне над любым портретом с европейца кисти японца старой школы, — он рассуждал бы иначе.

Теперь я вспоминаю, что еще лет двадцать тому назад Евгения Осиповна Нотович[[316]](#endnote-265) (дочь редактора «Новостей»), с которой мы дружно изучали тогда «Эрмитаж» и не пропускали ни одной выставки, первая обратила мое внимание на автопортретизм художников в лице скульптора Гинцбурга[[317]](#endnote-266) (друга дома Нотовичей), который всем своим статуэткам непременно укорачивал ноги, меряя их, так сказать, «на свой аршин».

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

### Глава 3 к проблеме портретного сходства

Как смотрели на задачу портрета до 40‑х годов прошлого столетия, когда труды Тальбота[[318]](#endnote-267), усовершенствовавшего открытую Дагером[[319]](#endnote-268) и Ньепсом[[320]](#endnote-269) *фотографию*, положили практическое начало общедоступности последней, говорят, между прочим, нижеследующие курьезные документы, датированные как раз 40‑м годом XIX в.

#### 1

«Договор титулярного советника Павла Григорьевича Староженко с живописцем Кононом Федоровичем Юшкевич-Стаховским, учиненный 1840 года, сентября 27 числа, в пятницу. За написание с г. помещика тит. совет. Павла Григорьевича Староженко портрета {133} мною, Юшкевичем-Стаховским, я по договору должен по окончании портрета оного получить от него, г. Староженко, награждение:

1) житной муки 10 пуд. по цене пуд по 1 р. 80 к., на сумму 18 р.,

2) пшеничной муки 4 пуда по 2 руб., на 8 руб., и 3) деньгами 14 р., всего (40) сорок рублей; на семь вечерей пять свечей; человек мой должен кормиться до 6 числа октября и до сего же дня две лошади мои травою или сеном и овсом, на каждую лошадь в сутки по 2 гарцы, а на 2 по 4 гарцы овса, а я кушать с ним, господином Староженком, за столом, до этого же 6 числа октября 1840 года, до которого дня я должен работою кончить *портрет его, который срисовать или намалиовать я должен точь в точь похожим на живое ею, Павла Староженко лицо, в мундире, при шпаге, с руками*[[321]](#footnote-54). В чем на сем договоре и подписал собственноручно: Дворянин Конон Юшкевич-Стаховский, живописец».

#### 2

«Свидетельство. Дано сие от меня Полтавской губернии жительствующему в г. Прилуке дворянину Конону Федорову сыну Юшкевичу-Стаховскому в том, что он по его искусству художества живописного занимался в доме моем сниманием с меня портрета, и как *опой портрет столь живописно написан что даже почти различить не можно с живым моим лицом*, для того отдавая справедливость живописному искусству его, Стаховского, по всей справедливости имею право рекомендовать всякому тому, кто только пожелает иметь с лица своего и корпуса точь в точь сходственный портрет для памяти потомству своему. 1840 года, октября 11 числа, в пятницу. Полтавской губернии, Прилукского уезда, села Ржавца помещик действительный дворянин титулярный советник Павел Григорьев сын Староженко при печате герба моего. Печать». (Сообщ. А. Ф. Кони.)[[322]](#footnote-55)

С 40‑х годов, как сказано, началось повсеместное распространение *фотографии*, которая в настоящее время, преодолев самые сложные трудности[[323]](#footnote-56), достигла, казалось бы, максимального расцвета. Спрашивается: повлияла ли и насколько повлияла фотография на сегодняшний критерий портретной живописи?

Беру для ответа на этот вопрос величайшего из современных философов искусства Б. Христиансена[[324]](#endnote-270) и величайшего из современных художников Родена.

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

Второй на вопрос П. Гзелля (см. О. Роден. «Искусство»), придает ли художник большое значение сходству, ответил: «Конечно… оно необходимо».

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

И однако…

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

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

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

«Мой бюст не понравился Пюви де Шаванну, — жаловался П. Гзеллю Роден, — он нашел его карикатурой…»

Вот и разбирайтесь в проблеме сходства! По Родену, *необходимое* сходство достигнуто в высшей мере («Я убежден, — клянется Роден, — что передал в его бюсте энтузиазм и глубокое *благоговение*, которое испытывал к нему»), а по компетентному мнению Пюви де Шаванна, мнению не только авторитетного художника, но вдобавок самого оригинала, благоговейная лепка Родена — карикатура.

О своей фотографии Пюви де Шаванн так не выразился бы.

В pendant[[325]](#endnote-271) к этому поучительно вспомнить скандал, недавно разыгравшийся вокруг портрета А. И. Иванчина-Писарева[[326]](#endnote-272) работы К. С. Петрова-Водкина — портрета, который несмотря на благоговейное отношение художника к своей задаче вызвал со стороны близкой родственницы покойного оригинала такой протест в газетах: «В редакции Р. В. Иванова-Разумника[[327]](#endnote-273) и С. Д. Мстиславского[[328]](#endnote-274) вышел сборник “Скифы”. Наряду со статьями, посвященными памяти А. И. Иванчина-Писарева, помещен его портрет кисти или, вернее, пера г. Петрова-Водкина. Против этого наброска я в свое время {135} энергичнейшим образом протестовала, предлагая имеющиеся у меня прекрасные фотографии, вполне воспроизводящие характерное лицо Александра Ивановича. Тогда же я получила обещание редакторов, что “художественное” произведение г. Водкина помещено не будет. Любезная предупредительность редакции, приславшей мне чуть не первый экземпляр сборника, убедила меня, к сожалению, в полном пренебрежении к моей просьбе и к собственному ее обещанию: карикатура все же появилась. Насколько мне известно, в таких случаях принято считаться с желаниями не только родных, но даже друзей. Почему редакция “Скифов” не сочла обязательным этого для себя — не понимаю. С. А. Иванчина-Писарева» («Речь», 6 августа, 1917 г., № 183).

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

Правильно констатирует Б. Виппер[[329]](#endnote-275) в своей статье «Проблема сходства в портрете» (см. сборник «Московский Меркурий», вып. 1, 1917 г.) — что «современному зрителю надобно не сходство, а повторение, не портрет, а точный оттиск. А для современного художника портрет не может существовать, потому что он не признает не только сходства, но даже соотносительности».

И вот что интересно: если вы полагаете, что фотография дает для всех *(для всех!)* убедительное сходство, значит… значит, вы никогда не бывали в глуши деревенской России или среди дикарей. Да что фотография, эта черная неразбериха! — раскрашенное изображение *(точное раскрашенное изображение)* и то в смысле сходства не для всех убедительно. «Я им показывал, — рассказывает один английский путешественник, — большой раскрашенный рисунок, изображающий туземца Новой Голландии, и что же? Один объявил, что это корабль; другой поправил, что это кенгуру; из дюжины не нашлось ни одного, кто хотя бы заподозрил, что этот рисунок представляет их же собрата».

О каком полном сходстве может быть речь, если сегодняшний имярек не похож на вчерашнего, того же самого имярека, и гоголевская Анета (в «Портрете») только случайно желта и вовсе не «приняла несколько склянок микстуры».

О каком полном сходстве может быть речь, если все мы видим по-разному: Роден расходится в оценке сходства с Пюви де Шаванном, «у духовного лица, у судьи, у солдата, у купца, у педагога — у каждого свои профессиональные образы. Если бы людские головы сделались прозрачными, — говорит Шербюлье в “L’Art et la nature”, — и вы могли бы сравнить портреты одной и той же дамы, запечатлевшиеся {136} в воображении ее швеи, ее парикмахера, ее адвоката, домашнего врача, духовника и любовника, вы были бы поражены их несходством и подумали бы, что имеете дело с шестью различными женщинами».

Если принять всерьез *сходство с оригиналом как критерий художественного произведения*, придется немедленно же всех Боттичеллей, Рафаэлей, Леонардов да Винчи изъять из музеев! Ведь повернулся ж у Курбе[[330]](#endnote-276), у этого зачинщика реальной школы живописи, язык спросить у одного академика: «Разве ты когда-нибудь видел Иисуса Христа? Зачем же ты рисуешь его портрет?»

Великий Эннёр[[331]](#endnote-277) сумел бы отрапортовать Курбе как следует! Ведь это он пристыдил даму, плакавшую, что портрет ее вышел совсем непохож. «Эх, сударыня! — сказал знаменитый эльзасец, — когда вы умрете, ваши наследники почтут за счастье иметь прекрасный портрет, подписанный Эннёром, и им будет *совершенно все равно, похожи вы или нет*».

Совершенно все равно…

В связи с этой прелестной отповедью Эннёра мне вспоминается такой отрывок из пьесы Ф. Коппе[[332]](#endnote-278) «У мольберта»:

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

Графиня.  
И сами вы?

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

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

Реймон.  
Нет! Поймите, я лелею  
В душе своей мечту, я запираюсь с нею  
По целым дням, наедине,  
Чтоб воплотить ее на полотне.  
И вы находите, что в этом счастья мало![[333]](#footnote-57)

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

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

Искусства…

К чему нам сходство, точное сходство с предметами реального мира, если мы, как верно мыслит И. Фолькельт (op. cit), «материально не заинтересованы людьми или предметами, изображенными в художественных произведениях, и не связаны с их действительным существованием!» Ведь мы «рассматриваем их и наслаждаемся ими *(лишь)* как образами и призраками, потерявшими для нас всю вещественность, тяжесть, действительность».

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

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

И словно отшатнувшись пред видением подобного «Портрета», словно обожженный живыми глазами проклятого Петромихали, Жан Поль[[334]](#endnote-279) еще в начале XIX века предупреждал художника от «*крепостной зависимости и простого подражания*».

{138} «Самым верным подражанием природе, — вторит Жану Полю Гёте в своих примечаниях к трактату Дидро о живописи[[335]](#endnote-280), — еще не достигается художественное произведение[[336]](#footnote-58), но в нем может почти совсем исчезнуть природа, а все же оно будет достойным похвалы». «*Ведь искусство*, — рек великий олимпиец, — *потому и искусство, что не природа*».

«Они думают, — смеялся над реалистами великий “назарей” Фр. Овербек[[337]](#endnote-281), — что сделали нечто похвальное, когда им удалось написать помело так натурально, что, кажется, его можно схватить рукою. Но в таком случае я возьму само помело: ведь оно естественнее!»

Того же мнения и наш тайновидец Ф. М. Достоевский, который в «Дневнике писателя» за 1873 г. (см. IX «По поводу выставки») смеется над «современными нашими художниками», говорящими: «надо изображать действительность как она есть», тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, приготовляется, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож[[338]](#footnote-59), а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? «Идеал ведь тоже действительность. У нас как будто многие не знают того», — заключает Достоевский.

«Подражая природе и воспроизводя ее, — учит Август Вильгельм Шлегель[[339]](#endnote-282) (см. его “Чтение об изящной литературе и искусстве”), — {139} искусство никогда *не возвысится до своего оригинала*». — Если же художник «*вполне успеет*, — как бы отвечает Шлегелю Гегель (см. его “Курс эстетики, или науки изящного”), то можно сказать, что *подобный портрет… вернее, схожее с человеком, чем самый человек*».

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

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

Что, возможно, полное сходство оригинала с портретом художника не дает в достижении своем подлинного произведения искусства, это прекрасно и давно уже доказал Бальтасар Деннер[[340]](#endnote-283) (1685 – 1747) своими портретами, вернее вернейшего зеркала передающими данные оригинала. «Он работал с лупой и по четыре года возился с одним портретом, — сообщает Ипполит Тэн[[341]](#endnote-284) в своих “Чтениях об искусстве”, — в нарисованных им лицах не забыто ничего: ни неровности кожи, ни едва заметные пятнышки на скулах, ни черные точки, разбросанные по носу, ни голубоватые разветвления микроскопических жилок, извивающихся под верхней кожицей, ни блеск глаз, где отражаются окружающие предметы. Зритель останавливается в изумлении: голова как живая — она точно хочет выскочить из рамы; никогда никому не удавалось достичь подобного совершенства; это единственный в своем роде пример терпения. Но в общем какой-нибудь размашистый эскиз Дейка во сто раз могущественнее, и ни в живописи, ни в других искусствах не ценится высоко подобный обман зрения».

Когда я замечаю «деннеровщину» в портретной живописи наших «правых» выставок, мне всегда вспоминается экспромт Д. Д. Минаева[[342]](#endnote-285), остроумный и поучительный:

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

### **{****140}** Глава 4 Оригинал о портретистах

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

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

#### И. Е. Репин

Что можно прибавить к той уйме, что о нем написана?

Репин… Попробуй-ка сказать два слова, но два слова, исчерпывающих для океана!

Таких два слова я и скажу здесь о гениальном Репине.

Натура стихийная.

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

Размашистый талант.  
Само собою — артистичен насквозь.  
Гордый творческой гордостью.  
Важен и вместе прост.

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

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

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

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

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

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

«Очень мужчина». Настоящий мужчина. Муж. Вейнингеровское «Ж»[[343]](#endnote-286) в нем словно и не ночевало. Вот уж кто не сентиментален! (Когда его дочь, ребенком, расквасила свой носик, Илья Ефимович, работавший в то время над картиной «Убийство Иоанном Грозным своего сына», вместо того чтоб посочувствовать и «принять меры» милосердия, остановил плачущего ребенка и, не дав ему вытереться, тут же записал тон свежей человечьей крови, столь искомый для его картины.)

Репин ненавидит кривлянье, в чем бы оно ни выражалось. (Помню наши частые разговоры о кубизме и футуризме; в особенности памятен мне почти трехчасовой colloquium[[344]](#endnote-287), когда мы шли втроем — он, я и покойная Н. Б. Нордман-Северова[[345]](#endnote-288) — из Сестрорецка в Куоккалу от С. О. Грузенберга[[346]](#endnote-289). Илья Ефимович, разгоряченный интересным вечером у maestro философии и к тому же ходьбой, был пылок в своих нападках на новейшее направление живописи как никогда! — словами «ломанье», «выверт», «кривлянье», «манерность» и т. п. он, как кайенским перцем, пересыпал свою речь! В итоге, благодаря такой сугубой «пикантности», от прилежного вкушения сей «духовной пищи» великого мастера у меня остался в памяти лишь вкус этой «кайенны».)

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

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

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

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

И ничего миниатюрного в нем, женственного, легкомысленного! Крупный человек. Крупная фигура. И сколько «du moujik»[[347]](#endnote-290) в нем! И немолод, и немоложав! (Репину исполнилось 70 лет, когда он писал меня.)

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

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

Впрочем, этот «*недостаток*» (на самом деле — автопортретное *достоинство*) характерен для большинства великих портретистов и даже смутил такую умницу, как Б. Христиансен (прославленного автора «Философии искусства»), который, понатужась, увидел даже здесь достоинство в чисто портретном отношении (?). «Не бросалось ли тебе в глаза, — спрашивает он в статье “Две проблемы портрета”, — что портреты наших величайших мастеров, начиная с Дюрера, Эйка и Тициана до Рунге[[348]](#endnote-291), Лейбля[[349]](#endnote-292), Фейербаха[[350]](#endnote-293) и Тома[[351]](#endnote-294), — что все они, как ни сильно подчеркивают они индивидуальную {144} особенность, имеют все-таки одну общую черту, словно изображенные лица родственны между собою и непохожи на остальное человечество? Если же ты пристально вглядывался в них, то ты заметил, что это взор их сообщает им сходство: общее у всех самозабвение взора, который устремлен вдаль или уходит в глубь своей души. Иногда кажется, что взгляд их ищет именно тебя…» Б. Христиансен объясняет это именно тем, что художник в мелодии своих форм включает метафизическое, «так как оно мотивируется идеей сверхэмпирической действительности, в которой личность теряется». Мол, «высшая ценность становится внутренним содержанием».

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

В метафизическом беснуясь размышленьи,  
Сыскать начало всех начал…[[352]](#endnote-295)

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

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

#### С. А. Сорин

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

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

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

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

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

Изумительная аккуратность во всем. Решительно во всем.

Какая радость, бывало, после репетиции в «Кривом зеркале», где дирекция вечно скупилась на радикальную чистку кулис, а мытье сцены «по-настоящему» было неслыханной редкостью, о которой мечтали, как в бреду, задыхавшиеся в пыли артисты, — какая радость, бывало, выйдя из театра и перейдя мостик через Екатерининский канал, очутиться в мастерской С. А. Сорина (он жил почти vis-a-vis[[353]](#endnote-296) «Кривого зеркала»). Чистота, опрятность. Хорошая, в порядок расставленная мебель. Ничего резкого. Ничего беспорядочного. Тихо. Прислуга ходит бесшумно. А на столе уже чай! не тот чай, который, трижды вскипяченный, с отвращением, бывало, глотаешь на репетиции в театре З. В. Холмской[[354]](#endnote-297), а душистый, великолепного цвета, опрятно поданный, five o’clock’истый в смысле сервировки, с аппетитно разложенным в корзиночке печением, с клубничным вареньем, душистым, нежным… Вкусно. Сладко. Хорошо. Так «воспитанно». Бонтонно. По-светски… В камине трещат аккуратно сложенные дрова… Кругом такой приятный свет. Такие приятные, чрезвычайно приятные тона обоев и мебели… А пред тобой галантный хозяин. Такой мягкий, вкрадчивый голос: «Еще, Николай Николаевич, чашечку!..» Господи, как приятно-то, как сладостно, как отдохновенно и чуть-чуть (совсем чуть-чуть, вот столечко, да и того нет) дремотно-с.

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

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

Н. А. Тэффи изумительно рассказывала о своих сеансах у С. А. Сорина (к сожалению, не напечатано) — животики надорвешь. Вся суть ее юморески в передаче пересмешки педантичных требований «голову {147} повыше» и галантного заниманья модели (чтоб ей не было скучно!) вопросами «что видели хорошего в театре», «что пишете сейчас», «собираетесь ли на такой-то вечер» — и т. п.

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

Часто приходилось спорить о размерах таланта С. А. Сорина. Я люблю Савелия Абрамовича, люблю искренне, и потому, как пристрастный к нему, всегда отстаивал его рисунок от слишком сурового обвиненья в «академизме». При чем тут «академизм» или «не-академизм», когда рисунок до nec plus ultra[[355]](#endnote-298) артистичен. Весь. Насквозь. До последней линии. Артистичен! красив! тонок! продуман! обаятелен! Чувство формы! Чувство меры! Определенность! Порой виртуозность! Изумительная виртуозность! И нежность, нежность! беспредельная нежность! Лицо словно заласкано карандашом, зацеловано, заворожено нездешней «колыбельной».

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

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

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

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

Карсавина!.. какая чудесная, какая волшебная форма для соринского содержания! Правда, Сорин кой‑где *засоряет* эту чистую форму сусально-золотой паутиной, что ткет порой его кошачья {148} мечтательность, но тем не менее (надо знать и Карсавину, и Сорина) его Карсавины восхитительны! Восхитительны. И это потому, что в отношенье Сорина здесь наиболее удачная канва для broderie[[356]](#endnote-299) его автопортрета.

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

Я очень доволен этим эскизом. Судите сами! Стоило ему появиться в издании «Солнца России», как я сейчас же получил массу писем от неизвестных поклонниц, где меня называли «дусей», «котиком», «красавцем», короче говоря — эпистолярно напоили чаем с клубничным вареньем. Напился с удовольствием и даже мяукнул, лестно оглаженный, что хоть это все и не по адресу и, строго говоря, надлежало отправить корреспонденцию С. А. Сорину, как истинному адресату, ну а все же приятно. («Кот Васька слушает да ест». Ведь знал же, что «не мне, не мне, а имени твоему»! чужое, — своровал! Ну да уж не прогневайтесь, Савелий Абрамович, — сами сказали, что *мой* портрет, а не Ваш! — Jeu de mots-c[[357]](#endnote-300) великосветское, улыбнитесь!)

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

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

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

Я так и сделал.

#### М. В. Добужинский

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

«Нашу компанию», помню, составляли следующие лица: Н. Н. Вентцель, поэт-юморист (псевдоним Бенедикт)[[358]](#endnote-301) и критик «Нового времени» {150} (псевдоним Ю‑н); К. А. Сюннерберг (псевдоним Конст. Эрберг)[[359]](#endnote-302), автор книги «Цель творчества», бывший сначала сотрудником «Нового времени», «Нашей жизни», «Золотого руна» и других изданий; М. В. Луначарский[[360]](#endnote-303), родной брат народного комиссара, оперный и концертный певец; А. П. Прокофьев[[361]](#endnote-304), композитор; М. А. Вейконе[[362]](#endnote-305), драматург, публицист, редактор «Театральных ведомостей» и известный переводчик; А. А. Офросимов, певец и художник; Зворыкин, уч<ащийся> класса теории композиции (Консерватории); я, «ваш покорный слуга»; и… краса всего Отдела по отчуждению имуществ -Мстислав Валерианович Добужинский.

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

Гордый — да. Однако всегда милый, любезный, тактичный. Обаятельный человек. Красивый. Высокий. Что-то английское, «лордистое» во всей фигуре и осанке. Или, вернее, польское — уж, право, не знаю (Добужинский — аристократическая польская фамилия, Мстислав и Валерианович — тоже польские имена). Держится прямо, в струнку, голову носит всегда высоко, однако не задирая, не возносясь. В походке что-то военное. Сын генерала. Отсюда, быть может, и приязнь его живописи к военным темам. Наследственное, как наследственна (старинный дворянский род) и любовь к старине, эта ретроспективная мечтательность, как выразился удачно Сергей Маковский.

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

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

{151} Отсюда, именно отсюда получил, сдается мне, начало этот глубоко-иронический, жутко-иронический подход Добужинского к современным многоэтажным чудищам наших городов, к этим страшным железным и каменным мостам, сковывающим вольные некогда берега какой-нибудь Темзы или нашей Фонтанки, к этой застроенности и загроможденности наших стогн[[363]](#endnote-306), к этой скученности нашей рабочей жизни, к этому «сегодня» урбанистской культуры, «сегодня» исполинской машинной техники, «сегодня», черному от дыма сотен фабричных труб.

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

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

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

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

Но кто бы из них ни брал верх — Добужинский ли сегодняшний или Добужинский вчерашний, современник ли наш или архаист, тот или этот, — ирония его демаскирующего карандаша почти неизбежна, и она-то, говоря откровенно, и составляет для меня в Добужинском главный его charme[[364]](#endnote-307), его «акцент», его «я», его гений.

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

Какая магия стиля! Какая сила внедрения своего субъективного виденья в душу другого! Словно нам дали другие глаза на некоторые {152} предметы, другие очки, другую манеру видеть, другой «подход очей», — уж я не знаю, как тут лучше выразиться.

Добужинский открыл нам, со всею беспощадною меткостью своей грустной иронии, эту изнанку, эту оборотную сторону медали урбанизма XX века! Словно штемпель свой поставил на этих кошмарных небоскребах in futurum![[365]](#endnote-308) Словно на всех них раз и навсегда навесил блестящие ярлыки со своею подписью «М. Добужинский». И эта подпись слепит нас, слепит! Мне не нужно разбирать эти небрежные «д»… «о», «б» внизу картины, чтоб увидеть, что это Добужинский, как мне не нужно его подписи внизу громады во дворе моего обиталища, чтобы эта подпись тотчас же возникала, ослепительная, перед моими покорными глазами и властно, словно подпись повелителя, заставляла меня относиться к данному предмету так, а не иначе.

«Le style e’est l’homme»[[366]](#endnote-309), и стиль Добужинского ярчайшее тому подтверждение. В своих произведениях он дает главнейшим образом *себя, себя самого*, свое отношение к предмету, свое к нему внимание, презрение, «мальтретирование» или любовь, свое настроение, основное настроение, свою точку зрения, свою личную, т. е. «вот какую» личную, насквозь личную точку зрения, *свою* душу, *свой духовный лик*.

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

По поводу этого кларизма[[367]](#endnote-310) в рисунке Добужинского я мог бы выставить, наряду с его прекрасным зрением[[368]](#footnote-60), еще добавочное объяснение.

{153} Помню, чуть ли не при первом же разговоре с Добужинским в тесном «tête à tête»[[369]](#endnote-311) с ним (беседовать на расстоянии значило б громким разговором мешать работать сослуживцам) я заметил: «У вас соринка в глазу, на нижнем веке…» Мстислав Валерианович устало улыбнулся и сказал в ответ: «Эта соринка всегда на том же месте. Ее не удалить». Оказалось, что эта точка в глазу — родимое пятнышко. На эту точку ему с детства — легко себе представить — указывало множество людей. Мальчик рос и креп в сознании, что люди в чужом глазу не только сучок видят, но и мельчайшую точку. Пусть кажется вздорным мое предположение, но мне кажется, что именно отсюда ведет свое начало вырисовка, законченность, деталированность, определенность, точность — словом, графика par excellence[[370]](#endnote-312) maestro Добужинского. Раз люди обращают внимание на малейшие пустяки, — наверно, думал он (я, впрочем, не спрашивал об этом М. В., все забываю), — раз зритель замечает даже мельчайшую точку, дадим же им и эти «пустяки», и эту мельчайшую «точку»! ибо все в конце концов приятно и значительно в искусстве, как бы неприятно и незначительно оно ни было в жизни… И тогда становятся понятными все quasi-мелочи в его произведениях, и эта вычерченность порой ненужного, на первый взгляд, и эта цепкость глаза художника в отношении малейшей детали — детали, которую другой мастер представил бы лишь в смазанной схеме.

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

Ни один художник, рисовавший меня, не обратил такого страстного внимания на мои, например, embouchur’ные мускулы[[371]](#endnote-313) (кажется, они носят в анатомии название buccinatori[[372]](#endnote-314)), как Добужинский, точно так же как никто из художников, кроме него, не выразил такого пристального интереса к раздвоенности кончика моего носа.

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

На другом портрете (карандашом) эти крайности, столь отличительные для неугомонного детализма Добужинского, не так заметны; зато в последнем портрете воочию сквозь мои черты, черты {154} Евреинова, сквозят черты его, Добужинского, духовного лика, черты неукротимой иронии, британизма или, вернее, полонизма («гонор польский»), черты, наконец, артистичности («чело», «власа» и пр.), той артистичности, которая, словно пружина, заставляет еще выше поднимать «главу».

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

Палитра и… казенная чернильница! Загрунтованное полотно живописца и… загрунтованное полотно железной дороги! Ватманская бумага и… исходящая за № 00! Художник и… служебная лямка! Вольный артист и… 20‑е число!..

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

Вглядитесь только в эти прищуренные на портрете глаза, в эти искривленные чувством гадливости губы, во всю осанку, наконец, этой бесподобной в своем роде фигуры — и вы поймете, какое нескончаемое презрение должно было охватывать Добужинского-Евреинова в этой казенной атмосфере черносотенного застенка, где чиновная сволочь, задыхавшаяся от зависти ко всему независимому, совала вам на праве «равных» свою потную руку, только что подававшую «калоши» начальству.

Не портрет, а… «табло»!..

Браво, Добужинский!..

#### А. К. Шервашидзе

Князь Александр Константинович Шервашидзе, потомок абхазских царей, — воплощенье того восточного рыцарского благородства, которое в наше время почти сказочная редкость (страшно подумать, как такому человеку дышалось в пыли интриг эгоистичных Мейерхольдов и Теляковских[[373]](#endnote-315) на нашей б<ывтией> императорской сцене!).

О рыцарской щепетильности А. К. существует много рассказов интересных и поучительных, причем некоторые из них носят печать невероятности, близкой к анекдотической. Передам, например, случай, коего судьбою я был поставлен свидетелем. А. К. уезжал на фронт {156} в качестве помощника уполномоченного Красного Креста. По этому случаю накануне наша общая знакомая, симпатичная, милая, добрая Л., у которой А. К. снимал временно комнату, захотела устроить прощальный обед. Сказано — сделано. Были разосланы приглашения, достали вино, слуги сбились с ног — словом, ожидалась «помпа». Съехались… «А где же князь?» — спрашиваю я. Хозяйка мнется. Садимся, наконец, обедать. А. К. все нет. После обеда отвожу в сторону Н. И. Бутковскую[[374]](#endnote-316), подругу по институту симпатичной Л., и расспрашиваю, «что сей сон значит». «А видите ли, — отвечает мне Наталия Ильинична, — князь за полчаса до обеда, узнав, что приглашен в числе гостей также и этот С. — “делец”, хоть и не нечестный, но не слишком брезгливый в аферах, где можно “нагреть руки”, — наотрез отказался отобедать с ним за “одним столом”»… Так мы и не увидели А. К. за обедом, устроенном в его же честь!..

И разумеется, не один талант и не одна случайность объяснение тому, что А. К. Шервашидзе так поразительно удались, в смысле духа, декоративные постановки рыцарских «Тристана и Изольды» в Мариинском театре и «Шута Тантриса» в Александринском[[375]](#endnote-317). Благородный дышит вольно только там, где благородное.

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

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

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

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

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

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

Показательным в этом отношении портретом кисти А. К. Шервашидзе служит приковавший к себе общее внимание, но мало оцененный на выставке «Мира искусства» 1913 г. большой (я в шутку назвал его из-за размеров «конным») портрет Г. О. Б‑н, милой девушки (я был знаком с ней; мы часто виделись), уже немолодой, с чертами не столько некрасивыми, сколько крупными, очень энергичной, деловитой (дочь банкира), по-мужски курившей и далекой от сентиментальности.

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

В костюме 40‑х годов, на фоне сентиментального пейзажа! Женственной, нежной, «не от мира сего», не дочерью (la fille à papa[[376]](#endnote-318)) банкира типа Вавельберга[[377]](#endnote-319), а дочерью поэта, музыканта, миссионера, кого хотите, но не Вавельберга № 2.

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

Теперь возьмите мой портрет.

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

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

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

«Дорогой Георгий, — рекомендует меня А. К. Шервашидзе в письме к своему владетельному родственнику при моем путешествии {158} в Абхазию в 1916 году, — радуюсь, что хоть друг мой Николай Николаевич Евреинов увидится с Тобой и порасскажет потом мне, как Ты поживаешь. Рекомендую его Тебе не только как одного из *известнейших наших писателей и режиссеров*, но и как *симпатичнейшего и остроумнейшего* собеседника[[378]](#footnote-61). Надеюсь…» и т. д. (Этим письмом-рекомендацией, за отъездом адресата, мне так и не пришлось воспользоваться; осталось у меня на память.)

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

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

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

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

— ?

— Она дает *сходство*.

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

Теперь я сам знаю *почему*.

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

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

#### **{****159}** Н. И. Кульбин[[379]](#footnote-62)

Приват-доцент Военно-медицинской академии и… художник, отрицающий анатомию в живописи.

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

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

Прекрасный семьянин и… прекрасный завсегдатай «Бродячей собаки».

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

Не было и не будет такого!

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

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

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

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

Шляпки супруги, ветряная оспа детишек, превосходительные геморрои чинов Генерального штаба — разве от этого не захочешь {160} бежать! бежать куда угодно! хоть в церковь! хоть к глупому попу! хоть к черту на рога! Тут возжаждешь не только танцеволизации, а…

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

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

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

«Картина слова, музыки и пластики есть *выражение* художника» (курсив мой. — *Н. Е*.), — пишет Н. И. Кульбин в статье «Свободное искусство как основа жизни» (см. «Студию импрессионистов» под редакцией Кульбина же). И там же 2 – 3 страницы спустя: «*Кроме своих собственных ощущений, “*я” ничего не знает, и, проецируя эти ощущения, оно творит *свой мир*. Через самого себя никому не перепрыгнуть…» «Теория художественного творчества… представляется мне состоящей из трех частей, а именно: из *психологии художника*, картины и зрителя». — На первом месте *психология художника*! — *«*Мнения великих художников скрыты в их картинах» — самое ценное мнение Кульбина изо всех кульбинских. Что его мнение обо мне, выраженное в большом красочном портрете (фронтиспис моей книги «Театр как таковой»), оказалось «не в бровь, а в глаз», лучше всего говорит *о его знании* оригинала. Это знание д‑р Кульбин приписывал врачебному образованию. «Знания врача не только не помешали ему творить, — пишет Кульбин о Чехове (ibid.), — но придали его творчеству необычайную силу, человечность, близкую к евангельской. Рюиздаль[[380]](#endnote-320) проявил художественные способности в четырнадцатилетнем возрасте, но он сделался сначала врачом, а потом уже живописцем, и это помогло ему основать новую великую отрасль живописи — пейзаж».

Возможно, что это так, т. е. что мой «знаменитый» портрет, например, которому на лекции Кульбина в Оллиле[[381]](#endnote-321) *публично аплодировал сам великий Репин*, — возможно, что этот портрет (приложенный, кстати сказать, и как фронтиспис к английскому изданию моих пьес в переводе Бехгофера[[382]](#endnote-322)), возможно, говорю я, что он кисти главнейшим образом *доктора* Кульбина, приват-доцента Военно-медицинской академии, *психометра и диагноста*, а не просто Николая Ивановича Кульбина. Тем более что д‑р Кульбин неоднократно лечил меня, причем («автопортретность»?) здесь было редкое совпадение болезней портретиста и оригинала — простатит, воспаление почечных лоханок, катар кишок, истеро-неврастения {162} и малокровие, — всеми этими прелестями покойный д‑р Кульбин перестрадал в свое время, как и я, и, кажется, в тех же жестоких формах. И тем не менее… Да, тем не менее я полагаю, что не профессия врача определила изумительную сходственность портрета с оригиналом (Станислав Пшибышевский[[383]](#endnote-323) сказал бы, что он меня *выцедил* на полотно точно так же, как его, Пшибышевского, выцедил некогда Эдвард Мунк).

Причина в *театральности* Кульбина[[384]](#footnote-63), той театральности, на которой, как на общей платформе, только и мог состояться наш духовный брак. (Я положительно чувствую себя овдовевшим после десятилетнего супружества с Кульбиным! Хотите — смейтесь, хотите — плачьте, но это так!) И если при физическом браке супруги со временем становятся похожи один на другого (наделяют друг друга своими качествами и недостатками), то при духовном браке это бывает еще в сильнейшей степени. Я стал немножко Кульбиным, Кульбин — Евреиновым. (Дошло до того, что в то время как Кульбин только и мечтал последнее время что о театральных декорациях, — я получил какое-то болезненное пристрастие к медицине; Кульбин — и я горжусь его отзывом — признал меня даже «довольно толковым знахарем».)

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

В своей статье о Кульбине — «Тот, кому дано возмущать воду» (см. книжку «Кульбин», издание О‑ва Интимного театра) Сергей Городецкий[[385]](#endnote-324) рассматривает мир, изображаемый Кульбиным, как «поле битвы между Субъектом и Объектом». «Изображению этого поля битвы, — заявляет Городецкий (стр. 21), — отданы работы и творчество Кульбина».

«Этюды вечной войны.

На чьей стороне художник?

Он соблюдает строгий нейтралитет…»

Да не рассердится на меня Сергей Митрофанович, но этому «нейтралитету» Кульбин в моих портретах изменял самым недвусмысленным {163} образом, причем так открыто становился на сторону Субъекта, что в его знаменитом портрете даже наделил мои щеки *своими* яркими «чахоточными» пятнами.

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

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

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

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

#### Давид Бурлюк

Давид Давидович Бурлюк, мой большой друг, старый приятель и отчасти единомышленник, рисовал и писал меня не однажды. Первые два угольных наброска (фас и профиль) были им исполнены в 1910 г. в задней комнате выставки Импрессионистов, в которой автор этих строк тоже принял участие, вывесив на ней, по приглашению покойного Н. И. Кульбина и художников, примыкавших к группе «Треугольник»[[386]](#endnote-325), несколько сценических эскизов равноценного значения. Собственно говоря, с этого времени и можно считать начало нашей дружбы с Давидом Давидовичем, дружбы, в значительной степени обязанной сватовству тоже Н. И. Кульбина, в то время полагавшего меня за primus’a inter pares[[387]](#endnote-326) в искусстве театра, а Д. Бурлюка — за primus’a inter pares в искусстве живописи. Другие портретные наброски были сделаны Бурлюком пять лет спустя в Куоккале, где Давид Давидович оказал мне честь и доставил много радости своим гощением у меня. Эти портретные наброски, по-видимому, раззадорили аппетит ко мне главы нашего футуристического движения, — и он убедил меня попозировать ему для большого полотна.

{164} Этот портрет (масло) автор его, не успев докончить («он только *начат*» — подлинные слова Давида Бурлюка), просил решительно никому не показывать. Верный всегда в исполнении просьбы друзей, я, однако, по отъезде Бурлюка, «спасовал» на сей раз самым позорным образом, так как Илья Ефимович Репин, также начавший в то время портрет с меня, узнав, что и Бурлюк с меня пишет, во что бы то ни стало захотел познакомиться с его работой. Мне трудно, каюсь, было отказать в таком естественном желании маститого художника, хоть я и прекрасно сознавал, что тем самым выдаю, что называется, «головой» футуриста передвижнику. Но делать было нечего — разговор так «повернулся», что осталось либо показать немедленно же неоконченную работу Бурлюка, которой он придавал, при условии ее законченности in futurum[[388]](#endnote-327), громадное значение, либо обидеть чтимого и любимого мною Илью Ефимовича.

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

Законченный он или только начатый, не так уж важно в кардинальных интересах настоящего исследования (я привел здесь мнение Репина и самого Бурлюка лишь как *оговорку*). Для нас сейчас (мы этим заняты) гораздо важнее знать, поскольку в этом произведении Бурлюка, так же как и в других его произведениях, для которых автор этих строк был взят оригиналом, сказался автопортретизм молодого maestro, этого искреннейшего и фанатичнейшего, как мы знаем, новатора современной русской живописи[[389]](#footnote-64).

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

Для последнего лик Мадонны, арбуз, телега, писатель, пароход, степь или улица — являются одинаково интересными в сюжетном отношении. Для него живопись — только *цветное пространство*. Разделение живописи по роду изображения (жанр, портрет, пейзаж, животные и т. д.) — чисто детское, на взгляд Бурлюка[[390]](#footnote-65).

Горячий поклонник бессмертного Сезанна, Давид Бурлюк смотрит на природу главнейшим образом как на *плоскость*, как на поверхность (такой взгляд, — замечу в скобках, — в значительнейшей {166} степени обусловлен у Бурлюка его недостатком зрения, так как известно, что стереоскопический эффект зависит всецело от исправного здоровья обоих глаз).

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

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

«Конечно, это не случайное явление, — говорит как бы в оправдание Давида Бурлюка Б. Христиансен (op. cit, см. гл. II — “Эстетический объект”), — что художники и целые эпохи, отличающиеся *формальным*[[391]](#footnote-66) направлением творчества, так часто изображают “*пассивные”* лица, так заметны у них некоторая *бессодержательность выражения*, недостаток интеллектуальной энергии. Это значит: при эмпирическом наблюдении изображенного лица мы бы почувствовали его недостатки, его невыразительность. Поэтому *все, кому ничего не говорит язык форм, находят такие лица пустыми и плоскими*».

Я очень рад, что в число художников, меня писавших и рисовавших, судьба включила и славное имя Давида Бурлюка. Художник, совершенно лишенный *психологического вкуса* не только в жанре, но и в портретной живописи, художник *чисто формального направления*, интерес которого к *фактуре* вытесняет начисто все другие {167} интересы искусства, — такой художник, вернее, произведения такого художника, совсем не занятого «портретом» (в его обычном живописном понимании), когда он «делает» портрет, как нельзя лучше могут подтвердить идею настоящей книги, если только ее не опровергнут.

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

И вот то, что, несмотря на вышесказанное (на ожидаемое, на казалось бы должное), в портретах Бурлюка с меня даже сей пурист оказался в сильнейшей степени автопортретистом, — это обстоятельство является исключительно показательным для основной идеи настоящего исследования: мы убеждаемся из данного примера, что автопортретизм не есть начало, присущее только тому или иному роду живописи, тому или иному художнику, направлению, школе, — нет, мы видим, что оно всеобще для художественного творчества, всеобще для всех родов живописи как старой школы, так и «футуристической», всеобще настолько, что мы по праву можем считать его одним из основных начал искусства.

Давид Бурлюк, тяжеловесный, плечистый, слегка согбенный, с выражением лица отнюдь не чарующим, немножко неуклюжий, хоть и не без приязни к грациозничанью[[392]](#footnote-67), «легкости», дендизму (его знаменитый лорнет, сюртук, кудлатые после завивки волосы и пр.), его {168} степенный характер, далекий от безыдейного вольничанья, деловитость, чисто русская прямота в связи с чисто французской (наносной) заковыристостью, его грубость, так странно вяжущаяся с его эстетизмом, его, выражаясь пословицей — «хоть не ладно скроен, зато крепко сшит», его, наконец, то исключительно для него отличительное, но непередаваемое, невыразимое на словах, что всякий из нас знает (имею в виду друзей Бурлюка) как индивидуально-бурлюковское и что составляет если не его charme, то, во всяком случае оригинально-привлекательное, — все это (вглядитесь внимательнее) нашло свое полное, свое полнейшее выражение в «моих» портретах!..

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

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

Если же взыскующим истины число 6 «приведенных примеров» кажется недостаточным, укажу хотя бы вкратце на: 7) портрет с меня В. Маяковского[[393]](#footnote-68), где наш прославленный поэт сообщил мне черноту своих волос, искаженность черт его музы, резкую решительность обшей фактуры, сочный, жирный и вместе с тем гранитно-твердый абрис лика-рожи, урбанистически-хулиганский вызов глаз и гримасу боли и презрения в губах; 8) дружескую карикатуру на меня Василия Каменского, в которой излюбленная поэтом детскость, характерная не только для его стихов, но и для всего train de vie[[394]](#endnote-328) знаменитого футуриста, нашла удачное приложение в автопортретически-шаржированном построении носа, а стенько-разинский размах автора разбойных песен отразился в чрезмерности нажима жирного карандаша; мягкая улыбка, вольно блуждающая среди небритости губ и подбородка, как нельзя лучше довершает автопортретное {170} начало этого шуточного произведения[[395]](#footnote-69); 9) импрессионистический набросок Осипа Дымова, интереснейшим образом вызволяющий быстроту и остроту мысли этого писателя! его отрывочность, его, если можно так выразиться, прирожденно-публицистическое «с одного маху», его тонкость (почти паутинные линии, несмотря на плохо очинённый карандаш), его остроумие «подхода к портрету», а главное, — с чего я начал и что я придал как эпитет его портретному наброску с меня, — импрессионизм, для творчества в плане которого как бы рожден, как бы предназначен по природе *весь* Осип Дымов; из автопортретических частностей невольно останавливает внимание прилежного зрителя остроконечная форма носа; 10) портреты поэта В. Хлебникова, на которых я беспощадно прикрашен и изнеженно-идеализирован, служат некоторым объяснением, почему свое красивое, хоть и жесткое, крестное имя «Виктор» поэт Хлебников переменил на «Велимир»; вообще уместно заметить, что эти портреты чрезвычайно интересны для историка новейшей русской литературы: они вкупе служат как бы ступенями к недосягаемому, в своей тайне, духовному лику нашего знаменитого ковача русской речи, провидца, угадавшего в 1912 г. события 1917‑го, наконец — первого словотворца нашего неблагодарного к избранникам Божиим отечества; 11) Мисс; 12) Кругликовой[[396]](#endnote-329); 13) Бизюкиной; 14) Ермаковой — портреты этих художниц, помимо автопортретических частностей, в которые мы из джентльменства не будем вдаваться, носят все общую «предательскую», если пошло на откровенность, печать — печать, свойственную большинству портретов «женского изделия», а именно печать неистребимой даже архимужественными чертами гипнотизирующего оригинала — печать авторской *женственности*[[397]](#footnote-70).

Разбираясь в художественных дарах-сюрпризах, включенных в мои изображения оказавшими мне честь своим творчеством портретистами, мы видим в итоге, что один подарил меня *своей* страстью {171} и верхней губой, другой дал мне *свой* чахоточный румянец, третий — *свой* остроконечный нос, четвертый — *свой* детски-картофельный нос, пятый — *свой* большой рот, шестой (лысый) уменьшил мне шевелюру, седьмой снабдил меня *своим* фасоном черепной коробки, восьмой — *своей* широкоплечной грузностью и пр.

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

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

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

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

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

Позвольте попаясничать!

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

«Если разные художники, — говорит он, — пишут портреты с одной и той же головы, то на самом деле возникают картины, несходные по содержанию: мы видим индивидуально различные головы.

{172} Если бы какое-нибудь чудо оживило их, *это были бы совершенно различные личности*, и ни одна из них, вероятно, не совпала бы с моделью; у каждой был бы свой особый темперамент и своя душевная жизнь».

Допустите такое чудо относительно моих портретов, тесной компанией собравшихся на стене гостиной в доме моей матери, и вы (чем черт не шутит!) услышите, быть может, такой диалог этих действительно (прав Б. Христиансен!) «совершенно различных личностей»[[398]](#footnote-71).

Евреинов М. Вербова[[399]](#endnote-330) *(прихорашиваясь, обращается тихо к Евреинову В. Маяковского)*. Простите, мы с вами, кажется, встречались не то у Репина, не то у Чуковского?.. Вы… вы…

Евреинов В. Маяковского *(зычно)*.

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

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

Е‑в В. Маяковского *(перебивая)*.

Я выжег душу, где нежность растили.

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

Е‑в В. Маяковского.

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

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

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

Е‑в Осипа Дымова *(с язвительностью, одному Осипу Дымову свойственной)*. Однако дача Горького заинтересовала à la longue[[400]](#endnote-331) {174} не только этого «портного», но и вас, любезнейший! Ведь вы ее так часто «фрекантировали», как выражаются у нас в Нью-Йорке.

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

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

Е‑в Е. Бизюкиной *(сочувственно)*. Настоящий разбойник. Вот что значит расти без гувернантки. То ли дело я! — сама скромность, воспитанность, губки бантиком и «на челе его высоком не отразилось ничего»… ничего… гм… запрещенного, я хочу сказать — невоспитанного… *(К Е‑ву И. А. Гранди[[401]](#endnote-332).)* Вы со мной согласны?

Е‑в И. А. Гранди. Нэзнайт… Челе?, ви говорит «начеле»… Что начали?.. начали un poco[[402]](#endnote-333) пикироваться?.. я не понимайт. Разве ви не видит по моя вниэшность, что я нэ здэшний!..

Е‑в Н. К. Калмакова[[403]](#endnote-334) *(к Гранди)*. Вы не еврей?..

Е‑в И. А. Гранди. Я итальянец.

Е‑в Калмакова. Итальянец?

Е‑в Гранди. Si, signor[[404]](#endnote-335).

Е‑в Калмакова. А я еврей. Ха, ха!.. новый еврей… Это каламбур: Еврей-нов. Остроумно?.. Я люблю кака-ламбурить, как люблю все новое, оригинальное и эротическое. Вы заметили, ка‑ка‑какая у меня улыбочка эротическая? Я еще не так могу улыбаться.

Евреинов М. П. Бобышова хочет покраснеть и… не может. Ограничивается подмигиванием Евреинову Денисова[[405]](#endnote-336).

Е‑в Денисова *(скандализованный)*. Пет… челаэк?.. Половой!.. *(В сторону Евреинова Любимова[[406]](#endnote-337).)* Гарсон!..

Е‑в Любимова. Это вы мне‑с?

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

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

Е‑в Денисова *(продолжая «задавать тон»)*, Я думал, здесь приличный ресторан…

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

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

Е‑в Бобышова. Гм… гм… *(Хочет «жестом» реагировать на слова Евреинова-Денисова, но ему жаль нарушить позу, и он молчит, испуская теперь запах парфюмерного магазина.)*

Евреинов Мака, слишком серьезный, чтобы принять участие в пикировке на личной почве, углубляется в чтение книги, о которой Евреинов Бобышова, по-видимому, совсем забыл. Евреинов И. Красовского хмурится еще больше от сознания даром потерянного времени на этой чуждой ему ассамблее.

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

Отцвели, о, давно отцвели орхидеи, мимозы,  
Сновиденье нагретых, и душных, и влажных теплиц…

Е‑в В. Маяковского *(рявкает)*. Цыц!

Е‑в Ю. Анненкова просыпается, приоткрывая один глаз.

Е‑в И. Репина. Эдакая декадентщина!..

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

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

Е‑в Ю. Анненкова. Я пошутил. Виноват, — спросонок. *(Снова дремлет.)*

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

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

Е‑в Ре‑ми[[407]](#endnote-338). Оч-чень остроумно.

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

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

{176} Е‑в Хлебникова *(наивно)*. Почему же?

Е‑в Ре‑ми *(издеваясь)*. Потому что надо всем смеюсь! Ха‑ха‑чу да ха‑ха‑чу. От хохота и растянулся рот. Профессиональная черта. Остроумное объяснение?.. Это еще что! — в «Сатириконе» еще остроумнее бывало.

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

Е‑в Красовского *(про себя)*. Черт знает!.. ничего не понимаю. Бедлам какой-то!

Е‑в И. Репина и Е‑в С. А. Сорина *(соглашаясь)*. Именно Бедлам.

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

Е‑в Хлебникова. Да, а что?

Е‑в Давида Бурлюка. Вы тот самый, который…

Е‑в Хлебникова. Да, — тот самый, который…

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

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

Е‑в Давида Бурлюка. Подождите!.. Этого не может быть! Вы самозванец!

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

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

Все *(в величайшем возмущении)*. Что‑о?..

Е‑в Василия Каменского. Как! тот самый, который…

Е‑в Давида Бурлюка. Вот‑вот, тот самый, который…

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

Е‑в Василия Каменского *(перекрикивая всех)*. Это я — Евреинов!.. Это я тот самый, который!.. Выслушайте только, какие приметы дал Василий Каменский великому Евреинову в своей замечательной «Книге о Евреинове». *(Цитируя из этой книги.) «*Его красивое, почти женственное лицо с большими, из глубины угла, выразительными глазами стало здесь строже, яснее, и характерная {178} детская челка делала его еще более загадочным и мудрым. Своей тонкой предупредительностью, изысканным вниманием, своим легендарным живым темпераментом, с ярким наклоном к остроумному “представлению” предмета…» Теперь вы видите, что это я — Евреинов, я, я, самозванцы вы эдакие! я, ядрёна мать, — бороды кирпичные! окаянная квашня! Ну, выходи! — кто шире меня размахнется? Ид‑ид‑ид! рыжую пыль глотай! При! Лезь! Я — Евреинов!..

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

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

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

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

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

Все. Как так! что он говорит?!

Е‑в Добужинского. Не знаю, сочла ли Судьба нас всех за самозванцев, но что все мы оказались «повешенными» в назидание потомству, в этом вы можете сами убедиться.

Все Евреиновы оглядываются по сторонам, видят, что они действительно «повешены», да еще на видном месте, да еще под стеклышком, утешаются, что это сделано в назидание потомству и замирают, безгласные, перед волей Судьбы.

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

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

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

Один аргивянин сказал, что все аргивяне лгут.

А что вы скажете?

### **{****179}** Глава V Портрет как плод духовного coitus’а[[408]](#endnote-339) оригинала с художником

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

«Детище», в метафорическом смысле художественного произведения, это такая стертая монета[[409]](#footnote-72), стоимость которой, несмотря на ее повсеместное хождение, может быть определена на самом деле разве что просвещенным «нумизматиком».

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

Известно, что для того, чтобы прочесть стершиеся слова на старинной монете, надо приблизить к ней на расстояние полусантиметра докрасна раскаленный железный стержень, — «тогда, говорят знатоки[[410]](#footnote-73), разогревшаяся монета обнаружит прежде бывшие на ней буквы и слова, которые, по охлаждении, снова сделаются незаметными». Я так и поступлю! — накалив докрасна могучий стержень своей психики, я приближу его на нужную дистанцию к стершейся монете — «детищу», и она обнаружит перед нами сполна и воочию свои скрытые знаки.

*Детище…*

Смотрите, что это значит и предполагает:

Плоть от плоти.

Сходственность с родителями.

Наследственный характер.

В ком жив дух родителей.

{180} Частица родительского «я».

Любовь к этой частице матери: эгоистическая и часто слепая.

Акт рождения.

Муки рождения.

Стоит крови, сил, жизненной энергии.

Риск смерти при зачатии.

Риск смерти при рождении.

Риск смерти после рождения.

Период беременности.

Капризы и нервозность беременности.

Coitus.

Подход к coitus’у (ухаживанье).

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

Говоря — «каждый знает, что различные произведения одного и того же художника родственны между собой, как дети *одного отца* (курсив мой), т. е. что они имеют резко выраженное сходство», — почтенный Ипполит Тэн (см. ч. I его «Чтений об искусстве»), как мы сейчас увидим, ошибается, и эта ошибка знаменитого философа искусства да послужит сразу же ручательством, что я отнюдь не «ломлюсь в открытую дверь», с пристальностью нумизматика останавливая свое и ваше внимание на стертой от старости монете «детище».

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

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

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

{181} Оригинал — это *отец*. Правда, если этот оригинал, как это имеет место в портретной живописи, тоже *человек*, — он Интересуется результатом оплодотворения, любит, и любит может быть даже заранее, себе подобного nasciturus’а[[411]](#endnote-340) (всякий хочет «наследить» в истории, а «nasciturus, — учили римские юристы — pro jam nato habetur»[[412]](#endnote-341)), — но между его приязнью к «детищу» и приязнью художника «дистанция», как всем известно, «огромного размера», ибо не он настоящий творец и не на нем лежит бремя, сладостное и мучительно-волнующее, полное страхов за смерть и полное надежд на конечный успех, бремя длительной *беременности*.

Да! беременность!

Говоря о рисунках Серова (беру первый подвернувшийся пример), Н. Э. Радлов[[413]](#endnote-342) верно замечает (см. его монографию «Серов», стр. 32), что самая «работа происходит *внутри* художника, и на бумагу выносится только последнее обобщение. Прелесть этих рисунков, — продолжает автор, — (как, например, рисунки детских головок) в отсутствии напряжения, в кажущейся легкости и непринужденности штриха. Но все эти качества — результат *напряженной скрытой работы*».

Отсюда понятен, между прочим, и излюбленный завет Ционглинского — «*Половину вещей рисовать в голове*» (см. стр. 31 книжки А. А. Рубцова «Заветы Ционглинского»), понятно парадоксальное на первый взгляд утверждение Клейна[[414]](#endnote-343) (см. его «Историю драмы», ч. I), что «*все художественные шедевры обагрены кровью их творцов*», понятно вдруг «по-новому» и потому достойно быть повторенным, несмотря на всю свою банальность, резюме Саккетти (см. стр. 320 его «Эстетики», т. I), гласящей, что «*плод художественного творчества должен быть выстрадан и выношен в сердечных тайниках автора*».

Вот как, например, описывает момент «родов» портретиста Андрей Струг[[415]](#endnote-344) в своем романе «Портрет». — «Когда он стоял так перед законченной картиной, зная, что порвались уже живые нити, связывавшие его с его творением, что он смотрит на него, как в первую минуту после родов смотрит на ребенка мать, которая любит и чувствует его уже не в себе, а вне себя, — ему захотелось стать простым зрителем, знающим лишь то, на что он смотрит».

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

Мы подвели *общение* художника с оригиналом под понятие coitus’а. И действительно, художник, *отдаваясь* творчески оригиналу, {182} упоенно «лаская» (а порой и «заласкивая») черты «жертвы своей страсти» трепетно-нежною кистью, стремящийся в любовном порыве к его формам, к его линиям как бы «сцарапать» их на полотно целиком, в полную собственность, «загрести», «схватить» и дать бессмертие моменту овладения, — такой художник *(настоящий* художник!) чрезвычайно напоминает coitus в описании знаменитого своей наблюдательностью Тита Лукреция Кара[[416]](#endnote-345), который, говоря «О природе вещей» («De natura rerum», кн. IV), замечает, что

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

Мы говорили далее об «утробной» жизни имеющего появиться на свет произведения (nasciturus’а). К сказанному можно прибавить, в плане нашей аналогии, следующее.

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

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

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

Сравните теперь психическое состояние творца-художника с психическим состоянием матери во время беременности и после родов. «Никакая мать, — говорит Шербюлье (op. cit.), — не проявляет столько осмотрительности, внимания и тревожной заботливости по отношению к своему грудному младенцу, как художник по отношению к сюжету своего произведения». Та же нервозность, та же безмерная любовь к тому, что бьется под сердцем, тот же страх за «будущего», и нежность к нему, и гордость им…[[417]](#footnote-74) все!

{183} D’un pinceau delicat l’artifice agréable.  
Du plus affreux objet fait un objet aimable…[[418]](#endnote-346)

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

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

«От нарисованной головы, — говорит Б. Христиансен (op. cit., см. гл. VIII — “Две проблемы портрета”), — мы требуем прежде всего, чтобы она “жила”. Вопрос о художественной ценности при рассмотрении ее сначала совсем отступает на задний план. Лицо должно быть выразительно живым, и чем интенсивнее его жизнь, тем лучше. Когда мы стоим перед таким портретом…[[419]](#footnote-75) нам кажется, что выражение лица меняется, что за одним настроением следует другое, а за ним может быть снова первое, и еще новое, и так далее, — спокойное чередование, при котором однако же все снова звучит один основной тон… Мы презираем фотографический портрет не только потому, что он эстетически малоценен, но и потому, что у него не хватает жизни…»

Наша аналогия, как я уже заметил, может быть продолжена дальше, чем любая из возможных аналогий. Причиной тому полагаю, так сказать, органическую связь между творческим актом художника и актом разрешения от бремени женщины-матери. И. И. Мечников в своих «Этюдах оптимизма» (см. статью «Гёте и Фауст», гл. II)[[420]](#endnote-347) {184} говорит — и слова его я беру самым жадным образом в подтверждение высказываемого мною взгляда, — что «*в действительности художественный гений, да и гений вообще, очень тесно связан с половым отправлением[[421]](#footnote-76). Я считаю*, — заявляет великий биолог, — *вполне справедливым высказанное Мёбиусом*[[422]](#endnote-348) (Ueber die Wirkungen d<er> Castration, Halle, 1903, S. 82) мнение, по которому “*художественные склонности, по всей вероятности, не что иное, как вторичные половые признаки”*. Оскопление, как известно, действует на человека так же, как на животного, подавляющим образом. *Устранение половой функции*, — констатирует Мечников, — *точно так же значительно умаляет гений человека»…*

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

Я позволю себе, в подтверждение последнего мнения, привести тут же несколько выписок из заветов Ционглинского (см. книгу А. А. Рубцова), этого художника «с ног до головы», художника «до мозга костей» («jusqu’au bout des ongles»[[423]](#endnote-349), как выражаются французы). Эти заветы покойного Яна Францевича тем ценны, что они совсем не готовились для печати и потому лишены какой бы то ни было литературной позы («обработки»); они вырывались у этого артиста как бы невзначай, почти неожиданно каждый раз для него самого, вырывались во время ученических работ в его мастерской и, не предназначаемые для «оглашенных», разительны в той искренности формы, в какой они были записаны его последователем А. А. Рубцовым.

{186} Я отмечаю, в плане нашей аналогии, следующие признания Ционглинского:

12. Только то хорошо, где дрожит любовь.

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

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

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

138. Рисовать — затаив дыхание и скрипя зубами.

170. Суть искусства — любовь и восторг!

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

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

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

Женщина противодействует и затрудняет зачатье,  
Резвым движением бедер отъемля у мужа охоту…

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

И правда! «Наиболее удачными, — констатирует такой авторитет, как Роден[[424]](#footnote-77) (op. cit), — обыкновенно выходят *даровые* бюсты друзей и родственников, и не столько потому, что художник знает свои модели и *любит* их, сколько потому, что, работая даром, он не связан никакими соображениями и действует только по собственному усмотрению».

Художник-портретист, как и женщина, должен «отдаваться» работе *по любви*, ибо «дитя любви» *всегда* прекрасно[[425]](#footnote-78).

{187} «Продажный» художник, портретист, проституирующий свое творческое «я», как и кокотка, интересуется *только* собой, а не собой *в потомстве* (в вечности); произведения такого художника это те же *выкидыши* (fausses-couches[[426]](#endnote-350)) — насильственно появившиеся на свет Божий творенья, зачатые обыкновенно нехотя, случайно, из простого расчета стать близким «потребителю», падкому больше на модные «имена» (на положенье «своего человека» среди «этих дам»), чем на их «произведения».

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

Слишком хрупкие, нервные, капризные натуры не могут зачастую «*доносить» плода*, что легко, наоборот, для творчески-грубых, крепких, здоровых натур. «Не случайно, — пишет Н. Э. Радлов в своей монографии “Серов”, — то, что ни Врубель, ни Серов, ни Ционглинский *не закончили ни одной “картины”…* Серов оставил одни эскизы; Врубель не закончил ни одного из своих грандиозных замыслов…»

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

Мы говорили до сих пор, в плане нашей аналогии, преимущественно *о художнике* как о *матери портрета*, который рассматривали как *его детище*. Нам остается теперь добавить, для полноты нашей аналогии, несколько слов об *оригинале* как об *отце портрета*, который также вправе (в «отцовском» праве, в праве «сеятеля», «оплодотворителя») считать его своим *детищем. «*Ему тоже хочется принять участие в создании будущего художественного произведения», — замечает Б. Виппер в статье «Проблема сходства в портрете»[[427]](#footnote-79), — ибо здесь (в области портрета) «не только художник оберегает свою святыню, здесь затронут также интимный мир заказчика, здесь его {188} достоинство поставлено на карту; и разве не вправе по мере сил он это достоинство защищать?»

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

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

Клеимом любви навек запечатлены  
Мои черты под Вашею рукой,  
Глаза глядят, одной мечтой пленены,  
И беспокоен мертвый их покой.

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

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

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

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

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

{190} К каким только чарам и уловкам, не хуже женщины, прибегает порою художник, чтоб поймать в свои сети намеченного приглянувшегося! История пятилетнего «ухаживанья» великого Леонардо за своей Джокондой, для плодотворных результатов от коего понадобились чары чисто театральной обстановки, музыки лютней и песен, — поучительна для нас в высшей степени! Или — делаю скачок через столетия — домогательное ухаживанье за оригиналом нашего Серова, ухаживанье настойчивое, как у влюбленной женщины, себя не жалеющей, пока «он» не «дастся в руки». «Помню, — пишет Н. Э. Радлов (op. cit, стр. 36), — как, раньше чем начать портрет

А. Н. Турчанинова[[428]](#endnote-351), Серов долго наблюдал за ним во время работы, ездил вместе с ним в Сенат слушать его доклады, заставлял его разговаривать и смеяться; и только обладая достаточным материалом, Серов приступил к композиции, литературное содержание которой он сам обозначил названием — “Дело окончено миром”…» Поистине он был бы прав, «овладев» А. Н. Турчаниновым, прибавить к сказанному: «союз заключен» и «Исайя ликуй», предоставив Господу Богу благословить этот брак великолепнейшим чадом, что тот и сделал, как мы знаем, заставив предварительно Серова пробыть нужный срок в «ожидании».

«Обманутый» оригиналом художник порою сердится на свой предмет совсем как женщина, обманутая мужчиной. Вспомним хотя бы «историческую» размолвку И. Н. Крамского со знаменитым

В. В. Верещагиным! «После выставки моей в Петербурге в 1880 году, — сообщает наш знаменитый наполеоновед в своих воспоминаниях об И. Н. Крамском (см. “Русскую старину”, 1889 г., кн. III), — он снова просил позволения написать мой портрет, и так настойчиво, что я обещал… Первый сеанс затянулся страшно долго; огонь в камине давно уже погас, и в мастерской сделалось холодно, а Крамской все просил посидеть еще, “еще немножко”, “еще четверть часика”, “минуточку”! Я страшно передрог и лишь добрался до гостиницы, как меня схватил сильнейший припадок азиатской лихорадки… Когда после нескольких дней болезни я случайно встретился с Крамским и рассказал ему о том, что случилось, он, кажется даже не поверил и по обыкновению пустился рассуждать о влиянии тепла и холода на организм… даже досада меня взяла! Вскоре он написал мне, прося привезти с собою несколько индейских вещей, индейский ковер, если можно, так как намеревался-де представить меня на индейском фоне, с пледом на руке и проч. — очевидно, он сам был заинтересован и меня хотел заинтересовать портретом. Но я решил, что больше калачами меня не заманишь — и не поехал вовсе. Тут {191} мой Крамской рассердился по всем правилам: “и невежа-то, и обманщик, и мазилка-то я”, даже сочинил на меня безымянную статью для одной большой газеты…»

Бывает — и это часто — наоборот: оригинал *льнет* к портретисту, обуреваемый желаньем, по замечанию Б. Виппера[[429]](#footnote-80) «видеть себя, видеть запечатленным на полотне кусочек своей души, то интимное “я”, которое он, может быть, никому не открывал; или он ждет, что под магическими кистями художника его всегда тусклые глаза заблещут непривычным огнем, его губы станут пунцовей, его лоб — выше и благородней; или он надеется, что в этом портрете, написанном чужими руками, ему удастся найти незнакомые для себя черты». Большею же частью «по какому-то непонятному и роковому закону, — говорит Роден (op. cit), — заказывающий свой портрет всеми силами противодействует таланту художника, которого сам же выбрал…» Он (оригинал) желает — по наблюдению Родена — быть представлен в самом безличном и банальном виде официальной или светской куклы. Его личность должна быть совершенно поглощена его должностью и положением в свете… «Им все равно — читают ли в их душе», — скорбно заключает Роден насчет таких оригиналов. Совсем, сказал бы я, как большинство «мужчин», воображающих, что «женщины» скорей всего прельщаются заинтригованные «хладнокровием» и задетые за живое «недоступностью».

Сходство отношения оригинала к избранному портретисту с отношением мужчины к избранной женщине этим отнюдь не исчерпывается. Как только появилось «детище», оригиналу мало полного им обладания (права отцовской собственности на ребенка, как ее признавали, например, римские юристы в санкции patris potestas[[430]](#endnote-352)), — он хочет вдобавок, чтобы «детище» (портрет) было *на него похоже* (ибо, как говорили те же римские юристы, «mater semper certa est»[[431]](#endnote-353), т. е. что мать, мол, и так всегда известна), да еще похоже главным образом в отношении его качеств, а не недостатков. Другими словами: оригинал хочет, чтобы портрет ему льстил. И что же! Там, где сторону отца не могла взять даже римская юриспруденция, оправдывавшая все требования отца к его ребенку, — немецкая эстетика, в лице Гегеля, сумела взять под свою защиту даже и это требование оригинала. Чтоб убедиться, прочтите следующие замечательные в своем роде строки автора «Курса эстетики, или науки изящного» (см. второе отделение, главу III): «*можно сказать о портрете, что* {192} *он не только может, но и должен льстить*; ибо должен пренебречь все принадлежавшее простым случайностям природы и воспроизводить то, что способствует к выражению характера лица в его собственной и внутренней сущности» (sic!)[[432]](#footnote-81).

Ну а как обычно понимает эту сущность сам оригинал, которому, по Гегелю, всепременно должен *льстить* художник, видно лучше всего из испанской сказки «Топаз-портретист»[[433]](#footnote-82), в которой о клиентах обезьяны, научившейся фотографировать своих лесных собратьев, повествуется, что «хотя самовосхищение их не доходило до того, чтобы они считали свои недостатки привлекательными, но все-таки они любили себя настолько, что сердились, когда видели на портрете эти недостатки, огорчавшие их, или не видели тех блистательных качеств, которые составляли их гордость: Какаду находил, что ему сделали слишком короткий клюв, Страус был недоволен тем, что у него слишком мала голова, Кабан сердился, зачем у него такой кровожадный взгляд, а Гиене не нравилось, что шерсть ее слишком ощетинилась. Белка была недовольна, что она, такая живая и проворная, изображена неподвижной, а так быстро изменяющийся Хамелеон нашел себя бесцветным. Что касается до Осла, то этому второму Соловью хотелось бы, чтобы портрет воспроизводил прелестную мелодию его песен, а Филин, который, в то время как с него снимали портрет, закрыл глаза от дневного света, горько жаловался, что его изобразили слепым».

\* \* \*

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

Я начал эту книгу с раскрытия *автопортретизма* художника как раз в той области его искусства, где, казалось бы, труднее всего ожидать отражения его личности: портрет с меня предполагает ведь на первый взгляд возможно полное проникновение со стороны {193} художника в мою, оригинала, личность и даже как бы поглощение его личности моею личностью! — а между тем мы, присмотревшись да поразобравшись, увидели иное и поняли, что в сущности искусства иначе и не может быть, поскольку искусство понимается как живое, личное, одухотворенное творчество, а не как бездушное, чуждое личного начала машинное производство.

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

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

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

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

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

Проблема портретного сходства в итоге перестает быть проблемой.

### Уха (Как заключение)

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

Теперь мы видели, насколько счастлив был улов ответов, сытных, на мой взгляд (вернее — на мой аппетит), ответов, из которых {194} нетрудно на огне нашего желания сварить в кристальной воде нашей мысли уху, питательную, вкусную, удобоваримую, вливающую свежие силы в уставшие мускулы нашей эстетической воли…

За стол, господа художники! — «Да кланяйся, жена!» — взываю я к Полимнии[[434]](#endnote-354). И пусть не пугают вас эти слова, так как в дальнейшем я отнюдь не намерен своим угощением напомнить вам назойливость крыловского Демьяна…

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

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

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

Портрет, имеющий предметом человеческое лицо, само собою разумеется, взят в этой книге лишь как наиболее удобный, убедительный и в то же время самый легкий пример подлинного произведения искусства.

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

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

Однако, — возразит зоил, — если портрет собаки есть на самом деле автопортрет художника, такой же по природе, какой дает в ребенке мать его (ведь портрет, по данному учению, есть не что иное, как плод духовного coitus’а оригинала с художником!), то не будет ли подобное произведение, архичудесное в инфернальнейшем смысле этого понятия, напоминать благочестивому созерцателю {195} оного о содомском грехе, а автопортрет художника, от зеркала зачатый, напоминать в том же смысле о детском грехе библейского мужа?

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

Но мы придеремся — мы рады придраться — к этой невозможной аналогии, — слишком «земной», несмотря на всю ее беспочвенность, — чтобы воспользоваться ею как неким трамплином к тем «небесам», где в блеске и славе почиет от трудов своих тот, кто создал нас, согласно Библии, «*по образу своему и подобию*».

## **{****196}** Нестеров[[435]](#endnote-355)

Посвящается Наталии Ильиничне Бутковской

### *I* Первая встреча

Это было осенью 1911 г.

Мы сидели за вечерним чаем в уютной столовой Н. И. Бутковской, приглашенные ею для собеседования с редким гостем ее «салона» на Стремянной, 16, — художником, о котором чуть не трезвонили все колокола расписанных им церквей и которому Наталия Ильинична решила посвятить одну из монографий «Современного искусства».

Помню, направо от меня сидела она, наша радушная хозяйка, напротив, несколько наискосок — рыжий М. Н. Яковлев[[436]](#endnote-356), с кривой улыбочкой и взглядом исподлобья маленьких холодненьких глаз, собиравшийся тогда писать намеченную Н. И. Бутковской монографию, а vis-a-vis[[437]](#endnote-357) — виновник нашего собрания, протежировавший М. Н. Яковлеву вплоть до «устройства» его картин в Третьяковскую галерею и Музей Александра III[[438]](#endnote-358).

Это был не худощавый и не полный мужчина, лет под пятьдесят, среднего роста, с лысым лобно-выпуклым черепом, окаймленным слегка спускавшимися на уши редкими каштановыми волосами, ястребиным носом с надменно раздувавшимися ноздрями, большим ртом, плохо маскированным скромными усами, и эспаньолкой, переходившей в подстриженную козлиную бородку. Выражение этого обыкновенного и вместе с тем своеобразно-отличного лица определялось полуприщуренными голубыми глазами, сравнительно большими и неглубоко сидевшими под красивыми бровями, часто не то хмуро, не то вопросительно сдвигавшимися. Он был — если не изменяет намять — в прекрасно сшитой визитке и высоком жилете, над которым чинно красовался черный галстук и сверкал безукоризненной белизной и глянцем модный тогда double-col[[439]](#endnote-359). В общем, это было само благообразие — человек, который внушал уважение, не прибегая ни к чему такому, что бы могло привлечь к нему больше внимания, чем ему хотелось. Исключительная корректность в обращении, {197} в разговоре, в самом звуке его голоса, в его модуляции… И за всем этим — не столько сдержанность, сколько затаенность, что-то вроде «себе на уме» или, вернее, хотя и неправильнее, — «себе на душе». Это была замкнутость, которая, чем общительней он становился, тем яснее давала знать о себе.

Нестеров! Михаил Васильевич[[440]](#footnote-83) Нестеров…

Я с интересом всматривался в этого знакомого незнакомца.

«Так вот каким выглядит Нестеров! Вот каков он собою!» — думал я тогда, разглядывая знаменитого художника и невольно сопоставляя с его образом образы его замечательных произведений: «Видение отрока Варфоломея», «Два лада», «Царевич Димитрий убиенный», «Юность преп<одобного> Сергия», «Св. Сергий Радонежский», «Под благовест», «Пустынник», «Великий постриг» и образы целого ряда святых в его иконописных работах.

Я вспомнил поразительный, по своим чарам «вечно женственного», «Портрет дочери художника», написанный в 1906 г. и украшающий ныне Музей Александра III, и сквозь припоминаемые линии прелестного облика дочери как-то по-другому, более смягченно, что ли, почувствовал строгие черты отца. (На портрете М. В. Нестерова кисти С. В. Малютина, находящемся ныне в Третьяковской галерее и датированном 1913 г., эти строгие черты представлены в почти отталкивающей заостренности, чему немало способствует холодно-красный фон портрета, совершенно не вяжущийся ни с личностью Нестерова, ни с мистическим настроением его картин, ни с любимой гаммой его палитры.)

«Нестеровский пейзаж»… «Нестеровское настроение»… «Нестеровская женщина»… «Нестеровское лицо».

Поистине замечателен должен быть, в силе дарования своего, художник, чтобы смочь не только обогатить мир наших образов, но еще и внедрить свою субъективную дифференциацию в определенном ряде образов столь прочно, что мы все, знающие художника по его произведениям, пользуемся в дальнейшем именно его, художника, дифференциацией как наиболее простой и впечатляюще-убедительной!

*Покрытие* своим творческим «я» предметов реального мира, за которым мы не видим, не мыслим, не чувствуем потом предметов {198} иначе, как предметы, *открытые* нам самим художником, — для этого надо быть или гением, или, по меньшей мере, гениальным!

И вот этот гений, или, во всяком случае, исключительный по мощности таланта художник скромно сидел напротив меня за чашкой чая и скромно-сдержанно беседовал о путях современной живописи, о том, что казалось ему самым важным в ее достижениях, о своих последних работах, о *себе* лично.

Что знал я в то время о Нестерове? Что вообще я мог знать тогда об этом художнике?

Родился в г. Уфе 19 мая 1862 г.[[441]](#footnote-84), в зажиточном, культурном купеческом семействе (Боборыкин[[442]](#endnote-360) сказал бы, «интеллигентном» семействе), где любовь к искусству не только поощрялась, но где ему приносились и серьезные дани, даже на подмостках театра (например, совокупными родственными усилиями стильно-выдержанно ставился «Ревизор» Гоголя и другие подлинно литературные произведения отечественной драматургии).

Светские развлечения, однако, никоим образом не отражались отрицательно на общем религиозном настроении дома Нестеровых, влияние какового настроения как доминирующего было столь велико, что отражалось даже на играх будущей иконописной знаменитости. Так, маленький Миша не раз, бывало, с увлечением и подолгу пел у себя в комнате вместе со своими сверстниками «всенощное» и «обедни».

Покойный Сергей Глаголь[[443]](#endnote-361), в своей биографии Нестерова (до сих пор не увидевшей свет)[[444]](#footnote-85), утверждает, что исключительно обаятельная личность одного священника, часто посещавшего дом Нестеровых, обусловила симпатию подрастающего художника к монастырю и его обитателям. А впечатления детства, как известно, бывают часто раз навсегда решающими для последующей жизни.

Этого священника, отца Федора, Нестеров характеризовал однажды такими словами: «ясный, милый, поспевающий везде, всем умел сказать привлекательное слово, выслушать человека, подбодрить его; беседа его имела в себе силу и прелесть». До 12 лет Нестеров учился в Уфе, в гимназии, потом перешел в реальное училище Воскресенского в Москве. Но ученье плохо давалось ему, особенно математика. С ранних лет в нем стала проявляться большая любовь {199} к рисованию. Директор Воскресенский обратил внимание на это и убедил родителей отдать мальчика в Училище живописи, ваяния и зодчества, куда Нестеров и поступил во второй половине 70‑х годов[[445]](#footnote-86).

Здесь, среди однокашников, он познакомился, более того — подружился с Левитаном, которого уже на школьной скамье все в Училище называли «талантом» и который отличался заразительным для товарищей упорством в своих работах.

Эта дружба с Левитаном сыграла, как известно, впоследствии немаловажную роль в пленительном развитии Нестерова как *пейзажиста*.

Руководителем его в натурном классе был академик, профессор В. Г. Перов, знаменитый Перов, глава русских жанристов, нигилист в юности и чуть не иконописец на склоне дней своих.

В эти годы учения Нестерова Училище живописи, ваяния и зодчества «жило кипучею, горячею жизнью, которую вносили в него еще молодые тогда передвижники В. Маковский[[446]](#endnote-362) и Прянишников[[447]](#endnote-363). Жизнь Училища была так связана с жизнью этого, тогда еще молодого, течения, что на первых передвижных выставках во время их пребывания в Москве даже устраивалось особое отделение для картин учеников Училища»[[448]](#footnote-87). — «То было весной, — говорит об этом времени М. В. Нестеров в своих воспоминаниях о Левитане[[449]](#footnote-88), — давно, когда еще Московская школа носила в себе тот своеобразный яркий отпечаток страстного увлечения и художественного подъема, вызванного удивительной личностью и горячей проповедью Перова, когда, казалось, пульс жизни школы бился особенно ускоренно, когда там вместе с Перовым работали: Саврасов, Прянишников, Евграф Сорокин, когда только что зарождалась мысль об ученических выставках, а в Петербурге Крамской во главе передвижников призывал молодежь послужить Русскому Искусству».

Вполне понятно, что первые произведения Нестерова носят явный отпечаток влияния Перова, начиная с сюжета и кончая последней карикатурной фигурой. «После бани», «Знаток», «Домашний арест», «Жертва», «Приятели» и т. п. картинки явились чистейшею данью «перовщине».

{200} Сперва колеблющийся в своих вкусах, потом решительно неудовлетворенный направлением, парившим в Училище живописи, ваяния и зодчества, М. В. Нестеров в 1881 г. переезжает из Москвы в Петербург, чтобы поступить в Академию художеств к увлекавшему его тогда Крамскому.

Это ему легко удается. Однако и здесь его ждало разочарование: Крамской ничего не сказал ему нового, талант молодого художника не только не получил должного признания, но не был даже как следует замечен, и Нестеров, что называется «несолоно хлебавши», вновь возвращается в Москву, в покинутое Училище, которое и заканчивает с успехом в 1886 г., награжденный званием «классного художника» и большой серебряной медалью за картину «До государя челобитчики».

В 1887 г. на ученической выставке появилась нестеровская «Христова невеста». Она сразу же обратила серьезное внимание критики, и дальнейшая «карьера» художника, начиная с этого произведения (приобретенного потом в<еликим> кн<язем> Сергеем Александровичем), была не только намечена, но и начата, чему не помешала слабая композиция «За приворотным зельем» — картины, выставленной Нестеровым вслед за «Христовой невестой», но не «подававшей», подобно последней, «надежд» на «нового» художника.

М. В. Нестеров рано женился и рано потерял свою спутницу жизни. 1888 год — год утраты любимой — оказался глубоко знаменательным для юного художника: смерть окончательно направила его мысль на путь религиозной живописи. Он вспомнил живо своего духовного наставника о<тца> Федора, уехал в родную Уфу, задумался там, как чистый мистик, о смысле бытия, и отроческая симпатия к монастырю и его обитателям вновь воскресла в душе опечаленного вдовца, влекущая и сулящая утешение.

Как раз в этот период жизни Нестерова — период если не «духовного перелома», то некоего оформления раз определившегося душевного влечения — судьба явила перед ним соблазн послужить своей кистью отечественной иконописи.

Случилось это так.

В 1889 году М. В. Нестеров дебютировал на Передвижной выставке «Видением отрока Варфоломея» и «Пустынником». (Обе картины были вскоре приобретены для Третьяковской галереи[[450]](#footnote-89).)

Особенное впечатление, исключительное и, можно сказать, небывалое, произвела на всех картина «Пустынник». «Теперь, через {201} двадцать с лишком лет, глядя на картину, висящую в Третьяковской галерее, — говорит Сергей Глаголь (op. cit.), — трудно даже представить себе то впечатление, которое она производила на всех! Тогда она произвела прямо ошеломляющее действие и одних привела в искреннее негодование, других в полное недоумение и, наконец, третьих в глубокий и нескрываемый восторг».

«Помню, когда на Передвижной выставке в 1888 г. появился… “Пустынник”, — пишет Мстислав Формаковский[[451]](#footnote-90). — Эту небольшую скромную вещь нельзя было не заметить, так как в ней чувствовалось истинное отражение мира. Понималось, что для художника эти деревья не просто один из видимых предметов, но живые существа, хотя и неподвижные: в них есть душа, как бы томящаяся в сознании своей грациозной слабости, в беспричинной грусти под серым небом. И дальние воды, и лес за озером, и тонкие стебельки травки — все дышит и грустит, все сознает себя живым. И Пустынник, который идет по берегу задумчивых вод, не чужой в семье недвижных душ природы и отличается от окружающих его только свободой движения».

Когда проф. Прахов[[452]](#endnote-364), заведовавший живописными работами в киевском Владимирском соборе, и В. М. Васнецов, главный исполнитель этих работ, увидели на Передвижной выставке «Пустынника» и «Видение отрока Варфоломея», они, что называется «не задумываясь», предложили тут же Нестерову участвовать в росписи собора.

Предложение это было сделано, как мы уже знаем, в подходящий момент жизни осиротевшего, со смертью жены, М. В. Нестерова, и он, недолго колеблясь, принял это предложение как утешительный заказ.

Не чувствуя себя, однако, совершенно подготовленным к новому для него роду живописи — иконописи, Нестеров отправился тотчас же после «заказа» за границу для изучения образцов религиозной живописи Запада и вместе с тем для подготовительных работ к своему, глубоко озаботившему художника, «выступлению» в роли «вдохновенного богомаза».

В Италии, как и следовало ожидать, Нестерова серьезно увлекли творения Боттичелли и Фра Беато Анджелико, а во Франции, в Париже — Пюви де Шаванн, полотна которого, можно смело сказать, оказали на будущего иконописца неотразимое влияние.

{202} В конце 1890 г. М. В. Нестеров, во всеоружии необходимых русскому иконописцу знаний, приступил к росписи Владимирского собора в Киеве и работал там, почти без перерыва, вплоть до 1894 г.

В этом соборе кисти Нестерова принадлежат: два запрестольных образа в приделах на хорах, четыре иконостаса верхних и нижних приделов (16 фигур) и «Богоявление» в крестильне.

Нелегко дались эти 4 года росписи Владимирского собора Нестерову! «Художник был поставлен в необычные для него условия: он должен был писать святых с широко раскрытыми византийскими глазами на грандиозных площадях церковных стен, к которым он не привык. Пышный русско-византийский стиль его сбивал с толку. И, несмотря на это, там, в этом пышно-великолепном соборе, нашлись скромные и уединенные уголки, где приютились смиренные и грустные создания Нестерова: на маленьких боковых иконостасах нижнего и верхнего этажей есть миниатюрное Благовещенье, иконы св. Варвары, Бориса и Глеба, где теплится это глубоко-сладостное святое чувство самоуничижения. Мать, рождающая младенца на неслыханные страданья, мать, сердце которой пронзено мечом печали и согрето светлой радостью рождения, — она полна у Нестерова неземного очарования… И мученики, отдающие плоть на растерзание, радостно вкушающие красоту боли и мучения, раскрывающие объятия смерти в провидении вечной близости к Богу, — это образы незабываемые».

Так отзывается об этой дебютной работе Нестерова-иконописца Мстислав Формаковский[[453]](#footnote-91).

Особенное впечатление произвела на «знатоков» экспрессия св. Варвары, о которой П. П. Гнедич[[454]](#endnote-365), авторитетный еще в конце XIX в., заметил тогда же на страницах своей «Истории искусств», что она «полна такого молитвенного настроения, каким едва ли могут похвалиться лучшие современные “символисты”»[[455]](#footnote-92).

Этой росписи Владимирского собора было довольно, чтобы имя Нестерова прогремело в России с тою силой, что и имя Васнецова.

С этого времени на Нестерова сыплется целый град всевозможных иконописных заказов, и он, едва кончая порой роспись одного храма, принимался уже за работу для другого.

Укажем здесь прежде всего на нестеровские оригиналы для мозаичных образов в щусевском храме Воскресения Христова на {203} Екатерининском канале[[456]](#footnote-93) [[457]](#endnote-366). Здесь по композициям вошедшего уже в славу иконописца воспроизведены изображения Спаса Нерукотворного и Воскресения на внешних фронтонах и шесть образов в иконостасе и в отдельных киотах.

Едва закончил Нестеров эту работу, как по инициативе наследника Георгия, пригвожденного туберкулезом к Аббастуманским горам, он приглашается на эти горы для росписи дворцовой, во имя Александра Невского, церкви. Это случилось в год освящения Аббастуманской церкви[[458]](#endnote-367) — в 1898 г. В течение 5 – 6 лет (во время которых больной инициатор постройки церкви успел скончаться) М. В. Нестеров исполнил лично около 50 композиций на стенах и в иконостасе. Подготовительные и орнаментальные работы (в композициях и копиях с древнегрузинских образцов) велись под непосредственным его руководством художниками Замирайло[[459]](#endnote-368), Сафоновым и Ярошенко[[460]](#endnote-369).

К сентябрю 1904 г. все эти работы были закончены, а эскизы главнейших произведений приобретены в Музей Александра III: 1) Св. Ольга, св. Владимир, 2) Св. Нина и св. Сергий Радонежский, 3) Св. Серафим Саровский, 4) Мученичество св. Георгия, 5) Св. Георгий, 6) Благовещение, 7) Казнь св. Георгия, 8) Св. Пантелеймон и 9) Кончина Александра Невского.

«Без сомнения, эта огромная работа является одним из самых важных и значительных событий в творчестве Нестерова, — замечает П. Муратов[[461]](#footnote-94). — Стенописи Нестерова изображают земную жизнь Спасителя, Богоматери, хоры ангелов, евангелистов, святых и т. д. Почему-то, прежде всего и невольно, внимание останавливается именно на святых. Вот св. Нина, покровительница Грузии, умеренно-строгая черноокая женщина на фоне приятно синеющих гор. Вот Александра, святая царица, в короне, в богатом уборе; св. Пантелеймон, миловидный отрок, с целебными травами в руке, в нарядных чистеньких лапотках; св. Георгий, легко поражающий копьем нестрашного розоватого дракона; преп. Сергий, заботливо облаченный в традиционные одежды схимника; св. Анастасий, св. Татиана, св. Ксения, — все они хорошенькие, все немного жеманные, все с подчеркнутыми большими глазами».

{204} Эту «жеманность», эту «красивость», этот сравнительно поверхностный для себя подход к аббастуманским «ликам» сознавал и сам автор впоследствии. Так, на памятном мне чаепитии у Н. И. Бутковской, когда я, абсолютно неверующий в ортодоксальном смысле, похвалил одну из «мадонн» Нестерова, очень импонировавшую мне в свое время в качестве «хорошенькой», Михаил Васильевич криво усмехнулся и ответил мне на комплимент буквально следующее:

— Я дал бы себя высечь публично, если б изобразил теперь что-нибудь подобное!

На мое же замечание о значении внешне-приятного М. В. Нестеров ответил целою «отповедью», из которой мы воочию тогда убедились, как *радикально* могут меняться взгляды у художника, напряженно ищущего совершенства в своем искусстве.

Во время работы в Аббастуманской церкви Нестеров исполнил еще ряд эскизов (6 икон и царские врата) для церкви в Гаграх на Кавказе (по приглашению принца Александра Ольденбургского) и несколько эскизов для церкви в имении Оржевских «Новая Чартория» Волынской губ<ернии>.

Вся эта церковная живопись (составляющая по количеству едва ли не половину всех произведений Нестерова), отнимавшая так много времени и энергии у трудолюбивого художника, обременительная для его таланта и даже тяготившая его лично (как я понял впоследствии из беседы с Михаилом Васильевичем) — эта иконописная «страда» оставляла, тем не менее, достаточно возможности и для чистой станковой живописи, в которой мы почти все так бесконечно высоко ставим Нестерова.

Десятилетие 1889 – 1899 было, пожалуй, самым плодотворным в жизни Нестерова: за этот промежуток времени, кроме перечисленных уже иконописных работ, им созданы такие chef d’œuvre’ы, как «Юность преп. Сергия» (1889 – 94 гг.), триптих «Труды преп. Сергия» (в те же годы написанный), «Под благовест» (1896 – 97 г.), «На горах» (1897 – 98 г.), «Великий постриг» (1897 – 98 г.), «Преп. Сергий Радонежский» (1891 – 99 гг.) и «Св. Димитрий царевич убиенный» (1899 г.). (Первые две из этих картин находятся в Третьяковской галерее, «Под благовест» — в Тенишевском музее г. Смоленска, «На горах» — у Меринга в Киеве, а остальные три — в Музее Александра III.)

Эти картины надо видеть в оригиналах, и видеть в чуждом суетливости настроении, для того чтобы «как следует» понять Нестерова и испытать на себе чары его мистико-религиозного представления Природы и Человеков.

{205} В конце 90‑х годов Нестеров знакомится с Александром Бенуа и С. П. Дягилевым, организующими кружок «Мир искусства» и журнал под тем же названием (первый номер вышел в ноябре 1898 г.), проникнутые стремлением избегнуть всякой литературности и назидательности, присущей передвижникам, дать подобающее место произведениям чисто декоративных заданий, наконец — содействовать насаждению в России подлинно художественной культуры.

«После появления былинных картин Васнецова на Передвижной выставке и нестеровского “Видения отрока Варфоломея”, — пишет Сергей Глаголь в своем “Очерке истории искусства в России”[[462]](#footnote-95), — рознь между передвижниками с их реализмом и молодежью, искавшей новых путей, обозначилась еще резче. Нужен был только толчок — и раскол должен был совершиться. Толчок этот дал основанный Дягилевым молодой журнал “Мир искусства” и устроенная им выставка».

М. В. Нестеров, уверовав на первых порах в высокое призвание кружка «Мира искусства» и тем самым — в чуждость его всякой узкой партийности и кружковщины, бодро вступает вместе со своим другом И. Левитаном в этот бунтарский, по тому времени, кружок, и их произведения появляются на его выставках, к великому смущению передвижников.

Но это было только… «увлечение» со стороны Нестерова и притом весьма кратковременное. Он скоро понял, так же как и друг его И. Левитан, что «партийность и кружковщина» отнюдь не чужды «Миру искусства», что личные симпатии Александра Бенуа и отчасти С. П. Дягилева вносят чересчур много «человеческого, слишком человеческого»[[463]](#endnote-370) в отношение к творчеству, что «искусство ради искусства» хорошая вещь, но мало подходящая для художников, упрямо идущих от внешнего к внутреннему по интуитивно оправдываемой дороге мистики, — и разрыв с «Миром искусства» не заставил себя долго ждать. Ушел Левитан († 1900 г.), ушел вскоре и Нестеров из «Мира искусства».

Александр Бенуа, наверно, объяснил этот «уход» чисто личными мотивами «модного иконописца»; ведь еще в 1901 – 1902 гг., подхваливая Нестерова, он вместе с тем так отзывался о нем в XXXVII главе «Истории русской живописи в XIX веке»[[464]](#footnote-96): «Жаль только, что этот {206} одаренный истинно мистической натурой художник до такой степени *спутан чем-то весьма похожим на честолюбие*, до того *погружен в чисто суетные интересы* (курсив мой. — *Н. Е.*), что мистический идеал, живущий в его душе, сильно, с каждым годом меркнет и теряется».

«С больной головы да на здоровую» — вот впечатление, какое я выношу теперь от этой цитаты после простых объяснений, данных мне относительно разрыва с «Миром искусства» самим М. В. Нестеровым.

Много лет подряд избегал Нестеров после этого разрыва участия в каких бы то ни было художественных выставках. Расписанные им *храмы* — разве их было недостаточно для «честолюбивого», по мнению Александра Бенуа, художника в качестве *выставочных помещений*!

Когда мы узнаем, что начиная с 1901 г. Нестеров, поскольку «отпускают» его иконописные заказы, отдает себя чуть не целиком работе над картиною «Святая Русь», — мы перестаем удивляться его разрыву с «Миром искусства»! Пропасть лежала между основными интересами Нестерова, с одной стороны, и главарей «Мира искусства», с другой.

Картина не удалась! Она оказалась к 1905 году (когда была совершенно закончена) в таком разрезе с политическим моментом, переживавшимся тогда Россией, столь далекой от бури протестов лучшей части общества против елейного квиетизма, каким *грешит «Святая Русь»*, что выставить тогда это огромное полотно значило бы выставить его на поругание и притом легко оправдываемое.

«Святая Русь» (с подзаголовком «Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененные и Аз упокою вы») увидела свет выставочного зала лишь в 1907 г., когда «страсти поулеглись» и создавалась, казалось, возможность беспристрастного подхода к картине.

Картина все-таки «провалилась», выражаясь театральным жаргоном, — что, впрочем, не пометало тогдашней Академии художеств приобрести ее в собственность, а в 1910 г. «пожаловать» Нестерова званием академика.

Это досадное произведение кисти Нестерова появилось на отдельной выставке его картин, устроенной в излюбленной петербуржцами зале на М<алой> Конюшенной, 3.

«Характерно то всеобщее внимание, которое выставка эта вызывает», — писал в газете «Русское слово» П. Муратов 18 февраля 1907 г. «Быть может, ни один из современных художников, — отмечает П. Муратов, — не мог бы всколыхнуть столь широкие круги {207} общества… Тут всех соединяет чувство серьезности и значительности, возбуждаемое творчеством художника. Это чувство рождается как первое общее впечатление от выставки М. В. Нестерова. Творчество Нестерова представляется, конечно, цельным, но эта цельность не выражена в каком-нибудь одном произведении. Они делятся на несколько групп, и каждая группа выдвигает одну или другую главную черту: большая “программная” картина, “Царевич Димитрий”, пейзажи, портреты, эскизы церковных фресок — все это разные стороны понимания мира и искусства М. В. Нестерова. Не хотелось бы останавливаться на большой картине “Святая Русь”, она кажется наименее удачной и наименее интересной из всех выставленных работ. Даже живопись в этой картине более вялая, более равнодушная, чем в других вещах. Такая холодная, сочиненная композиция — это обычное дело для холодных сердец. И не могло это дело увлечь такого художника, как Нестеров. Останется эта картина эпизодом, не прибавит ничего, да ничего и не убавит. Но одну любопытнейшую черту в творчестве Нестерова она открывает: художник оказывается способным на чисто рационалистическое направление»[[465]](#footnote-97).

«В теме художника, мне кажется, была неясность, — писал тогда же (в 1907 г.), под впечатлением “Святой Руси”, В. В. Розанов[[466]](#footnote-98), — что это, внезапное явление Христа молящемуся народу? Или народ уже идет, бредет с этим: “Вон — Христос! — поклонимся Ему”? Четверо из фигур смотрят на Христа (молодой крестьянин на коленях — в первом ряду, сестра милосердия, монахиня и мальчик — во втором ряду); явление невозможное, если бы они Его видели. Ясно, что они идут “вперед”, “к православию”, “к Христу”; и если Христос дан на картине, и так выпукло, то лишь в качестве подписи: “вот *Кому* поклоняется св. Русь”. Нравственный центр картины составляет не Христос, а — она сама, эта “Святая Русь”, как бы “самомолящаяся Русь”. Этих фигур стариков, старух, этой кликуши, монаха, схимницы — нельзя забыть! Да, подлинно мы ее видели, эту “Святую Русь”, мы ее знаем; и художник лишь навеки и собирательно закрепил то, чем по кусочкам, по дробинкам мы все залюбовывались в свое время. Все это любили. Все это чтили. Все этому поклоняемся. Старики, старухи, больные, припадочные — вот “богомольцы” Руси. Где же, однако, *норма*, и, особенно, где молодость, юность или просто возмужалый возраст? Только внимательно {208} обревизовав все фигуры по фотографиям, я вижу сейчас, что нумерационно художник дал на семь старческих фигур (глубоко старческих!) — трех отроков и пять в молодом возрасте. Это требование симметрии в живописи, устранение однотонности, “монолога”. Но нравственно картина есть именно монолог: старые, дряхлые лица — бессмертно-выразительны, крупны, бросаются в глаза! Из молодых — три чуть-чуть видны из-за других фигур. И общее впечатление от картины: “вот как *молятся старые люди* на Руси, — старые, *больные* и *душевно ненормальные”* (кликуша на крайней правой стороне)… Нестеров не иконописен. Не его дело писать “Бога”, а только “как человек прибегает к Богу”. *Молитвы*, — а не Тот, к Кому молитва. На его большом полотне “Святая Русь” — это сказалось с необыкновенной яркостью! Левая часть, где стоят Спаситель и за Ним “особо чтимые” на Руси “угодники”: Николай Чудотворец, Сергий Радонежский и Георгий Победоносец — эту часть хочется закрыть руками. Еще образы угодников стереотипно “верны”, т. е. как пишутся на образах, не хуже и не лучше. Но фигура Спасителя, в белом одеянии, с гордо поднятою головою, почти высокомерная, крепкая, немая… до чего, до чего это неудачно! “Всея Небесные Державы Повелитель”… нет, это что-то не русское, не народное, даже вовсе не церковное, просто — никакое, никаковское… Но, закрыв или отбросив эту левую часть, — почти предаешься восклицаниям, глядя на правую, главную, почти занимающую все полотно… Это — молящаяся Русь! и как она скомпонована! Ни одного повторения! Все пришли *со своею молитвою*, каждый и каждая принесли к “Вседержителю” свою молитву, свое исплаканное и недоплаканное горе, свою биографию… Биографию, так пошатнутую и уже почти конченную!»

Приблизительно то же мнение, только в более резкой форме, высказал тогда на страницах «Весов»[[467]](#footnote-99) и Максимилиан Волошин, сердечно откликнувшийся на проникновенно написанную группу молящихся, но пришедший в ужас от облика этого лжеклассического Христа. «В целом, — резюмирует М. Волошин, — картину можно принять за какую-то неподобающую политическую пародию; точно художник хочет сказать своей верующей и страдающей Святой Руси: “Смотрите, к какому Христу — театральному и бездушному несете вы свои скорби! И святые Его — это только официально-византийские лики, которым не нужно вашей веры!”»

{209} М. В. Нестеров был чрезвычайно огорчен и раздосадован «беспощадной» критикой его произведения, в которое, по его словам, было вложено сокровенное его души.

Он дал нам это ясно почувствовать на памятном «вечернем чае» у Н. И. Бутковской осенью 1911 г., т. е. больше чем через 4 года после этой «беспощадной» критики. «Позиция» художника в отношении «Святой Руси» осталась без перемены. М. В. Нестеров — таково мое личное впечатление — не согласился бы тогда ни на единую «помарку», ни на малейшее изменение детали.

Он получил, после выставки 1907 г. в Петербурге, предложение свезти ее в Венецию, но отказался; и я думаю, что этот отказ надо поставить если не целиком, то отчасти в прямую связь с общим душевным состоянием художника после петербургской «прессы», так мало его оценившей.

Нам с Наталией Ильиничной, само собою разумеется, не очень-то пришлась по душе «Святая Русь», в огромном полотне которой безнадежно утопал, скрываясь от поля зрения, дорогой нам мистик и нежный символист Нестеров, уступая место чуждому нам и «ненужному» аллегористу национал-церковной закваски.

Я не помню, какого мнения был М. Н. Яковлеву кажется, он совсем не высказывал тогда мнения о «Святой Руси», будучи в каком-то смиренно-подобострастном настроении, под гипнозом великого художника, не дающего возможности перечить.

Я не пускался в критические рассуждения из того же чувства неловкости, какое испытывал всегда в присутствии священников и монахов. А Нестеров, как автор «Святой Руси», представлялся мне в этот памятный вечер очень близким по характеру к монаху или к православному священнику, с которыми, как известно, разговоры в «приличном обществе» на религиозные темы были поневоле «коротки» у «свободомыслящих».

Говорила главным образом Наталия Ильинична, которой очень важно было выяснить, какие из своих произведений Нестеров считает наиболее для себя характерными («Святую Русь», впрочем, она заранее отказалась включить в число иллюстраций готовившейся монографии о Михаиле Васильевиче).

Как я уже сказал, после моей «реплики» о понравившейся мне в юности «мадонне» кисти Нестерова, последний ответил «отповедью», в которой не пожалел красок (расточительный в данном случае художник!), чтобы представить свою прежнюю иконопись в недостойном настоящего художника значении.

{210} Отсюда уже сам собою напрашивался вопрос, *какая же* вообще живопись, по мнению Нестерова, вполне достойна настоящего художника. Этот вопрос был поставлен Н. И. Бутковской со свойственной ей в важных случаях незамедлительностью, и несловоохотливому, замкнутому М. В. Нестерову пришлось если не формулировать свое credo, то, во всяком случае, дать ясное о нем представление.

Мне, разумеется, было бы трудно, а пожалуй, и невозможно передать безукоризненно-точно в настоящее время (т. е. по прошествии больше десяти лет) это художественное credo Нестерова в том его программном содержании, о каком дал нам тогда представление сам художник. Я могу только заметить, что воззрение Нестерова на искусство оказалось очень близким ко взглядам Льва Толстого, — по учению которого, как известно, искусство должно быть *средством* передачи чувств, согласных с религиозным сознанием, и ко взглядам Джона Рескина, — по учению которого, близкому к толстовскому, техника является только *орудием*, а не сущностью искусства.

В противоположность, однако, Толстому и Рескину Нестеров все время давал почувствовать в своей речи, что перед нами отнюдь не *вообще*-религиозный, но ортодоксально-религиозный, подлинно-русский художник, русский мыслитель и русский человек, для которого, стало быть, в качестве *мистика*, выявление «Тайны» — конечно ничего общего не может иметь с «Ее» раскрытием.

М. В. Нестеров, помню, особенно ясно обосновывал свое credo не столько в положительных утверждениях, сколько в отрицательных, когда речь касалась современных живописцев, в частности «мироискусственников».

Он был очень сдержан, этот «плотный художник, с твердым лицом, крепкой фигурой, ездящий по монастырям и расписывающий соборы», — как выпукло характеризует Нестерова В. В. Розанов в одной из статей о нем[[468]](#footnote-100). Но, несмотря на эту сдержанность и, как я заметил уже, — «замкнутость», он, в своей критике, являл перед нами поистине пламенное презрение к тому «ловкачеству» (его подлинное выражение), каким обуреваемы были тогда талантливейшие из наших модернистов.

«Картина, содержащая в себе более благородные и более многочисленные идеи, как бы неудачно они ни были выражены, выше и лучше картины, содержащей меньшее количество и менее благородные {211} идеи, хотя бы и прекрасно выраженные», — так резюмировал бы Рескин[[469]](#footnote-101) сказанное тогда М. В. Нестеровым.

Когда мы расстались в этот вечер — такой интересный, но такой утомительный à la longue[[470]](#endnote-371), — я, каюсь, вздохнул полной грудью! — мне показалось, что я просидел долго-долго в холодной келье подвижника, для которого соблазны «мира сего» кажутся смешными и жалкими, наш эстетический гонор — суетою сует, наш светский труд — нездоровой тратой времени.

Выйдя на улицу и проходя мимо освещенных окон, в которых мелькали женские тени и откуда — живо помню — обдало меня в одном месте, как паром, звуками модного «греховного» вальса, я вдруг отчетливо, как никогда, почувствовал, что я язычник — язычник, для которого не может быть прощения на нестеровских небесах.

И мне стало грустно и смешно в то же время.

### II Вторая встреча

Прошло больше десяти лет, как я не видел Нестерова.

М. Н. Яковлев, собравшийся по просьбе Н. И. Бутковской написать о нем критический очерк, обманул наши общие ожидания и, не сдержав данного «Современному искусству», в лице его всепрощающей издательницы, обещания, скрылся с петербургского горизонта неизвестно куда.

Года шли за годами, и кажется теперь, что их прошло не десять, как я сказал, а сто, по крайней мере: так много, так бесконечно много изменений в нашу жизнь внесла мировая война и ускоренная ею революция.

За это время немало мощей тех святых, которым молитвенно послужила иконописная кисть Нестерова, очутилось раскутанными, набитыми ватой и анекдотическими женскими чулками, царевич «Димитрий убиенный» оказался в жизни, по справке проф. С. Ф. Платонова[[471]](#endnote-372), — далеко не святым ребенком, а пренесносным созданием[[472]](#footnote-102), {212} Серафим же Саровский, украшающий, в идеализации Нестерова, музей Александра III и Аббастуманскую церковь, — как мы теперь доподлинно узнали из воспоминаний С. Ю. Витте, — был произведен в сан «святого» не соборного волею синода, коему принадлежала сия прерогатива, а единолично волею Николая II («Государь все может», — заметила, на возражение К. П. Победоносцева, жена венценосца) в благодарность за «целительную воду», искупавшись в которой царица родила наконец сына.

Взбунтовалась «святая Русь» Нестерова! Поднялась с коленей, выпрямилась, захотела сама свое счастье ковать, а не вымаливать его у «Вседержителя»! Сирая, убогая, жалкая, забитая, юродивая, восстала эта Русь за свои священные права, кинула вызов самому «Вседержителю», перед которым только что ползала, загудела, взъерепенилась, отшатнулась от согбенных перед Призраком старцев, и под сенью новой святыни красных знамен Революции — обагрила, в смертной схватке за лучшую долю, эту заснеженную землю, чтобы разделить ее между нуждающимися, так долго и так тщетно просившими о ней у великого Призрака!

Изверился народ! изверился настолько в Бога, что смог устами одной из этих сирых, идеализованных Нестеровым во «Святой Руси», сложить даже гимн кощунственному преступлению:

Я — преступница, я церкви взрываю,  
И у пламени, буйствуя, пляшу.  
По дороге к светлому раю  
Я все травы, цветы иссушу.

Престол Господень я возносила,  
Но пробил преступный час,  
И гнетущую небесную силу  
Я сбросила на камни с плеча.

{213} Как сладок миг преступленья,  
Освободительный сладок миг.  
Я восстала среди моления  
На проклятья священных книг.

Я преступница: я церкви взрываю,  
А проклятий церковных цепь  
Я ловлю и бросаю, я играю  
С удалой насмешкой на лице… и т. д.[[473]](#footnote-103)

Так заглаголили уста «слабого пола». А «сильный пол» устами В. Маяковского обращался уже прямо к Богу:

Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою  
Отсюда до Аляски.

К счастью для Нестерова, не вся Россия оказалась сплошь Россией Маяковских, требовавшей «выволакивать забившихся под Евангелие Толстых за ногу худую по камням бородой»! — осталась — по броской дифференциации Корнея Чуковского[[474]](#footnote-104), — еще Россия Ахматовых, Россия, где все представляется «*оцерковленным*», где далеко не изжит еще чисто русский «соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности», Россия молящаяся, «чтобы туча над темной Россией стала облаком в славе лучей», и всем сердцем верящая, что

Нашей земли не разделит  
На потеху себе супостат,  
Богородица белый расстелет  
Над скорбями великими плат.

И недаром для нашей христианнейшей поэтессы, олицетворяющей Россию, полярную «России Маяковских», для Анны Ахматовой последнего периода ее творчества, Ахматовой, называющей стихи свои «четками», а глаза свои «пророческими», для этой поэтессы у влюбленного в нее критика нашлось только одно *убедительное* среди целого ряда сравнение: «она точно вся опрозрачнена, — пишет К. Чуковский, — превратилась в икону, и *часто кажется, что она* {214} *написана Нестеровым*. Ее православие *нестеровское*, — объясняет он тут же, — не византийское, удушливо-жирное, а северное, грустное, скудное, сродни болотцам и хилому ельнику»[[475]](#footnote-105).

Я — преступница, я церкви взрываю,  
И у пламени, буйствуя, пляшу, —

поет у костра революции Анна Баркова[[476]](#footnote-106) [[477]](#endnote-373).

Я у Бога вымолю прощение  
И тебе, и — всем, кого ты любишь, —

поет, словно в ответ, в своем белом скиту другая Анна — Анна Ахматова!

Анна Баркова и Анна Ахматова!

«Анна» значит по-еврейски «милость Божия».

Две России сейчас словно эти две Анны, — эти «милости Божий»! (потому что и испытание может быть «милостью Божией» в глазах верующего!)

На взгляд К. Чуковского — «похоже, что вся Россия раскололась теперь на Ахматовых и Маяковских»[[478]](#footnote-107). А на мой взгляд, что в *религиозном отношении* (я имею в виду только его) Россия раскололась на Ахматовых и Барковых; потому что Маяковский, в конце концов, богохульничает, но с оглядкой! и еще недавно в его стихотворениях попадались такие строки:

Вот я богохулил,  
Орал, что бога ист,  
а бог такую из пекловых глубин,  
что перед ней гора заволнуется и дрогнет, —  
вывел и велел  
любить!

Или, например:

Если правда что есть ты  
боже  
боже мой  
если звезд ковер тобою выткан  
{215} если этой боли  
ежедневно множимой  
тобой ниспослана господи пытка… и т. д.[[479]](#footnote-108)

Для Барковых нет никаких «если», никаких «пекловых глубин» как произведений рук Божьих! — существует лишь абсолютно чуждая сомнений радость «освободительного мига», когда гнетущая небесная сила «сбрасывается на камни с плеча».

На чьей стороне конечная правда — на стороне ли России Ахматовых или России Барковых, — трудно сказать вызывающе-определенно! Верней всего, как это и бывает обыкновенно в истории, при агонической борьбе двух заостренных до последней остроты правд — истина где-то посредине, возможно, в некоем новом, свободном от старинных догм и пут рационально-религиозном завете.

Важно в данную минуту не это! важно то, что после этого небывалого доселе раскола в России (много было расколов в России, но такого еще не бывало!), раскола грандиозного, как сама Русская Революция, его обусловившая, — прежней России, «ахматовской России» не бывать больше во всем ее самодовлеющем, непререкаемом, всепоглощающем величии!

Когда одна Россия в своих песнях «оцерквляет» природу, а другая Россия в своих песнях «церкви взрывает», — неизбежен результат взаимодействия кислоты и щелочи!

Но «ахматовская Россия» — это, на поверку того же К. Чуковского, «*нестеровская Россия*».

И вот тот факт, что этой России — нестеровской России, — нестеровской во всей глубине ее старинно-религиозного осмысления, во всей чистоте ее «взыскующего Града» взгляде, во всей ее «святой» покорности, забитости и униженности, во всей, наконец, безмятежности ее простецких линий, — приходит, если только не пришел уже, конец самый бесспорный, самый что ни на есть окончательный, — этот факт заставляет нас совсем по-особенному отнестись к Нестерову, к тому Нестерову, кто кистью своей, словно кропилом при крещении, дал свое имя на веки вечные одному из образов нашей старой России.

Дорог в искусстве портрет живого человека! но еще дороже портрет умирающего или уже умершего, сколько бы отсебятины ни вошло в это произведение от самого портретиста!

{216} Художник, утративший свою модель (и *какую* модель — «святую» Русь до-революционную!), волнует нас волнением совершенно исключительным.

Остались храмы, монастыри, скиты, старообрядцы и старообрядки, монахи, калеки, убогие, чахлые сосенки, тонкие березки, бледное весеннее небо… но уже без той *девственности* религиозного осознания («оцерквления»), какой наделял их православный люд и которая, значит, была присуща им в той же степени, в какой она присуща холстам Нестерова, не «из головы» ее выдумавшего, а подметившего ее в самой дореволюционной действительности.

Tempora mutantur nos et mutamur in illis![[480]](#endnote-374) И не только «nos», но и сама природа, но и весь окружающий нас мир, поскольку он не что иное, как проекция нашего собственного «я» («Un paysage est un état d’âme»[[481]](#endnote-375), — сказал Amiel[[482]](#endnote-376)).

В этом смысле можно заметить, что могучая Революция вносит коренное изменение и в самое природу, и в весь окружающий нас мир!

До революции 1917 г. нестеровский пейзаж существует в действительности; после революции 1917 г. нестеровский пейзаж существует лишь на холсте, в воспоминаниях, в устной или письменной передаче. Его *нет* больше в действительности. Его не может быть в ней больше. Может быть только призрак, фата-моргана, не больше! Вот парадокс, который только кажется таковым на первых порах нашей новой истории.

«Tota jacet Babylon; destruxit tecta Luthorus, Calvinus muros, sed fundamenta Socinus»[[483]](#footnote-109).

Когда я вспомнил этот похоронный стишок, посвященный Римской церкви в эпоху великой Реформации, — дух аналогии обратил меня к нашему православному «Вавилону», и *значение* Нестерова, как исключительного и вместе с тем последнего, быть может, выразителя духа обреченного Града, предстало предо мной, преисполненное почти болезненного интереса.

Я сделал предложение книгоиздательству «Третья стража» почтить наконец Нестерова монографией, которой так томительно не хватало до сих пор в библиотеках наших любителей отечественного искусства и которая так пришлась бы ко времени нашей страстной переоценки религиозных ценностей.

{217} Мое предложение было принято; более того — мне было предложено, в спешном порядке, добыть у самого М. В. Нестерова данные о его не известных русскому обществу работах за последние 10 – 12 лет.

Я воспользовался первым же случаем, обеспечивавшим материально дорогое в наше время путешествие, и отправился в Москву не мешкая, тем более что в Петербурге, незадолго до моего отъезда, упорно держался слух о тяжкой болезни, только что перенесенной великим художником; я боялся приехать слишком поздно, в случае трагического рецидива болезни, нервничал и ужасно досадовал, что никто из служащих в Музее Александра III не знал точно нужного мне адреса. Я приехал в Москву на четвертой неделе Великого поста, в марте 1922 г.

— Где живет Нестеров? — спрашивал я настойчиво, в продолжение первых 3‑х дней моих розысков, всякого, имевшего хоть малейшее отношение к искусству.

Никто не знал.

— Нестеров? Какой Нестеров? — натыкался я и на такие вопросные ответы у тех, чьи nomina sunt odiosa[[484]](#endnote-377).

Забавно отметить, что как назло я остановился в доме, занятом Вхутемасом (Высш<ими> Гос<ударственными> Худ<ожественно->Техн<ическими> Мастерскими), остановился у поэта Василия Каменского, большого поклонника нестеровской живописи, к тому же приютившего у себя двух молодых и расторопных художников, чрезвычайно любезных в наведении справок, — и тем не менее, тянулись дни, а наши совместные усилия узнать желанный адрес оставались тщетными.

Было от чего прийти в отчаяние.

— Попытаем счастья в Третьяковской галерее! — предложил я наконец В. В. Каменскому. — Мне все равно необходимо туда съездить освежить впечатление.

— Поехали…

Наглядевшись на нестеровские chef d’œuvre’ы и потужив, что трогательный триптих «Труды преподобного Сергия» (примерно назидательная композиция для православных лентяев) убран в «кладовую», как объяснил нам сторож, обращаемся к администрации галереи со справкой об адресе. — *Не знают…* Кто же знает?.. Кто же *должен* в таком случае знать?.. Жив ли он? В Москве ли он? Уехал?.. — *Ничего* не знают. Обратитесь в «адресный стол»! Не хватало, чтоб меня из Третьяковской галереи *(обогащенной* Нестеровым!) отослали в «участок» справляться у милиции, проживает ли такой-то {218} «живописец» в Москве, а если нет, то где можно узнать, проживает ли он вообще на белом свете!

По счастью, на следующий день мне наконец «повезло». Зайдя на Выставку передвижников (совершенно случайно), знакомлюсь там с неким художником Зайцевым, от которого тотчас же узнаю как необходимый мне адрес, так и час, когда Михаил Васильевич бывает дома, отдыхает после работы и принимает знакомых и «по делу».

Сивцев Вражек, дом № 43, квартира № 12!

В 5 час. пополудни я отправился по этому адресу с поспешностью, не требующей объяснений.

М. В. Нестеров принял меня как «старого знакомого».

Он очень похудел за эти десять с лишком лет, немного поседел, лицо чуть-чуть «осунулось», но в общем выглядел совсем неплохо, совсем не стариком; в ответ на сообщенное мной впечатление Михаил Васильевич, однако, тут же пожаловался, что шестьдесят лет его жизни дают себя чувствовать «чересчур основательно».

Рассказываю, как трудно оказалось узнать его адрес.

— Да‑да, — сказал М. В., — ведь мне пришлось расстаться с прежней квартирой!.. К тому же меня обобрали, лишив почти всего, с таким трудом накопленного! И вот теперь, не угодно ли, — работаю здесь, в этой комнате, без мастерской, при таком свете!..

Выражаю ему свое сочувствие, стараясь, впрочем, не «завязнуть» в щекотливой теме.

Но М. В. Нестеров чувствует себя слишком обиженным и, по-видимому, находит облегчение, сообщая о своих невзгодах.

— Вот видите, как в жизни все переменчиво! — работал, работал, думая, что к старости удастся скопить достаточно, чтобы безбедно прожить в своей собственной богадельне! а вот, не угодно ли? — всего лишился и принужден по-прежнему работать, да еще при худших условиях!

— Чем вы теперь заняты, Михаил Васильевич?

— Повтореньем прежнего; на заказ — надобно существовать! сами знаете, как теперь трудно! а тут еще семья…

«Довлеет дневи злоба его», — подумал я по-славянски, что было крайне в pendant[[485]](#endnote-378) к окружавшей меня обстановке комнаты, служившей одновременно кабинетом, гостиной, столовой, мастерской и… «картинной галереей» прославленного художника.

Я сообщил Михаилу Васильевичу о цели моего свидания с ним, попутно выразив горькое удивление, что имеются монографии о незначительных, по сравнению с Нестеровым, художниках, — ему же {219} самому не посвящено до сих пор ничего обстоятельного ни в смысле текста, ни в смысле собранья воспроизведений с его картин.

Михаил Васильевич слегка усмехнулся, как бы соглашаясь с моими словами, однако поспешил успокоить меня, что кое-что все-таки имеется в печати, не говоря уже о готовящейся к выходу в свет и частью напечатанной монографии покойного Сергея Глаголя.

— Есть еще одна большая статья обо мне, тоже ныне покойного, — Розанова, Василия Васильевича…

— Это кроме трех статей о вас в его книге «Среди художников»?

— Да. Я очень ценю мнение обо мне Василия Васильевича. К сожалению, сейчас, пожалуй, преждевременно было бы напечатать эту статью — Розанов такой резкий в своих взглядах! а взгляды исключительно оригинальные, никак не считающиеся порой с веянием эпохи!

Я спросил, где находится эта статья. Оказалось, что ее заполучить не так легко, как я думал, несмотря на содействие М. В. Нестерова, тут же мне обещанное.

Узнав о намерении «Третьей стражи» восполнить наконец досадный пробел в длинном ряде монографий о русских художниках, о том, что в этих целях я приехал «посланцем» для собрания необходимых сведений, так сказать, «из первых рук», я что часть иллюстрационного материала к «Нестерову», и притом значительная, изготовлена уже в мастерской «Современного искусства» Н. И. Бутковской, — Михаил Васильевич с полной охотой пошел навстречу моему намерению ознакомиться с его последними работами и даже подзадоривающе спросил:

— А почему бы вам самому не написать этой монографии?

Я ответил, что эта возможность не исключена и что, может статься, — я сам примусь за эту работу, если вместо меня не найдется другого, более к ней подготовленного, так как давно-давно уже люблю «Нестерова», но что до сих пор меня смущало иррелигиозное отношение к его живописи, и в частности к иконописи.

М. В. Нестеров глубоко вздохнул и тут же, в объяснение своего вздоха, сказал, что лишь недавно понял совершенно ясно, насколько иконопись мало дала ему удовлетворения, будучи совсем-совсем не его «сферой» творчества.

Я очень удивился этому признанию нашего прославленного иконописца, хотя тут же вспомнил, что М. В. Нестеров и раньше был очень строг к своим работам, часто разочаровывался в своих стремлениях, высказывал еще при нашей первой встрече отрицательное {220} отношение к некоторым из своих произведений и вообще склонен себя, что называется, «раскритиковывать вовсю».

Его дальнейшие объяснения, однако, мне дали слишком ясно понять, что этот отзыв о своей иконописи — наболевшая правда художника, у которого церковные заказы отняли в жизни чересчур много времени, не давая вместе с тем надлежащего простора для творчества, почему и заставили в конце концов, незадолго до войны 1914 г., сделать в своем роде «героический шаг»: отказаться наотрез от предложения Николая II расписать «Храм *Славы*», предположенный к постройке в Киеве (о, ирония судьбы!) последним русским царем.

— А каких вообще усилий мне стоило потом освободиться от влияния Васнецова! — прибавил М. В. Нестеров полугрустно, полураздраженно, посмотрев куда-то в сторону; и я понял из этих слов совершенно ясно, что критический отзыв его о своей собственной иконописи ничего общего не мог иметь с кокетством самоуничтожения, в каком я готов был его обвинить.

— И давно уже как вы отказались в дальнейшем от иконописи? — спросил я Михаила Васильевича.

— Лет десять. Моя последняя работа в этой области, после икон для Троицкого собора в Сумах, — роспись церкви Марфо-Мариинской обители[[486]](#footnote-110). Вы там не были?.. Впрочем, в настоящее время церковь закрыта. Я покажу вам эскизы.

Любезный хозяин придвинул один из мольбертов поближе к окнам и ушел в соседнюю комнату за обещанными эскизами.

Ему навстречу вышла миловидная девушка, в темном длинном платье старообрядческого покроя и в белом платке с голубоватым узорным окаймлением, всем своим видом будто только что сейчас покинувшая вереницу «Великого пострига».

Мы познакомились и тут же распрощались ввиду ее торопливого ухода.

— Вот как раз одна из Марфо-Мариинской обители, — сказал мне М. В. Нестеров, лишь только она скрылась.

Я пожалел, что не мог дольше побыть в обществе этой типичной «нестеровской» девушки, потому что когда любишь художника — любишь невольно и его модель; хотя, каюсь, тут же задумался, поскольку это была нестеровская модель, а не креатура.

В то время как Михаил Васильевич энергично, не по летам, хлопотал с переноской и подготовкой на мольберте своих последних {221} иконописных эскизов для демонстрации их мне, «недостойному», — я, не теряя времени, жадно знакомился с новыми для меня нестеровскими картинами, развешенными по стенам, то и дело обращаясь за объяснениями к их отзывчивому автору. Среди повторений хорошо мне известных мотивов (среди них поразительная по тонкости вышивка шелком головки «Димитрия убиенного», — работа супруги М. В.) я, как говорится, «глаз не мог оторвать» от завораживающей картины «Соловей поет», написанной Нестеровым в 1917 г. Сюжет несложен: молодая послушница сидит ранним летом у дремлющего озера, окаймленного красивым лесом, и слушает, слушает, затаив дыхание, песню Природы, изливающейся в соловьиных трелях, а на губах, на которых обет воздержания от греховных поцелуев, улыбка, такая грустная, такая понятная, такая человеческая!..

Прекрасна и другая композиция «В лесах», где так любовно передана Нестеровым группа отдыхающих на приволье девушек, словно сорвавшихся со страниц Андрея Печерского[[487]](#endnote-379). Картина написана в 1917 г. и продана; передо мною было повторенье 1922 г., свидетельствовавшее как нельзя лучше, что глаз и рука престарелого художника далеки еще от старческой немощи.

Наконец, большое полотно — совместный портрет священника Павла Флоренского и С. Н. Булгакова, религиозных мыслителей новейшего времени. Они идут, под кистью Нестерова, среди полей, по неизвестной дороге, по-видимому, весной (на плечах С. Н. Булгакова пальто внакидку; сам он без шапки), идут, погруженные в глубокие думы, далекие от «мира сего».

Этот большой (поколенный) портрет, написанный в 1917 г., очень удался художнику в смысле настроения и оригинальности всего задания, неизвестного мне на страницах истории портретной живописи. Я не берусь судить о сходстве, так как никогда не видел в жизни ни П. А. Флоренского, ни С. Н. Булгакова.

М. В. Нестеров тут же поведал мне, что он когда-то задумал написать целую серию портретов выдающихся русских религиозных мыслителей. Портрет Льва Толстого, находящийся в Третьяковской галерее, — один из первых в этой серии.

Здесь будет кстати сказать, что Нестеров вообще, как мне нетрудно было подметить, был склонен на своем творческом пути выявлять облюбованную им идею в целом ряде произведений, из которых иногда одно являлось продолжением другого.

Так, например, Нестеров задумал, много лет тому назад, изобразить в ряде картин драму женщины, не нашедшей покоя и удовлетворения ни в любви, ни в тишине монастыря. «Великий постриг» — {222} предпоследняя картина задуманной серии, момент, когда героиня, усталая и измученная, пытается найти мир в отречении от земной жизни[[488]](#footnote-111).

Наиболее полно осуществленной из нестеровских серий является, как известно, ряд картин из жизни св. Сергия Радонежского, этого величайшего духовного подвижника Руси XIV века. Начиная с «Видения отрока Варфоломея», задуманного уже в 1887 г., продолжая картинами «Юность преп<одобного> Сергия», «Труды преп. Сергия», «Прощание преп. Сергия с князем Дмитрием Донским» и большим полотном, изображающим возмужалого «Преп. Сергия Радонежского», — Нестеров, особенно привязанный душой к этому исключительному образу, не может с ним и поныне расстаться, в чем я убедился, увидев тут же небольшую картину «Св. Сергий с медведем» — новый вариант «Юности преп. Сергия», исполненный его почитателем в 1920 г., т. е. уже на склоне дней художника, скупо отсчитанных судьбою человеку.

«Преподобие отче, кто исповесть труды твоя и болезни? — спрашивается в тропаре на глас 8‑й “Службы с акафистом преподобному Сергию”, — или кий язык изречет жестокое твое житие, бдение же и сухоядение, и еже на земле легание, чистоту душевную и телесную, устами и умом совершенное безмолвие, смирение же нелицемерное, молитвы непрестанные и рассуждение доброрассудное, худость ризную и память смертную?..»

И я смело отвечу на этот затяжной вопрос: Нестеров, Нестеров! язык — кисть Нестерова, никто другой, кроме него, не «исповедал» до сих пор так убедительно и просто обо всех этих «подвигах» прославленного игумена и богоблаженного пустынника!.. Эскизы Нестерова — настоящие молитвы этому «святому»! Картины Нестерова — целые службы ему с акафистом! Истинно навеки прославлен подвижник Радонежский в ряде картин, ему посвященных подвижником Нестеровым!

Задумавшись немного о судьбах «святых» и искренне преданных им мастерах живописи, я и не заметил, как М. В. Нестеров закончил уже с помощью одного из семьи своей установку на мольберте ряда картонов, с которыми я приглашался ознакомиться.

Пожав руку красивому молодому человеку («мастер сих дел», — пошутил насчет его помощи М. В.) и попросив извинения за причиненное беспокойство, я погрузился в рассмотрение приготовленных картонов.

{223} Это были акварельные эскизы необычайно тонкой работы для церкви Марфо-Мариинской обители.

Вся церковь этой обители, по замыслу Нестерова, строго выдержана внутри в доминанте голубых и зеленоватых пятен. — Так «рассказал» мне сам художник, по-видимому, хорошо внявший XXIV главе книги «Столп и утверждение истины» священника Павла Флоренского, где столь пространно и столь доказательно говорится, в связи с «бирюзовым окружением Софии», о «*символике голубого и синего цвета*».

«Христос у Марфы и Марии», триптих «Воскресение Христово», запрестольный образ «Литургия ангелов», большой образ «Покров Богородицы», лики евангелистов — все это исполнено в гармонии с доминирующими тонами церкви, исполнено невыразимо-нежно, просто, женственно-красиво и призрачно-воздушно.

Я не знаток в церковной живописи (впрочем, где у нас знатоки?), но, думаю, не ошибусь, если скажу, что в этой Марфо-Мариинской иконописи Нестеров бесконечно далек от манеры В. Васнецова и его театрально-аскетического подхода к «святым» на византийских котурнах.

Здесь все радует глаз, не отягчая сердце, здесь так трогательно-милы, так бесконечно-приятны образы, очень похожие на живых людей и еще больше на виденья их, — что в душу закрадывается помимовольно светлое-светлое настроение, настроение полного покоя, умиленности и ублаженности. Не хочется ни о чем думать при виде этих образов, ни критиковать их, ни разбираться в их соответствии проблематичной «правде» библейских откровений — принимаешь их на веру как-то сразу и целиком, совсем обезоруженный талантом художника, совсем обезволенный его красочным богословием.

Среди этих «вещей», столь чуждых вещественности, особенно интересным мне показался большой эскиз картины «Путь ко Христу», в которой художник, *остывший*, — как я выяснил тут же, — к полотну «Святая Русь», трактует тот же сюжет в облегченно-радостных, детски-просветленных формах *весеннего* пейзажа. Здесь и помину нет той староакадемической тяжести, которая дает знать о себе *в зимнем* пейзаже и надуманных «зимних» человеках тенденциозно-надуманной «Святой Руси». Здесь словно все то же, но только как раз наоборот, начиная с Христа, появляющегося не слева, а справа и не тяжелой поступью, а чуть не бегом, продолжая природой, освободившейся от оков зимы и ее савана-снега, и кончая группой, стремящейся навстречу Христу, — группой, в которой не только {224} молодые, но и старые молоды от сознания этой *Весны*, почти бегущей к ней с опушки леса.

Прекрасная картина! глубоко утешительная для поклонников Нестерова после его «Святой Руси», о которой так больно всегда вспоминать.

После этого мне был показан эскиз очень большой по размерам картины (3 × 7 арш.), находящейся в Лондоне, для названия которой Нестеров воспользовался евангельскими словами: «*Пока не станете как дети, не войдете в Царствие небесное*». Картина задумана еще раньше «Святой Руси», но писалась в окончательной, много раз перед тем изменявшейся редакции в 1914 – 1917 гг.

Берег Волги, у Царева Кургана… Первое впечатление, будто перед нами «крестный ход»: несут икону с огромным черным ликом Спаса! по одну сторону его — старик-монах в схимнической ризе, по другую — высокий, средних лет священник! Но нет! — вы вглядываетесь: это не священник, как и вся эта процессия совсем не «крестный ход»! Это русский царь в золотом одеянии XVI – XVII вв., в шапке Мономаха, с посохом и прочими полагавшимися царю атрибутами… Налево от этой центральной группы, слегка в глубине, голый резвящийся старец-юродивый, вокруг которого странницы и монахини увиваются в каком-то хлыстовском радении… Сзади главной группы, направо от иконы, несметная толпа народа, мужчин и женщин разных возрастов, разных эпох, различного общественного положения! В последних рядах, в перспективном уменьшении, вы замечаете Ф. М. Достоевского, Льва Толстого и Влад<имира> Соловьева. За всей этой огромной толпой высится бесчисленный ряд красных пик и священные стяги воинства Российского, сопровождающего толпу верхом на лошадях. А впереди всей этой пестрой, но чрезвычайно гармонично сочетающейся массы народа, несколько поодаль от нее, шагах в 6 – 8‑ми от иконы черноликого Спаса, идет светлоголовый мальчик с маленькой котомкой на плечах, идет безмятежно вперед легкой поступью, широко раскрыв устремленные вдаль большие голубые, полные веры глаза…

— Мальчик, разумеется, и придет первым в Царствие небесное, — заметил мне М. В. Нестеров и тут же объяснил идею картины, сущность которой в том, что у каждого свои «пути» к Богу, свое понимание его, свой «подход» к нему, но все идут к тому же самому, одни только спеша, другие мешкая, одни впереди, другие позади, одни радостно, не сомневаясь, другие серьезные, умствуя…

Я долго смотрел на этот большой эскизный картон, сожалея всей душой, что не могу увидеть в настоящее время увезенную за границу {225} картину и, еще больше, что, за ничтожным исключением, никто из моих соотечественников не имел до сих пор возможности познакомиться как следует с этой, пожалуй, самой значительной и сложной композицией Нестерова.

Я не мог удержаться и тут же выразил автору этой исключительной картины — внушительной как красотой идеи, так и выполнением — охватившее меня чувство благодарности.

Был уже восьмой час… Время прошло незаметно, и я только теперь обратил внимание, что становилось темнее.

Я почувствовал, что злоупотребляю радушием художника, не щадя его преклонного возраста, и стал быстро «собираться». Но М. В. Нестеров не захотел отпустить меня, не показав своей последней, еще не законченной картины, стоявшей у одной из стен, обернутой к ней лицевой стороной.

— Не в моих привычках, — сказал Нестеров, — показывать еще не законченное, а тем более только частью написанное, но… если вас интересует моя техника в настоящее время…

Он не договорил, а просто повернул картину «лицом» ко мне и придвинул мольберт к угасавшему за окнами свету.

— Вот!.. третий вариант на сюжет рассказа «Путник».

Я взглянул на картину, где добрая треть оставалась еще не прописанной. Крестьянин и путник, в котором за грубым обличьем узнается Нездешний, представлены мирно идущими по дороге, за которой виднеется озеро… Призрачное, близкое к сумеречному освещение…

Я подошел вплотную к картине. Контур непрописанного оказался довольно подробным, но легко, будто шутя, нанесенным на полотно. Почувствовалась властная, испытанная, знающая рука исключительного рисовальщика. Краски были положены нежнейшим пластом, по-видимому, без лишних исканий, без подмалевки, без поправки, сразу и навсегда. Так распоряжаться материалом властен лишь исключительный мастер, старый-престарый опытом, юный-преюный творчеством.

Это была последняя картина Нестерова, которую уносила моя память от него в этот сумеречный, закатный час…

И мне правда защемило что-то в груди, когда я, распрощавшись со старым художником, вышел на улицу и медленно пошел домой.

Вечерняя тьма надвигалась, покрывая окружающее призрачной дымкой. Где-то высоко-высоко грустно, по-великопостному гудели, словно охрипшие от напрасных для многих напоминаний, московские церковные колокола… И только на Арбате у газетчика, как явная реальность, смущающая богомольцев, белел № 2‑й газеты «Атеист».

### **{****226}** III Нестеров отрицаемый

Нестеров — плохой *живописец*. — Вот впечатление, какое выносишь из отзывов о нем наших лучших, именитых критиков современной русской живописи: Александра Бенуа, Сергея Маковского и Игоря Грабаря.

Конечно, кое-что, и даже кое-что *значительное*, эти критики признают-таки в Нестерове. Некоторые из них даже отваживаются на комплименты по его адресу, и на комплименты не только глубоко-реверансные, но и глубоко-мысленные.

Но эти комплименты, по-видимому, дорого даются им, если они тут же, с такой поспешностью и щедростью возмещают их менторскими репликами, похожими порою на острастку.

*«Мятый, небрежный и местами даже неумелый рисунок фигур, дешевая подчеркнутость типов, подведенные, якобы экстатические глаза»*, — вот что, по мнению, например, Александра Бенуа, составляет «*обычный недостаток*» нестеровских картин, только что перед этим названных почтенным критиком «поэтическими»! «*Он даже начинает впадать в салонный маньеризм, во что-то близкое к К. Маковскому*», — продолжает Бенуа со щедростью, достойной лучшей участи, возмещать свои комплименты по адресу Нестерова. «*Успех толкает его*, — по мнению Бенуа, — *на скользкий для истинного художника путь официальной церковной живописи*», где критик видит в Нестерове лишь «последователя Васнецова, превратившего эффектный и энергичный шаблон своего учителя в нечто *расслабленное, жидкое, истерическое*», причем «*техническая сторона… у Нестерова еще гораздо слабее, нежели у Васнецова*»[[489]](#footnote-112).

Все это писалось в 1899 – 1902 гг., т. е. тогда, когда уж Нестеровым были созданы такие chef d’œuvre’ы, как «Пустынник», «Виденье отрока Варфоломея», «Великий постриг», «Св. Димитрий царевич убиенный» и «Преп. Сергий Радонежский». И писалось это к тому же не в случайной, по настроению, журнальной статье или заметке, а в таком солидном труде, как «История русской живописи в XIX веке», где, казалось бы, в каждом отзыве о художнике критик обязан «семь раз примерить и один раз отрезать», потому что по таким книгам учится подрастающее поколение и просвещается подросшее.

{227} Как же должно было понимать то и другое поколение указание «историка русской живописи» на Нестерова как на «*последователя Васнецова*»? В самом что ни на есть отрицательном смысле, не только прискорбном, но прямо-таки позорном для мало-мальски оригинального, самолюбивого художника! потому что даже «Поле битвы» В. Васнецова производит на Александра Бенуа «при полном отсутствии характерности, стиля и силы… такое же приторное, жеманное и фальшивое впечатление, как “изящные” иллюстрации в немецких детских книжках»[[490]](#footnote-113). «Вкус Васнецова, — по мнению Бенуа, — воспитан на всякой анекдотической пошлятине, а затем на пустом Макарте[[491]](#endnote-380) и разных дешевых, легковесных немецких и французских иллюстраторах»[[492]](#footnote-114). В отношении иконописи Васнецова отзыв нашего «историка» еще суровее, глася: «В своей религиозной живописи Васнецов по-прежнему остался ловким мастером-импровизатором и иллюстратором, не брезгающим пикантным шиком, остроумным подчеркиванием и театральной подстроенностью… Религиозная живопись Васнецова, — в резюме Бенуа, — не внесла ничего нового и истинно отрадного в наше искусство, а явилась только последним, очень остроумно замаскированным отголоском помпезного, поверхностного и эклектического академизма…»[[493]](#footnote-115), «она насквозь фальшива, надута, взвинченна и поверхностна…»[[494]](#footnote-116) «Что более всего раздражает» Бенуа «в монументальной живописи Васнецова, так это именно ее импровизаторский, *быстрый* характер, “ловкие замашки”, недостойные по своей банальности и непродуманности приемы, а также иногда слишком уже небрежный, вялый и сбитый рисунок»[[495]](#footnote-117).

Какой же, в самом деле, надо быть отчаянной, отпетой бездарностью, чтобы стать *последователем* такого художника, как Виктор Васнецов[[496]](#footnote-118) в оценке Бенуа! да еще последователем, превратившим «*шаблон своего учителя в нечто расслабленное, жидкое и истерическое*»!..

{228} И что стоят, спрашивается после такого мненьица, все те глубокомысленные комплименты, которые в своей «Истории» Александр Бенуа расточает по адресу Нестерова!

Нет ничего удивительного, что такие «комплименты» не могли удержать Нестерова на выставках «Мира искусства», возглавляемого столь любезным «критиком» и «историком русской живописи»…

Когда же, через пять лет после этого, Нестеров устроил свою собственную выставку, Игорь Грабарь, другой столп нашей художественной критики и истории русской живописи, — наговорил таких неприятностей по адресу знаменитейшего из современных мастеров религиозной живописи, что тот вовсе закаялся «выставляться» с тех пор, к величайшему огорчению своих бесчисленных поклонников.

«Нестеровская выставка, — писал Грабарь на страницах “Весов” 1907 г., — обдавала холодом подземелья… Поэзия нестеровских холстов — не поэзия живописи, а поэзия литературы. *Его картины слишком легко можно рассказывать словами* (Sic!). И видишь, что весь его так называемый северный дух просто выдуман, что он севера не знает, ибо если бы знал, то не сочинял бы таких нерусских в пропорциях и несеверных церковок… не заливал бы своих картин таким морем патоки… *Самый язык нестеровской живописи до того истрепан и так наскучил еще в 90‑х годах, что для того, чтобы выступать с ним теперь, нужно вложить в картину гигантское содержание…*» Такого содержания Грабарь не нашел у Нестерова, заметив у него лишь «*то, что набило оскомину в ужасный период левитановщины… Все это вновь*, — по мнению Грабаря, — *воскресло в живописи Нестерова, поистине нищей и пустынной…* У Нестерова не стиль, — объясняет Грабарь, — а стилизация, то *неприятное выжимание из себя всяких наивностей*, которое все мы, лет десять тому назад, еще принимали за подлинное выражение эмоций только потому, что слишком мало было еще сделано и трудно было разбираться. *Я делал над собой невероятное усилие, чтобы быть вполне беспристрастным, и пытался увидеть хоть какой-нибудь намек на мистическое прозрение* во всех этих “Димитриях”, “Сергиях” и “Варварах”, но *ничего, кроме дурного вкуса, в них найти не мог*»[[497]](#footnote-119).

Я далек от мысли спорить с Грабарем (куда тут! мы стоим на столь различных платформах искусствопонимания!). Но мне очень бы хотелось узнать от него, как это «*можно*», да еще «*легко* можно {229} *рассказывать словами*» основное настроение (пускай болезненное, пускай вздорное!) или таинственную пластику (хотя бы только мимику!) совсем особого благочестия, какие сокровенно содержатся во всех этих «Димитриях», «Сергиях» и «Варварах»!

Нейтральную позицию между «комплиментарным» Бенуа и вовсе некомплиментарным Грабарем занял в отношении Нестерова Сергей Маковский, которому «нравятся картины Нестерова, потому что в них чувствуется любовь и мелодии цвета, искреннее искание оригинального стиля, благоговение перед красотой жизни… нежно-субъективное отношение к тихим просторам русской деревни, благостная грусть мистических настроений» и т. д. и «не нравятся — иконы Нестерова», так как «в этой области он унаследовал недостатки Васнецова: неприятную манерность композиции, рисунка, дешевый сентиментализм символических намерений и ту “литературность” изображения, которая так плохо вяжется с декоративными задачами храмовой живописи. Подчеркнутость выразительных деталей (расширенные и словно подведенные глаза, тонкие шеи, болезненно-сжатые губы), однообразие ликов, какая-то жеманная и вялая монотонность движений придают образам Нестерова (по мнению С. Маковского? Бенуа? или Грабаря?) оттенок фальшивой чувствительности, очень далекой от истинно религиозного настроения. Он более тонкий техник, чем Васнецов, более осторожный колорист, живопись его не груба и не безвкусна, но ложность общей концепции отзывается на качестве тона и лепки… Неудачные иконописные работы обесценили Нестерова в глазах многих». С. Маковский «не согласен с такой постановкой вопроса, хотя должен признать, что и последние картины художника, в особенности “Святая Русь” доказывают преувеличенность тех похвал, которые ему расточались прежде». Художник, решившийся выставить такую картину как свое главное произведение, итог предыдущей деятельности, — беззащитен от нападок, чем и спешит воспользоваться по-своему любезный редактор «Аполлона».

«Русские художники, — резюмирует С. Маковский, поучая менторски “*мучеников идеи”*, — не поняли простой правды: *единственно ценная идея для живописца — быть живописцем*! Не поняли и Васнецов, и Рябушкин, и Нестеров!»[[498]](#footnote-120) Понял только Сергей Маковский? — хочется спросить с улыбкой.

{230} Какое глубокое, какое грубое заблуждение в отношении тех, кто в искусстве своем вдохновенно стремится дать *нечто большее, чем «только живопись»*.

— Я не живописец, — говорил мне, улыбаясь, М. В. Нестеров во время моего последнего с ним свидания. — Я очень хорошо знаю, как можно ловко «блеснуть» техникой в том или другом случае, так как, слава Богу, со школьной скамьи было время выработать в себе этакую… (он хотел сказать «эффектную»?) манеру! Но не моя это задача… я не живописец…

У танцовщицы Инны Чернецкой[[499]](#endnote-381) я видел небольшую, в полном смысле слова очаровательную картину Нестерова «*Три старца*» — иллюстрацию к известному толстовскому рассказу о том, как архиерей, по пути в Соловки, услышав, что на безымянном островке, мимо которого проезжали, «спасаются» три старца, захотел их повидать и упросил капитана сделать остановку. Высадился архиерей, встретил старцев, спрашивает их, как они Богу молятся. Отвечают: «Молимся мы так: трое вас, трое нас, помилуй нас». Усмехнулся архиерей и говорит: «Хотите вы угодить Богу, да не знаете, как служить ему». И стал их учить молитве «Отче наш». Весь день протрудился с ними и не уехал, пока не научил. Плывет дальше корабль; уже ночь наступила; сидит архиерей на корме, думает о старцах, вспоминает, как обрадовались, научившись «молитве Господней». Вдруг видит: старцы за кораблем бегут по морю как посуху, руками машут, остановиться просят. «Забыли, раб божий, забыли твое ученье, — говорят, — ничего не помним, научи опять». Перекрестился архиерей, перегнулся к старцам и сказал: «Доходна до Бога и ваша молитва, старцы божий. Не мне вас учить. Молитесь за нас, грешных». И поклонился архиерей в ноги старцам. И остановились старцы, повернулись и пошли назад по морю. И до утра видно было сиянье с той стороны, куда ушли старцы.

И вот, стоя у И. С. Чернецкой перед трогательной иллюстрацией Нестерова к этому рассказу Толстого, я вспомнил о менторском тоне наших «ученых» критиков «от лукавого» в отношении «неученых» художников «милостью Божьей», отдавших столько сил религиозной живописи: Васнецова, Нестерова и Врубеля. (Последнего, как мы знаем, в самый расцвет его гения тот же Бенуа, отрицая в нем «цельного и сильного художника», наставлял «сковать свою технику, серьезно прислушаться к своей фантазии, окончательно успокоиться и отказаться от эпатирования»[[500]](#footnote-121) (Sic!).)

{231} И вот представился мне безымянный островок русского искусства, где трое прославленных «старцев» — Врубель, Васнецов и Нестеров — «спасаются», не ведая, презрев или забывши «отче наш» современной живописи… Приезжает туда, скажем, Сергей Маковский или Игорь Грабарь, или сам архиерей нашей художественной критики Александр Бенуа. Старается, наставник, старается, не щадя сил, учит, просвещает «старцев», а в результате — не ему бы говорить, не им бы слушать!

И вот что я скажу:

Ваше преосвященство! владыко Александр Николаевич! не беспокойтесь и другим «священнослужителям» и «законоучителям» закажите не беспокоиться осчастливливать «старцев спасающихся» своим посещением и своими уроками! Уверяю вас, что настоящим художникам-подвижникам вовсе уж не так необходимо знать «отче наш» современной живописи! Бросьте! Они знают нечто более существенное! знают подвижнически то сокровенно-важное, что и без «отче наш» дает им возможность на творческом пути переходить море житейское как посуху, не только не утопая в нем, но даже не замачивая края одежды в его волнующейся, порой грязной мути.

### IV Нестеров признаваемый

Я человек, не верующий в догматы православной церкви[[501]](#footnote-122). Вместе с тем я противник методов реалистической живописи.

Почему же, спрашивается, картины Нестерова, религиозные как по сюжету, так и по настроению, в духе нашего православия, и написанные к тому же сугубо реалистически, меня волнуют, нравятся, восхищают?

Ответ на это прежде всего кроется (как удалось мне окончательно выяснить) в той диковинной на первый взгляд истине, что действительно «*ничто*, — как говорит Фр. Шольц[[502]](#footnote-123) — *из того, что раз было нашим духовным достоянием, не может совершено погибнуть*».

{232} Это значит, что каждый из нас, каким бы атеистом он себя ни считал, продолжает в каком-то уголке своей души оставаться религиозным человеком. Как совершенно неопровержимо доказал И. Е. Степанов в своей «Психологии сновидений» (исследовании, появившемся после многолетней критики работ Зигмунда Фрейда и его школы), «*сны религиозного и полурелигиозного содержания*, со всякого рода “райскими” видениями и экстатическими и полуэкстатическими переживаниями, бывают не только у мистиков и монахов, но и у, казалось бы, очень мало, даже *вовсе не религиозных людей*»[[503]](#footnote-124). Наше «засыпание» — как мы это прекрасно теперь знаем — «ведет к… оживанию в человеке во время сновидений того, что было унаследовано им в скрытом состоянии от самых отдаленных его предков. И чем выше по своему развитию стоит данный человек, — констатирует наш знаменитый врач-психолог М. М. Манасеина[[504]](#footnote-125), — тем больше, шире оказывается и область подобных *ретроспективных или атавистических сновидений*».

То душевное состояние, какое бывает нам присуще при эстетическом *созерцании* (я имею в виду полное погружение нашего «я» в таковое созерцание!), родственно, по своей чуждости всего сегодняшнего, житейского, практического (и родственно почти *до тождества*!), с тем состоянием нашей души, какое присуще ей обычно при *засыпании*, сопровождающемся сонной грезой *(сновидением)*.

Если объектом нашего эстетического созерцания является религиозный феномен, мы можем, следовательно, принять его в качестве «своего» так же безоговорочно со стороны рассудка, как принимаем за «свой» и любой из религиозных феноменов наших предков во сне.

В частности, рассматривая феномены нашей православной веры sub specie[[505]](#endnote-382) *мифологии*, уместно заметить, что фрейдовой науке уже давно, сравнительно, удалось оправдать (и оправдать блестяще!) попытку аналогии *мифа* и *сна* (См. специальную работу в этом направлении д‑ра Карла Абрахама[[506]](#endnote-383) «Сон и миф», — очерк народной психологии[[507]](#footnote-126)). Что «*эстетическое созерцание сродно мифологии*» в смысле одушевления природы по принципу антропоморфизма, об этом мы уже можем прочесть теперь хотя бы у д‑ра Рихарда Гамана[[508]](#endnote-384) {233} в его «Эстетике»[[509]](#footnote-127) (в том отделе ее, где он разбирает конституирующие признаки эстетического переживания, начиная с «изолирующих факторов» такового).

После всего сказанного утверждение эпикурейца Лукреция, что *боги впервые явились людям в формах сонного видения*[[510]](#footnote-128) и что отсюда, следовательно, ведет начало мифология, — это утверждение получает теперь интерес поистине удивительного научного провидения I века до Р. Х.! А рядом с утверждением Лукреция приобретают поразительную научную точность и слова Карла Маркса, сравнившего *религию* со снотворным, дурманным *опием*.

Итак, если вообще справедливым представляется мнение, что эстетическое созерцание сродни мифологии, возникающей в формах сонного видения, то тем более справедливо это мнение относительно созерцания произведений искусства, где объектом его является чисто религиозный феномен. Здесь мы буквально сопричащаемся душой мифическому вымыслу, переживая, под властным *гипнозом* художника, точно во сне, одно из свойственных нам атавистических сновидений.

Чтобы мы, «атеисты», пережили такое сновидение словно религиозную *явь*, для этого необходимо только одно: властно импонирующий нашему скептическому духу, в начальный момент созерцания, *гипноз* великого мастера.

Говоря об искренней религиозности, присущей картинам Нестерова, способным действительно вызвать настроение молитвы, Мстислав Формаковский, в цитированной уже мною статье, замечает: «*Это до такой степени необычайно, что сначала многие недоумевали и чувствовали, что художник разбудил в них забытую способность молиться, заставил прозвучать чувство, замолчавшее среди торжества рационализма и жизненного торга*»[[511]](#footnote-129).

{234} Эти слова служат лучшим ответом на вопрос, проявляет ли Нестеров в своей религиозной живописи *власть гипноза*.

В каких *формах* эта власть его сказывается, мы говорить не будем, послушные мудрому замечанию Б. Христиансена, что «*анализ форм*» в художественном произведении является со стороны критика «*досадной бестактностью*», т. к. «накладывая на форму свое слово, он подводит ее под некоторое понятие. Это значит: он будит рассудок там, где одни чувства должны воспринимать в молчании, он метает эмоциональному впечатлению… Понятие, схватывая элемент формы, вырывает его из естественной связи, изолирует его, выставляет перед фронтом. Оно вносит огрубение или сдвиг в задуманной иерархии составных частей. Схваченная в понятии форма становится навязчивой: из массы неправильного то, что стало правильно благодаря понятию, назойливо кидается в глаза зрителю. В этом причина того, почему художники любят избегать правильного: они боятся близости понятия. Потому они ищут иррационального… Критик оказывает как художнику, так и публике самую худшую услугу, когда он старается путем анализа сделать понятными формы художественного произведения»[[512]](#footnote-130).

Далекий от мысли оказать «медвежью услугу» как Нестерову, так и его почитателям, я ограничусь лишь замечанием, что самое удивительное для меня в художественных формах Нестерова, это то, что он простецкими на вид методами явно реалистической живописи достигает иррационально-ирреальных эффектов глубочайшего духовного значения. В этих подлинно «*сказочных*» формах своей религиозной живописи, возвращающей нас к блаженным временам невозмущенного сомненьем и полного мистических переживаний детства, Нестеров, по-моему (за немногими исключениями картин его), гораздо ближе, как это ни странно, к еврею Левитану и французу Пюви де Шаванну, чем к русскому В. Васнецову.

«Хотя обыкновенно соединяют имена: Васнецов и Нестеров, — справедливо замечает В. В. Розанов[[513]](#footnote-131), — но для этого соединения нет никакого другого основания, кроме внешнего — их современности друг другу. На самом деле оба живописца идут параллельно и вне всякой связи и зависимости друг от друга. Нужно говорить: “вот — Васнецов”, “вот — Нестеров”, или входить в залу — Васнецова, и в другую — Нестерова».

{235} Не говоря уже о том, что лики святых, например, у Васнецова строги и энергичны, а у Нестерова они хрупки и пассивны, — между обоими художниками лежит *пограничном линия*, проходящая через всю область религии. «По одной стороне ее находится религия *как учреждение*, — разъясняет Уильям Джеймс[[514]](#endnote-385) в “Многообразии религиозного опыта”[[515]](#footnote-132), — по другой как личное переживание. По верному замечанию Сабатье[[516]](#endnote-386), одна ветвь религии полагает центр тяжести в божестве, другая — в человеке». Нетрудно заметить, что, в то время как творчество Васнецова придерживается первой ветви религии, — творчество Нестерова, всею силою его любви к человеку и верою в его спасение, держится крепко за вторую из указанных ветвей религии.

Это различие, однако, не может помешать нам ставить эти имена рядом, как только речь зашла о коренном изменении *вообще* характера «православной русской живописи». Оба они одинаково изменили ее характер, «внеся, — по выражению В. В. Розанова, — в ее эпические тихие воды струю музыки, лирики и личного начала. “Суть”-то православия они бесконечно возлюбили: но — “суть”-то эту они и бесконечно изменили. Просто они одолели ее своим талантом: ибо и “тишина”-то ее, эта бесконечная эпичность, кроме многих других причин, имела еще под собою то маленькое простое обстоятельство, что сонмы мастеров-ремесленников старой Руси и “обыкновенной” Руси были просто бесталанны и даже религиозно-неодушевленны. “Одно к одному”, и к большим причинам *прибавилась эта маленькая… Нестеров и Васнецов* не без причин появились: и как на одну из глубоких, подземных причин, можно указать на то, что до них “живопись православия”, кроме серьезных, но равнодушных красок, стала невольно прибегать иногда и к комическим краскам. “Крестный ход”, “Протодиакон”, “В монастырской гостинице”, “Венчание” (в Третьяковской галерее) — все это, *увы*, есть, было в “быту” нашей церкви, церковности… Где появилось смешное или презренное — вовсе уже нет “веры”, невозможна или пропадает она… “Быт” до того одолел, что начал затягивать все “Православие” какою-то паутиною и сонливостью: и до такой степени, что встревоженным, тоскующим душам, т. е. *настоящим-то* религиозным душам, стало просто некуда прибегнуть со своими молитвами, молитвенностью. Ни “хтонических божеств”, ни — “разверстого Неба”: одни “Александры Невские” в латах, — и вот‑вот бы только надеть {236} на них регалии, звезды, “ордена”, как уже и надели наши архиереи… Тихо, сонно… Тележка все скатывалась, скатывалась… Показались топи, сырь… Потянуло болотом; заела мошкара… Тут, как звонкая песня жаворонка из голубого жаркого неба, — раздалась музыка и музыкальность Васнецова, Нестерова. “К небу! к небу!”… Все оглянулись к небу. Вот отчего мы их любим»[[517]](#footnote-133).

Я постарался объяснить значение Нестерова для всех «неверующих»; — В. В. Розанов объяснил его громадное значение для всех «верующих» («православных»).

Ну что ж! — ему и «книги в руки»!.. Мне, малоискушенному в проблеме «православия», при всем желанье нечего прибавить к его вдохновенно-выразительным словам.

## **{****237}** О непозволительной критике (Письмо в редакцию)[[518]](#endnote-387)

В журнале «Литературные записки» (1922. 31 авг. № 3. С. 19) была опубликована рецензия Н. Кулинского на книгу Н. Н. Евреинова «Нестеров»:

Новая «армянская загадка»: в книжке 2000 строк. Из них 479 строк — цитаты и 114 строк выносок. Спрашивается, кто автор? Ответ: конечно, Евреинов.

В самом деле, более четверти книжки занимают: Ахматова и Маяковский, Баркова и Чуковский, Бенуа и Грабарь, С. Глаголь и Нина Николаева (?!), Розанов и паки Розанов, Джеймс и Христиансен, Рихард Ганн и д‑р Карл Абрахам, Тит Лукреций Кар и какой-то просто «Степанов», над всем этим парит «Надежда Ильинишна Бутковская». О ней на каждой странице. Каюсь: читая первую четверть очерка, я думал даже, что это монография об «уюте в доме Бутковской».

Особенно интересны страницы, посвященные адресному столу, «сну и мифу», К. Марксу, «Психологии сновидений»… Да всего и не перечтешь…

Чудесная книжка. Как на одно из «чудес» укажу на превращение отрывка латинской поэмы (в цитате) в прозу (стр. 41), причем «почтеннейшая публика совсем этого не замечает»…

Автор часто упоминает, что писал «наспех»… Понятно, вышел «блин», а не очерк… Дурно испеченный блин.

Чудесны репродукции, исполненные еще в 1912 – 1916 гг., бумага, печать, обложка…

Есть еще одна загадка, ею закончу мой обзор: при чем тут Нестеров?

*Н. Кулинский*

Охотно допускаю, что моя книга «Нестеров», изданная «Третьей стражей», может многим из наших «староверов» в искусстве и религии не прийтись по вкусу хотя бы потому, что я решительно беру здесь под сомнение авторитет таких критиков, как Александр Бенуа, Игорь Грабарь и Сергей Маковский, и не менее решительно противоречу чувствам «истинно православных» читателей.

Мои критики, разумеется, вправе отрицательно относиться к моему труду, как, впрочем, и я к их критике. Но *честному* критику автор {238} может возражать, отнюдь не будучи к тому обязан. Совсем другое дело, когда налицо явно недобросовестный критик! Тут уж автор, отвечая ему, защищает не столько свои интересы, сколько интересы общества, которому в критическом отзыве нужна не только возможно-беспристрастная правда, но и то, что составляет сущность критического отзыва: обоснованное суждение.

В этих целях я считаю себя обязанным ответить печатно некоему Н. Кулинскому, поместившему в № 3 «Литературных записок» рецензию под заглавием «Н. Н. Евреинов. Нестеров. Очерк. Пг., 1922».

Я считаю рецензию Н. Кулинского явно недобросовестной по причинам, которые я изложу здесь вкратце (но которые я готов изложить пространно на суде чести самому Н. Кулинскому).

Вместо обоснованного суждения о моей книге (пусть отрицательного! — это дело личного взгляда Н. Кулинского) автор данной рецензии, отмечая у меня обилие цитат и передачу одной из них (латинской) неверно, заявляет, что «над всем этим парит Надежда Ильинишна Бутковская», причем без всяких объяснений мой очерк, посвященный Н. И. Бутковской, называет «дурно испеченным блином» и в конце своей рецензии спрашивает: «при чем тут Нестеров?»

Это не критика. «Раскритиковать» подобным образом пристало разве что сотрудникам уличных листков, да и их за это порой «по головке не гладят». «Критиковать» же как в «литературно-общественном и критико-библиографическом журнале», как это значится в подзаголовке «Литературных записок», совершенно непозволительно, и это должен хорошо понимать прежде всего Б. О. Харитон[[519]](#endnote-388), редактирующий эти «Записки».

Неправда, что у меня латинская цитата передана неверно. (См. напр. «Избранные латинские цитаты и афоризмы» такого филолога, как В. Алексеев, — СПб., изд. А. С. Суворина, 1905, стр. 112).

По-видимому, у Н. Кулинского вообще нет элементарного внимания к критикуемому им произведению, если, например, Наталью Ильинишну Бутковскую (черным по белому напечатано!) он обращает в «Надежду» и находит «чудесным», что стих из Овидия превращен мною в прозу, тогда как я привел этот стих, вопреки обыкновению большинства русских писателей, не в исковерканном виде («tempora mutantur et nos mutamur in illis»), а в оригинале («tempora mutantur nos et mutamur in illis»[[520]](#endnote-389)).

«При чем тут Нестеров?» — спрашивает Н. Кулинский. На это отвечает I‑я глава моего очерка, посвященная биографии художника; II‑я глава, почти целиком посвященная описанию картин Нестерова, {239} неизвестных до сих пор большинству его почитателей; II‑я глава, разбирающая подробно критические отзывы о Нестерове; и наконец IV‑я, последняя глава, которая так понравилась самому М. В. Нестерову, приславшему мне, вместе с поправками кое-каких вкравшихся в мою книгу неточностей, благодарственное письмо, где маститый художник пишет буквально следующее: «Но что меня порадовало особенно, — это те Ваши строки, где Вы говорите…» — следует как раз цитата из IV‑й главы (стр. 73), в заключение к которой М. В. Нестеров прибавляет: «То, что Вы заметили и отметили, помнится, еще никто в печати не высказывал о моем творчестве, и это и важно и ценно».

Вот вполне исчерпывающий ответ на вопрос Н. Кулинского: «при чем тут Нестеров?»

Стыд и позор подобным «критикам», как Н. Кулинский, эксплуатирующим печать для своего злопыхательства!

# **{****241}** II Его смерть (Скрябин), Илья Сац

## **{****243}** Его смерть[[521]](#endnote-390) <А. Скрябин>

Чем раньше умирает плоть Гения, тем раньше обретает его Дух конечную Свободу.

Наше тело тюрьма.

Наше тело гроб.

Истинно, воскресаем мы, умирая.

Но трепещут другие перед «страшным днем».

Гений ждет его, как праздника.

Как великий праздник представлялась смерть плененному здесь духу Скрябина.

С нею наступил конец трагическим противоречиям!

И страшно подумать, сколько таких противоречий — противоречий нездешнему Логосу Скрябина — сопрягала с собою плотская тюрьма его духа. Он слышал музыку огневых вихрей, гармонию конечных космических преображений, песню, рождающую свет сквозь звуковую ткань блаженных откровений! А средствами передачи ему могли служить здесь только нотный стан пятилинейный, семь тонов гаммы и оркестр, строй которого по октавам дает фальшивые квинты, а строй по квинтам — фальшивые октавы.

Его дух божественной красоты, царственной мощи, героического обаяния существовал здесь в неприглядной оболочке обыкновеннейшего из обыкновенных. Стихийное дерзание, Скрябин, олицетворенье этого дерзания, коему приличен его образ, и трон, и колесница у трона, — он являлся перед нами на скрипучей эстраде с лицом «всякого», покорно одетый во фрак «рассудку вопреки, наперекор стихиям», и играл на рояле, как заурядный пианист-концертант.

Перед ним была задача, разрешение которой, как задачи мироздания, требовало миллионов лет молниеносной работы! а был он здесь, где сроки жизни меряются лишь десятилетиями.

Бессмертный — в оковах смертных!

Беспредельный — в оковах предельных!

{244} Нездешний — здесь!

Космический анекдот должен был найти и достойное заключенье! — великий акт освобожденья гения оказался в связи с ничтожным прыщом.

Скрябин умер.

Как хорошо ему!

Как страшно нам, остающимся перед знаками его гения, оставленными нам на великий соблазн!

Наш здешний плен становится еще томительней! загадка жизни еще загадочней!

## **{****245}** Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца[[522]](#endnote-391)

Искусство театра, с точки зрения основной его тенденции, может быть рассматриваемо как искусство, удовлетворяющее наш инстинкт преображения путем создания для нас условий инобытия, рассчитанных на нашей способности сопереживания творческого замысла.

В этом смысле все решительно искусства могут быть понимаемы как искусства *театральные*, отличные, однако, от самостоятельного искусства театра, базирующегося на синтезе их всех.

В самом деле! Возьмем, например, живопись: что такое картина художника, как не «место действия», в декоративном смысле этого понятия, где я приглашаюсь мысленно побывать, безразлично, изображает ли картина ландшафт или nature morte[[523]](#endnote-392), и разве портретная или жанровая живопись не являет предо мною вдобавок «действующих лиц», с которыми я властен, как в пантомиме, мысленно слиться?

Литературное произведение — это «пьеса» sui generis[[524]](#endnote-393), разыгрывающаяся пред нашими духовными очами на страницах книги, словно на сценических подмостках. (И недаром Ницше даже самих литераторов называет актерами, которые почти все «представляют», см. «Веселую науку» §§ 361 и 366; а Шопенгауэр, обращаясь «К эстетике поэзии», даже ритм и рифму характеризует как «маску», «которую поэт надевает, чтобы под ее покровом высказать то, чего иначе он не мог бы сообщить нам».)

Зодчество и ваяние равным образом не чужды театральной тенденции в смысле домогания как архитектурными, так и скульптурными произведениями некоего *инобытия* для нашего рвущегося к свободе «от мира действительности» и вечно жаждущего преображения духа.

Остается музыка… Т. Рибо[[525]](#endnote-394) в своем «Творческом воображении» давно уже доказал, что «музыкальное впечатление, действуя на мозг, вызывает там процесс, которым оно превращается в зрительные представления», и что в конечном счете «*между настоящим музыкальным* {246} *и пластическим воображениями» нет решительно никакого антагонизма*. (Т. Рибо случалось неоднократно замечать, что у людей, знакомых с рисованьем и живописью, музыка вызывает разные «картины» и «оживленные сцены», причем некоторых слушателей прямо-таки «осаждают зрительные образы», у некоторых симфония вызывает импровизации подходящего к ней *либретто и т. п*.)

Я беру на себя смелость — как теоретик-музыкант по образованию и как сценический деятель по профессии — заявить, что между музыкальным и пластическим воображением не только нет антагонизма, как осторожно выражается Т. Рибо, но более того: существует самая близкая, самая родственная общность. И это потому, что общей матерью как музыкального, так и пластического воображения является *воля к театру*, т. е. воля к преображению сущего, творческая воля к *инобытию*.

Музыка и живопись (или скульптура), родственные эстетически, вдвойне родственны друг другу в смысле пре-эстетическом, т. е. в смысле *театральном*.

В конце же концов *искусство музыки*, поскольку оно стремится вырвать меня из этого мира и перенести в иной, преображая мое «я» путем начинки его своим эмоциональным содержанием, — *тот же театр*, только не столь грубый в своих средствах, — театр, репертуар которого ограничен одними пантомимами для закрытых глаз.

Эти мысли мне невольно приходят в голову, когда я вспоминаю о покойном И. А. Саце.

И. А. Сац — вечно живое, несмотря на смерть его, доказательство тесной связи искусства театрального с искусством музыкальным. И если бы меня спросили, какому же из этих двух искусств был преданнее Сац, я бы, несомненно, затруднился ответить.

Эти искусства были так *органически* слиты в душе Саца, что все, что он творил в области музыкальной, носило явно *театральный* характер, а то, что он замышлял в области театральной, было непременно связано с музыкой.

Перелистывая страницы воспоминаний о покойном Саце покойного Л. Сулержицкого[[526]](#endnote-395), режиссера Московского художественного театра, где Сац так много поработал и как композитор, и как дирижер, — мы проникаемся убеждением, что театр для Саца был таким же призваньем, такой же стихийной необходимостью, как и музыка.

«Сац, — пишет Л. Сулержицкий[[527]](#footnote-134), — страшно увлекался работой для театра и не только не потерял при этом себя, но, напротив, в этой {247} работе он вырос скорей и сложился как музыкант окончательно… На репетициях Сац сидел не простым наблюдателем, а таким же творцом, как и режиссер и актеры, он был равноправным участником постановки, он всегда был в нерве пьесы настолько, что после репетиции обсуждал ее вместе с режиссерами и актерами, делал свои замечания по поводу всего, что он пережил во время репетиции, и часто даже показывал очень смешно, но всегда метко и интересно, как, по его мнению, надо было сыграть то или иное место. Иногда он давал совершенно новое освещение сцене, и театр чутко прислушивался к его замечаниям. Он чувствовал в Саце своего, смотрел на него как на желанного участника каждой постановки… Часто у Саца поспевало раньше, чем у нас, и тогда найденное им освежало нашу работу, давало ей новый толчок. Бывало и так, что ключ к сцене, самую интерпретацию той или иной сцены, Сац находил в музыке раньше, чем режиссеры находили ее на сцене. Тогда сцена ставилась, идя от Саца, — сцена шла за музыкой».

После этого неудивительно, что Леонид Андреев, хорошо знавший Саца и его работу в М. Х. Т., смело называет автора трагически-пародической польки из «Жизни Человека»[[528]](#endnote-396) — «*одним из творцов теперешнего театра* в его стремлении к правде и психической углубленности»[[529]](#footnote-135).

За ничтожным исключением, Сац, как известно, сочинял музыку для театра и только для театра.

Подобно тому как бывают художники преимущественно «декоративной живописи» (рядом с художниками чисто «станковой живописи»), Сац был одним из немногих у нас (да и немногих на Западе!) композиторов чисто «сценической музыки» и *стал первым* среди них, до сих пор непревзойденным!

«Как хотелось, — говорит Л. Сулержицкий, — чтобы Сац написал что-нибудь большое отдельно от театра, совсем самостоятельное. Как часто ему говорили об этом! Сац всегда отвечал: “Не имею права. Лучше писать небольшое и быть в нем самим собою, чем тащить себя насильно на большее и там потерять самого себя”».

Дело, конечно, не в этом. Среди произведений подлинного искусства нет «большого» и «небольшого»: Оффенбах и Вагнер равновелики, бессильные, однако, каждый в искусстве другого, и произведения Саца, следовательно, как подлинно-художественные произведения, могут быть «небольшими» только в глазах авторской скромности. {248} Нет, повторяю, дело не в этом. Причина долголетнего отказа Саца от «самостоятельной» музыки кроется в том, что Сац был с ног до головы театральным maître’ом и, в качестве такового, мог писать только «театральную музыку» в широком смысле этого понятия.

Я работал «плечом к плечу» с Сацем в Старинном театре (сезоны 1907/08 и 1911/12 гг.) и «Кривом зеркале» (сезоны 1910/11 и 1911/12 гг.) и могу из собственного опыта совместной с ним работы вполне убежденно сказать, что профессия режиссера или, обобщающе выражаясь, *театрального деятеля* была для Саца, вне всякого сомнения, profession manquée[[530]](#endnote-397).

Сац сам это прекрасно понимал. Незадолго до своей смерти он задумал на совершенно новых основаниях театр музыкальной комедии, о котором он писал мне весной 1912 г. как о «некоем грандиозном художественном предприятии», во главе которого он собирался стать и к участию в котором он хотел меня привлечь. За месяц до того, как неожиданный нефрит уложил его на смертный одр, Сац приехал в Петербург повидаться со мной, и я никогда не забуду того пыла, с каким он в продолжение целой ночи (с 12‑ти до 61/2 ч<асов> утра) развивал идею своего «грандиозного художественного предприятия» и посвящал меня в малейшие детали плана его осуществления.

Я не помню, к сожалению, всех подробностей проекта сацевского театра; помню только, что этот театр действительно обещал быть грандиозным, т. е. высокохудожественным учреждением, какого не было еще и какого нет до сих пор.

Это должен был быть, разумеется, новый «*театр сатиры*», говорю «разумеется», потому что для всех, кто вдумчиво отнесся к творчеству Саца в его целом, элемент *сатиры* в этом творчестве слишком бросается в глаза, и, следовательно, никакого другого театра «в первую голову» нельзя было ожидать в виде детища Саца, как театра, в основном своем устремлении, *сатирического*.

У Саца была какая-то природная потребность, и я бы сказал, порою жуткая потребность, высмеивать явления жизни и в особенности театра, когда те и другие казались ему зловещими для его свободолюбивого духа, безобразными даже в «красоте» своей, таящими залог косности, являющими признак «раз установленного».

Илья Александрович был вообще, по характеру своему, «большущий насмешник», как прозвала его как-то одна из его поклонниц. Арабская пословица поясняет, что «когда у женщины красивые зубы, она все находит смешным». У Саца были как раз такие «красивые» своей остротой «зубы мудрости», сатирической мудрости, и он (это {249} была его очаровательная слабость!) любил, по-видимому, давать знать о них при всяком удобном случае!

«Мне очень хочется приехать…» — пишет мне Сац, собираясь как-то в Петербург. У нас были в то время общие дела по постановке его произведения, и это, казалось бы, могло служить достаточным мотивом желанного свиданья. Но не это подзадоривало его приехать в данном случае: «Я уверен, — пишет он в объяснение своего намерения повидаться со мною, — что *хохотать* мы с вами будем *до упаду…* Есть вещи, которых не напишешь, но… но… если б вы знали, как много хорошего и веселого еще осталось в жизни и как мне хочется поболтать и поиграть вечерок-другой с вами…»

И он приезжал ко мне порою не столько для дела, сколько для того, чтобы *выхохотаться* начисто. Он «представлял» тогда знакомых артистов, дирекцию (его любимым коньком было изображенье Вл. И. Немировича-Данченко), передавал какие-то невероятные случаи из своего скитальчества «по лицу земли Русской», строил уморительные планы вышутить кого-нибудь так, чтобы можно было «подохнуть с хохоту», и тут же заливался смехом, от которого, казалось, вся квартира, рояль, мебель, картины, лампы — все заражалось безумьем его неистового веселья.

Насколько его безудержно порой веселое настроение было заразительно для других и сколь велик был в действительности *театрально-сатирический* талант Саца, лучше всего иллюстрирует рассказ Леонида Андреева о том, как однажды Сац увел к себе со скучного маскарада его, Андреева, Качалова, Москвина, Званцева[[531]](#endnote-398), Леонидова и Книппер. «“Поедемте ко мне, — шептал он, — тут недалеко, что-нибудь сделаем, повеселимся! Я не могу!” Поехали. Но сразу оказалось что-то совсем странное: пустая, огромная и ужасно холодная, по-видимому, в тот день нетопленная комната и полное отсутствие чего-нибудь веселящего… Сац был смущен, бормотал что-то, засматривал в углы и вдруг нашелся: достал откуда-то маленьких восковых свечей от елки и с нашей помощью налепил их всюду — на подоконники и столы, на рояль. Стало совсем странно и как будто весело. И вот тут дальше началось то особенное и милое, о чем до сих пор я вспоминаю с радостью: мы все начали играть… сами для себя, публики не было. Дан был только общий план: изобразить нечто в высокой степени испанское, и Сац импровизировал музыку. Званцев тут же сочинил соответствующий стихотворный текст, и остальные входили всякий со своим. Было нелепо, смешно, как Вампука… и необыкновенно талантливо… все смеялись сами от себя и друг от друга, прерывалась музыка от смеха, и все играли: пели, {250} нагромождали события, сами себя режиссировали, на лету улавливали связь и подхватывали диалог».

Я думаю, что если присмотреться поближе (как можно ближе!) к мастерским произведениям Саца, то на поверку окажется, что почти все они, помимо остро заявляющей о себе *театральности*, содержат еще каждое, словно частичку мускуса, пряного и «поднимающего нервы», — элемент *сатиры*, едкой, возбуждающей, веселящей, несмотря даже на трагическую оправу.

При таком пристрастном подходе к opus’ам Саца мы найдем этот элемент сатиры и в его «серьезных» романсах, и в детских эскизах, и в иллюстративной музыке к целому ряду драм, ставившихся при ближайшем участии Саца на сцене М. Х. Т.

Взять, например, такой романс его, как «Благодарность» на слова Лермонтова! Первая же ремарка композитора гласит: «сдержанно, тихо и *якобы молитвенно*». Дальнейшая ремарка: «все более разгорячаясь и переходя в *саркастический тон*». Последняя ремарка: «с *безграничной злобой*». И наконец, финальный аккорд на мучительно неразрешающемся, при трех «форте», задержании на квинту тонального трезвучия — аккорде, звучащем, à la longue[[532]](#endnote-399), как первое обращенье нонаккорда! Какая злая, какая поистине страшная сатира на поруганную любовь! Я слышал не раз этот романс в исполнении самого автора и, помню, каждый раз бывал буквально потрясен траги-сатирическими взрывами его демонической музыки.

Такое же приблизительно впечатление производит и посвященный Л. А. Сулержицкому романс «Полны мои песни и желчи и зла», написанный, как приказал напечатать автор, «*для язвительного тенора*».

Невольно отдыхаешь после этих отравно-злых «язвительностей» на добродушно-сатирическом «цыганском экспромте», посвященном В. Г. Струве. Пародия называется «Нет, я вас не люблю» и заканчивается словами: «Вы очень хороши, но нет у вас души», снабженных на слове «вас» торжественно-нелепой ферматой. Вслед за этой ферматой, после двух фортиссимо берущихся аккордов, «аккомпаниатор» — согласно примечанию композитора, напечатанному в конце романса — «порывисто вставши… захлопывает крышку рояля».

Здесь, таким образом, дана не только музыкально-драматическая пародия, но и некий чисто театральный «под занавес», как последняя дань «душераздирательному» эффекту.

Казалось бы, какой тут еще «сатиры» (да еще сатиры театрального характера!) искать в простецкой «Пастушеской песне» XVIII века!.. {251} Но в словах этой французской песенки, переведенной на «язык родных осин», Сац увидел забавную мишень для своих, на этот раз воздушно-легких, сатирических стрел, и — дабы уже ни у кого не оставалось сомненья, что здесь налицо шутка композитора, его сатирическая шалость, — он театрализует самое вступление к «Песне», положив его неожиданно для пииты XVIII в. на музыку: «Пастушеская песня, — начинается у Саца *протяжное canto*[[533]](#endnote-400), тотчас же переходящее в речитатив, — сочиненье одного человека, случившегося в то время в лесу и видевшего все происшествие, которое описано в сей песне. Поется голосом веселым». Два переходных аккорда, и начинается в «подвижном» темпе сама песенка, такая милая, такая дурашная, такая «уютная» в своей фривольности, что только очень внимательное ухо знатока уловит в ней сладкий яд сатирической издевки над рассейским грациозничаньем под французскую дудку. Знаменитая Н. В. Плевицкая[[534]](#endnote-401) исполняет эту песенку мастерски, но, как и следовало ожидать (культура‑с!), абсолютно не понимая ее аромата, задуманного в смеси французских духов с чем-то, никогда не продающимся в парфюмерных магазинах!..

В драматических произведениях, иллюстрированных Сацем, его музыка порою так же трудно, а порою и совсем легко уловляется *в качестве сатирической* — слушателем, мало искушенным в тонкостях постановочных заданий.

Особенно понятно этот неугомонный дух сацевской сатиры сказался в музыке бродячего оркестра «Драмы жизни» Гамсуна[[535]](#endnote-402), где композитор, гротеска ради, безжалостно выбрасывает весь medium[[536]](#endnote-403) оркестра, кроме валторны и английского рожка, оставляя громогласно сливаться лишь такие «крайности», как флейта и скрипка, с одной стороны, и контрабас с турецким барабаном — с другой.

«Редл» в «Анатэма» Леонида Андреева[[537]](#endnote-404), «Встреча богатых гостей» и «Веселая труба» в «Miserere» С. Юшкевича[[538]](#endnote-405) — все это не «просто трогательно», а дышит вместе с тем и коварной насмешкой над музыкальной наивностью Израиля из пресловутой «черты оседлости».

Очаровательна, в полном смысле этого слова, сатирически-стилизованная «детская музыка» в «Синей птице» Метерлинка[[539]](#endnote-406), где не избегли сатирической издевки Саца даже такие грозные стихии, как «Вода» и «Огонь».

Особенно звучное, однако, выражение гений сатиры у Саца получил в незабываемой польке его, написанной к «Жизни Человека» Леонида Андреева. — «В первых же ходах его польки на балу у Человека, — пишет Л. Сулержицкий (op. cit.), — гротеск, в котором {252} шла постановка, выражен так, как, может быть, не выразился он нигде так цельно и ярко в самой постановке. В этих аккордах, написанных параллельными квартами, звучащими жутко, тяжело, самодовольно-пусто, — квинтэссенция всей идеи постановки. Тут в звуках дан весь ужас черной пустоты, в которую брошен человек, это маленькое самодовольное существо, даже не сознающее своей беспомощности. Говорят, с точки зрения академической музыки эти параллельные кварты недопустимы. Но для нас — именно в них-то, в этих пусто звучащих и неразрешенных аккордах сказано все, о чем говорится в течение четырех актов на сцене. Тут и черный бархатный бездонный фон, и тупость гостей, и дальше, во второй части польки, полной бесконечной тоски о чем-то прекрасном, но недостижимом, те бледные, изуродованные жизнью девушки, которые танцуют в каком-то трансе на балу у Человека».

После всех этих данных нет ничего удивительного, что, когда Сац отдается творчеству самостоятельных музыкально-драматических произведений, он берется за сюжеты, дающие прежде всего простор его сатирическому гению.

Балет «Козлоногие»[[540]](#endnote-407) (т. е. *сатиры*) и пятиминутная «опера для детей» — «Сказка о Золотом Яичке» — блестящие доказательства многообразия сатирических приемов у Саца, приемов благодушных (если так хочется автору!), ярко-театральных и вместе с тем глубоко-музыкальных!

Но где театрально-музыкальный гений сатирика Саца разворачивается во всю свою мощь, так это в его поистине замечательных операх-пародиях: «Кольцо Гваделупы» («Месть любви»)[[541]](#endnote-408), «Не хвались идучи на рать»[[542]](#endnote-409) и «Восточные сладости» («Битва русских с кабардинцами»)[[543]](#endnote-410).

Я не буду разбирать здесь шаг за шагом эти три в своем роде chef d’œuvre’а музыкально-сатирической литературы, которой — кстати сказать — до смешного мало не только в наших, но и в западноевропейских театральных библиотеках.

Я отмечу только (пора это, наконец, раз навсегда отметить!) что «*Кольцо Гваделупы*» сочинено Сацем гораздо раньше, чем Шпис-Эшенбрух и Эренберг положили нововременский фельетон М. Н. Волконского «Вампука»[[544]](#endnote-411) на музыку, далеко уступающую, в остроте пародии, тексту.

«Не хвались идучи на рать» и «Восточные сладости» — обе оперы («оперу-водевиль» и «оперу-шутку») я ставил с Сацем на сцене «Кривого зеркала» в 1910 и 1911 гг.

{253} Первая вещь высмеивает слабые стороны нашей национальной русской оперы, обнаруживая ее уязвимые места как в музыке, так и в тексте; вторая (менее удавшаяся Сацу) выявляет смехотворно приторность «ориентализма» (которым многие из наших композиторов так мучительно для себя и других увлекались) и, как контраст сугубо нежному «восточному стилю», демонстрирует лубочно-писарский, окарикатуривая и последний стиль до непередаваемой забавности.

Успех обеих оперных пародий был большой; в особенности «разуважила» кривозеркальную публику дерзкая, начиная с названия, опера «Не хвались идучи на рать»[[545]](#footnote-136), либретто которой принадлежит также Сацу[[546]](#footnote-137).

Но я думаю, и даже более того — убежден, что вряд ли и один из ста зрителей «Рати» оценил полностью сацевское остроумие, во всех тонкостях явленное им как композитором и как либреттистом.

«Опера-водевиль г. Саца “Не хвались идучи на рать”, — писал благожелательный рецензент “Театра и искусства”, — зло вышучивает так называемый натурализм русской оперы. Если “Вампука” смеется над условностью итальянской музыки, то автор “Не хвались идучи на рать” шутит над ультрареализмом русской оперы (особенно ее неизменно трафаретного либретто)… Музыкальные достоинства оперы г. Саца требуют, собственно, самостоятельного разбора, который мы и надеемся дать»[[547]](#footnote-138).

Эта «надежда» — как сие не раз случалось в многообещавшем «Театре и искусстве» — так и осталась в сфере несбыточных, о чем жалеть, впрочем, не приходится, так как не было в то время возможности (да и теперь ее мало) объяснить «своими словами» музыкальную сатиру гениального подвоха!

«Шаблон формы! — пишет Сац в своей записной книжке[[548]](#footnote-139). — Всегда, даже у новаторов, под поверхностью нового есть давнишний шаблон. По привычке, независимо от содержания, мысль иногда так удобно облекается в старый костюм. И когда слушаешь, ты уже подстерегаешь и ждешь, отлично зная, как это будет, и от этого {254} становится скучно. Логика убивает красоту, непосредственность. В образцах творчества содержание слито с формой; но если хотя бы в наибетховенскую форму вливается Чайковский, то всегда чувствуется что-то укороченное или растянутое. Между тем, кто у нас нов по форме?»

Вот эта *трагическая неизбывность шаблона формы* и была главной мишенью сатиры «Не хвались идучи на рать», где Сац дерзко и мудро демаскирует шаблон даже таких титанов русской музыкальной мысли, как Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин.

Другой мишенью этой сатиры — и мишенью в глазах Саца главнейшей — служит поставленный в кавычки «*русский дух*». Так сам автор и объясняет мне свою «Рать» в одном из писем, посвященных всецело ее постановке в «Кривом зеркале».

«Конечно, если “Рать” — пародия, — пишет Сац, — то не столько на русскую оперу, сколько на “русский дух”».

«Хотелось бы — пишет он дальше, — чтоб в афише значилось:

*I картина: — Не хвались идучи на рать.  
II карт. — Рачья свадьба или ежовые яйца*.

Конечно, логически установить связь с оным названием не берусь, — заявляет Сац, — но в звуковой картине слышу это ясно. Верно потому, что весь водевиль есть не что иное, как взятое в оправу крепкое, трехэтажное русское словцо».

Великолепен этот «русский дух» в характеристике «бояр» среди которых (определенных как «широкие бороды, медные лбы») — по секретно-рукописной ремарке Саца на моем режиссерском экземпляре — происходит «в двух тактах паузы… маленькое неприличие, о котором можно судить по взглядам украдкой “не ты ли” и по отворачиваемым носам… И вдруг, — продолжает коварный автор, — с величайшим воинственным азартом бояре и народ ринутся на авансцену и, потрясая воздух: “Идем на брань с врагом Руси”, начинают кричать “ура!”. Все вооружаются стоящими кстати копьями, может быть, берут хоругви и пр. и начинают победоносно маршировать по сцене; но так как для храбрости по дороге каждый раз опрокидывают ковши, то крики “ура!” из угрожающих, диких делаются постепенно просто легким пьяным рыганьем».

«В одном из бояр, — советует Сац в уже цитированном письме, — хорошо бы выдвинуть плотоядность, в другом подхалимство и хождение на кривых ногах, в третьем лампадную гундосность и т. п., в четвертом склонность к “кобелированию”. Хотя последнее, — {255} прибавляет Сац в скобках, — лучше для героя “Рати” — *гусляра*, который, по авторской ремарке, представляет собою “*тип оперного нахала”*: кудряв, могутен в плечах, с подвижным торсом и засупоненным брюшком. Развязен и резок в переходах. Нагло кричит — ха, ха! и не в ритм проводит рукой по гуслям… Не то фат-мерзавец, не то какой-то, прости Господи, декадент». («Рядом с гусляром, — сообщает мне Сац в дополнительном письме о “Рати”, — хотелось бы выпустить довольно толстую в трико женщину: Ратмир или Ваня, или Изъяслав. И пусть бы она только похаживала иногда по сцене или подавала бы гусли гусляру…»)

Жутким кажется веселье этих одержимых «русским духом» тварей! «Финал весь, — пишет мне Сац, — скучное, до тошнотворного скучное веселье. Не то обожрались блинов, не то упились лампадного масла… Попарно, тряся жирными хвостами, открывая глупые рты, выходят дураки… в дурашных масках: медведей, журавлей, коз и т. п. Их танец — гнусное, монотонное прыганье, с шевелением всех частей тела; словом, наглость и гнусность. Бояре всё пуще хмелеют, орут, входят в раж. А с башен уже слышен рев стопудовых колоколов, им вторит торжественная пальба из пушек… Бояре чинно расходятся на обе стороны, поворачиваются спинами и истово падают ниц, надолго и отчетливо оставляя публике свои з…ы…»

Я не знаю другой более злой, более меткой сатиры на «русский дух» нашего «старого режима»! и более смелой, прибавлю, — ведь «Рать» задумана и написана Сацем за семь-восемь лет до нашей Революции!.. Цензура разрешила, публика ходила, хохотала, власти улыбались, критика судила вкривь и вкось, и никто не понимал или, вернее, делал вид, что не понимает истинных намерений беспощадного в своем остроумии автора!

Поистине, не было еще такого! — Сац единственный у нас в своем жанре — в труднейшем из всех трудных жанров! ибо для *музыкально-драматической сатиры* нужен не только талант сценического мастера и композитора, но требуется еще дар подлинного остроумия, не теряющегося перед возможной формой своего вызволения, обусловленной цензурой и «решпектом»[[549]](#endnote-412) к «священным традициям»!

Он умер, не замещенный никем. Умер, вряд ли до конца понятый нами!.. Умер 38 лет, в самом расцвете своих творческих сил!..

По-видимому, он сознавал свой последний день на смертном одре как *последний*, если он, — он, Сац, любивший хохотать «до упаду», нарочно приезжавший к друзьям, чтобы нахохотаться вволю, знавший, по его словам, «как много хорошего и веселого еще осталось {256} в жизни», — плакал перед смертью, без слов, без жалоб, тихо плакал без удержу до самой кончины…

И вот, когда я представляю себе эти слезы — слезы Саца, друга моего любимого, и вижу у его изголовья Смерть, осушающую эти слезы, — мне становится так тяжко, так безысходно грустно, что я дальше не могу писать…

# **{****257}** III Театротерапия, Театр у животных

## **{****259}** Театротерапия Quasi-paradox[[550]](#endnote-413) Н. Евреинова[[551]](#endnote-414)

Несколько примеров:

Вы хандрите, у вас могильный цвет лица, «обмен веществ» ужасен, горький вкус во рту по утрам, вам неможется весь день, всю ночь, и встаете вы как расслабленный.

«Переутомление, — констатирует врач. — Вам бы, батенька, отдохнуть как следует. Только вы в этой обстановке ничего с собой не сделаете! Вот если б вы смогли попутешествовать — дело другое. Например, куда-нибудь в Италию, что ли, Испанию или хотя бы на Кавказ. Там и воздух другой, и *все остальное…*»

Но воздух прекрасен и там, где вы занемогли. Зачем же покидать насиженное место? Вот разве что *все остальное…*

Вы едете. И действительно, это «*все остальное*» через каких-нибудь полтора месяца вновь вливает в вас бодрость, дарит вас сном, румянцем, счищает горький вкус со рта — словом, излечивает вас превосходно.

В чем тут дело? В чем тайна этого «*всего остального*»!

Да в том, что вас сняли с вашего насиженного места, с которого вы перестали, благодаря аккомодации[[552]](#endnote-415) к нему и множеству дел, отвлекающих от созерцательного отношения к окружающему, — перестали взирать на это окружающее как на некий спектакль, интересный сам по себе, безотносительно к роли, выпавшей в нем на вашу долю! Сняли и бросили в условия настоящего театрального зрителя! — Вы в Италии — хотите не хотите, а будете первое время смотреть на площади, дома, улицы, памятники, на все представшее там перед вами как на ряд декораций, волнующих своею новизной, будящих в вас и распаляющих уснувший было и захолодевший инстинкт преображения. А эти новые люди, *по-другому* одетые, *по-другому* говорящие, жестикулирующие, *по-другому* живущие, — разве, каждый в одиночке и все вместе взятые, не привлекают они вашего внимания как чисто театральное для вас явление!

Это *чары театра*, а не только воздух, не только климат, не только отдых от работы изменяют вас в конце концов до неузнаваемости!

{260} *Чары театра*, а не что-либо другое обусловливают в данном случае ваше новое самочувствие, ваше настроение, ваш интерес и *волю к жизни*. А в последней, как известно, залог избавления от многих и многих недугов.

Проверьте у врачей, какое колоссальное значение имеет, например, воля к жизни у жертвы туберкулеза.

Разумеется, если дело идет о сломанной ноге или катаре почечных лоханок, то театротерапия не поможет, но ведь не помогут здесь и гидротерапия, и гелио-, и электро-, и радио-, и множество других методов терапии, значение и пользу которых, уместно примененных, никто не станет отрицать.

*Что* это, например, как не *театротерапия* — массовое «поправление здоровья» на фронте, во время ужасных, казалось бы, условий для человеческого существования? — Рвутся снаряды, «холодно, сыро в окопах», ни малейших признаков привычного комфорта, а между тем юноша, хилый сравнительно дома, «у себя», в условиях жизни «маменькина сынка», — поправляется до малоузнаваемости в этих самых «ужасных условиях»! Я, — да и вы, по всей вероятности, — знаем десятки, если не сотни подобных примеров.

«Театр военных действий», как и всякий другой театр, будит в нас волю к жизни, властно заставляя нас преображаться. А в *пребражении* (акте преображения) и заключается вся сила, подлинно *живительная* сила театра, — сила целительная.

Если же театра «в ординаре» оказывается недостаточно, — прибегают к театральному «допингу». А какое влияние оказывает *театр* в смысле *возбуждающего*, показывает хотя бы пример японских офицеров, переодевшихся в старинные доспехи самураев, чтобы повести за собою в атаку на Порт-Артур совершенно измученных солдат. Атака оказалась успешной лишь благодаря театротерапии маскарадного характера.

Но оставим «сильнодействующие» в стороне! — они нужны лишь в крайнем случае, и если я привел одно из них, то лишь чтоб показать, что и их не чужда, раз это вдруг необходимо, театротерапия. Обратимся снова к нормальному лечению!

Лев Толстой, изнемогая, придерживался принципа «превозможения болезни» и достигал почти всегда прекрасных результатов. Но что такое подобное «превозможение» как не мысленное преображение себя, больного, в здорового, со всеми вытекающими для здорового возможностями! Великий художник, а главное — великий *драматург*, Толстой легко в своем «театре для себя» разыгрывал роль здорового, будучи больным; разыгрывал не хуже, чем настоящий {261} актер, не желающий «срывать» спектакля и чувствующий силу для своего превозможения болезни, во время исполнения, в преображающем значении роли, на подмостках театра разыгрываемой.

Этот метод лечения (толстовское превозможение) вполне сходится с тем, чему учит Прентис Мюльфорд[[553]](#endnote-416) в своей книге «На заре бессмертия». Вот уместная цитата из главы «Внутренний врач» названной книги: «Помогай сам себе выздороветь, представляя себя мысленно играющим в теннис, бегающим вперегонку и т. п… Всякое воображаемое представление — невидимая действительность; чем дольше, интенсивнее мы удерживаем это представление, тем полнее оно выразится в форме бытия, познаваемой нашими внешними чувствами».

Театр лечит актера, искусного в управлении инстинктом преображения. (Я сам, в качестве режиссера, был неоднократно свидетелем, как артист или артистка, совсем больные и бессильные, казалось, для сценического подвига за 1/2 часа до спектакля, превосходно входили в роль и, забирая часть ее — *здоровье*, после последнего акта чувствовали себя значительно лучше и даже выздоравливали.)

(Недаром актеры и актрисы дольше всех сохраняют моложавый вид и свойственное этому виду настроение!)

Театр лечит актера, — театр лечит и публику. Еще великий Аристотель, уча в своей «Поэтике» о *катарзисе* (т. е. об очищении души у театрального зрителя трагедии от страстей, страха и сострадания), уже указывал тем самым на врачебный характер хорошей трагедии, хорошо представленной[[554]](#endnote-417). В примечаниях Б. Ордынского[[555]](#endnote-418) к его переводу «Поэтики» Аристотеля мы как раз встречаемся с такими вразумительными строками, посвященными катарзису: «Лишившиеся способности чувствовать свое горе и сочувствовать чужому, жестокосердные и безнадежные получают *врачевание*, врачуются от своей закоснелости и тупости, в способах же сострадать и страшиться эти и подобные им страсти *очищаются*, очищаются именно от всего личного частного…»

В частности, какое подлинно чудесное действие может оказать на больной организм детей подходящее к их возрасту театральное представление, доказали недавно английские клоуны. Получив разрешение посетить в Лондоне ряд детских больниц, эти клоуны своими забавными и умилительными паясничествами вокруг кроваток маленьких пациентов принесли им не меньше пользы, чем лучшие лондонские эскулапы своими строго научными методами терапии.

Вспомним, какое громадное значение придает своему театральному наряду и жесту невежественные в медицине шаман или наш {262} знахарь у ложа больного! Пораздумаем как следует (с учетом театральности) над тем магическим действием, что носит название «заговаривание зубов» у простонародья! Отдадим себе, наконец, точный отчет в том *притоке сил*, каким дарит нас прекрасное *представление на сцене*!

Вопросы театротерапии еще только начинаются, и, разумеется, не коротенькой статейке дать разрешение проблемы этого нового метода лечения. (Театротерапии надеюсь в недалеком будущем посвятить целую книгу.) Я лишь хотел здесь обратить внимание на этот метод лечения наших врачей, а заодно и сценических деятелей, в руках которых (как это ни странно на первый взгляд) один из способов — и может быть, могучих — *оздоровления человечества*.

Ceterumque censeo[[556]](#endnote-419), — наши *антрепренеры* должны серьезно призадуматься над тем, *чем* они потчуют публику со сцены. — Пробавлять ее все время старьем (репертуарным, постановочным и лицедейским) значит или не знать или забыть о том, что человеческий организм, привыкая к одному и тому же лекарству, перестает в конце концов целительно для себя на него реагировать.

## **{****263}** Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения)[[557]](#endnote-420)

### К переоценке театральности

«Довлеет дневи злоба его…» В лихорадке переживаемого «дня» явления, чреватые порой великими возможностями, заслоняются временно мелочью, насущно-интересной лишь для данного момента, росток баобаба слепо принимается за болотную поросль, пустякам придается значенье первостатейной важности, вечное трактуется как изжитое…

Во всех таких несообразностях — не может быть сомненья — особенно повинны, за ничтожным исключением, представители искусства, органически страстные и органически пристрастные в установлении и отрицаньи ценностей, — люди, в подавляющем большинстве абсолютно неспособные к трезвой самокритике, бестолковые или тенденциозные в обращеньи с объективной меркой, совершенно лишенные, относительно своих произведений, чувства исторической перспективы.

Я живо помню споры, чуть не с пеной у рта, вокруг первых книжек наших декадентов, символистов, футуристов. Помню боевые настроения на вернисажах «Мира искусства», «Союза молодежи»[[558]](#endnote-421), «Трамвая Б»[[559]](#endnote-422) и «Выставки 0,10»[[560]](#endnote-423). Отлично помню многие из «Вечеров современной музыки»[[561]](#endnote-424), где впервые звучали, рядом с музыкальными фокусами, произведенья Скрябина, Прокофьева, Дебюсси, Равеля и других «новых».

Но — странное дело — каждый раз, как мне хочется четко вспомнить все эти «этапы», «направленья», «завоеванья», заостренно-новые лозунги и заостренно-новую брань, с ними связанную, каждый раз, как требуется дать себе строгий отчет во всем «происшедшем» на стогнах Искусства за эти 20 – 50 лет, — я ловлю себя на мысли, что мне приходится сначала как-то выкарабкаться на «свет божий», где можно начисто освободиться от прилипчивой шелухи, все еще меня обволакивающей, — шелухи всевозможных словесно-жонглировочных «измов», отмежающихся «свят, свят», кликушеств, {264} нарочитостей pour épater les bourgeois[[562]](#endnote-425) и просто махрового шарлатанства.

Только стряхнув с себя как следует всю эту сорную труху, застилающую взор современника недавнего направления в искусстве на *сущность* его, видишь наконец воочию, оправдалось ли и в чем оправдалось это направление исторически, т. е. имел ли место здесь и *какое*, что называется, «этап», новое достижение, факт определенного общественного значения, определенной (хоть и спорной) художественной *ценности*, или же в конечном счете здесь был, строго говоря, не этап, а жест «впустую», — претенциозный образец надуманности, оригинальничанья, был, не ища дальних слов, просто выверт, «пур-селепетан», как говорила одна «французившая» купчиха, или «скандальчик в благородном семействе», как выражался свояк этой купчихи, — «скандальчик», забывающийся гораздо скорей, чем протокол о нем доходит до «властей предержащих».

Возьмем хотя бы для примера футуристические новшества в нашей литературе и посмотрим, обернувшись назад, что стоили, что значили эти новшества!

Освобождаясь от трухи всяких «грезэрок», «фиолетовых трансов», «озерзамков», «шампанских полонезов»[[563]](#endnote-426) и т. п., — я вижу в *исторической перспективе* довольно талантливого, но мизерного, в своих исканиях, поэта Северянина, очень похожего своими вкусами на «парикмахера из Парижа», чарующего провинциалок quasi-столичным жаргоном под «напевные струны» трехрублевой гитары, вижу в его произведениях прямое наследье декадентов, заставляющее, в своей убогой подновленности, признать-таки в Валерии Брюсове некоего «равного» поэту «императора», — и я улыбаюсь в конечном счете претензии «*эгофутуризма*» создать какое-то «свое», независимое, ошеломительно-оригинальное направление, могущее серьезно повлиять в будущем на пути нашей отечественной литературы.

Совсем другое дело футуризм, возглавляемый ныне В. Маяковским!

Освобождаясь от трухи всевозможных «дыр‑бул‑щур» Алексея Кручёных, накрашенных дикарски линий на физиономии Василия Каменского, различных неприличностей тугой «поэзии» Давида Бурлюка и пресловутой желтой кофты самого Маяковского, — я вижу под этой мишурной трухой мощное направление в искусстве, подлинно оригинальных ребят, настоящий этап талантливых, смелых, идейных борцов, вижу группу, заставившую даже вражески настроенного к ней В. Брюсова признать, что именно она — эта группа — «окрасила собой последнее десятилетие».

{265} Но историк искусства, привыкший иметь дело не только с одним десятилетием, философ, пред очами которого десятилетия сливаются в закономерной связности, критик, ищущий единой *доминанты* в сменяющих друг друга этапах искусства, словом, ученый, властный охватить обобщающе многое и выхватить из этого многого то существенно-показательное, что позволяет говорить уже об «*эпохе*» в искусстве, — такой ученый, минуя «злобы дня», должен будет признать, что *все последние «направления» искусства*, начиная с декадентства и кончая футуризмом, *представляют собой явленья одного и того же порядка*.

Как так? — спросят представители казалось бы различных и до сих пор еще враждующих между собою «измов». — Что за парадоксальное обобщение? Что за невозможный вывод? Что общего, например, у тех же декадентов с футуризмом?

Общее у всех этих, различных на первый взгляд, направлений — это стремление к *иррациональности* в искусстве, борьба за осуществленье какового принципа была начата еще в конце XIX века так называемыми декадентами, — этими подлинно первыми борцами с рационалистическим засильем Золя, Толстого, передвижников, кучкистов и «иже с ними», и продолжающаяся до сих пор, вплоть до апологии «заумного языка».

*Запах солнца*? Что за вздор!  
Нет *не вздор*! Солнце пахнет травами,  
Нежными купавами и т. д. —

писал Бальмонт 20 лет тому назад.

«Стихи — это речь — задача которой действовать на наше сознание *не только голым смыслом, но и звучаньем, ритмом, образом*», — пишет в «Лефе» (№ 3) Сергей Третьяков[[564]](#endnote-427), не замечая в своем пристрастии к «злобе дня» 1923 года, что этими словами он роднит, до известной степени, футуризм не только с «бальмонтовщиной», но и с «верленовщиной», требовавшей на закате XIX века: de la musique avanl toute chose[[565]](#endnote-428), т. е. прежде всего «*звучанья» и «ритма»*.

Иное, хотя и схожее с другими, положение в семье искусств занимает за последние годы *искусство театральное*.

«Направлений», «этапов», «достижений» и в особенности «исканий» здесь было, на моей памяти, не только не меньше, но — верно скажу — еще больше, чем, например, в литературе или живописи.

Оно и понятно, поскольку мы не упускаем из виду, что искусство театра было до сих пор главнейшим образом искусством *синтетическим*, и значит, в большей или меньшей степени отражавшим {266} всевозможные течения, новшества, сдвиги и колебания в синтезируемых театром искусствах.

«Стилизация», «символизм», «условность», «статуарность», «метод художественной реконструкции», «романтизм», «метод балагана», «импровизация в духе *commedi’и dell’arte», «*циркизм», «эксцентризм» и т. д. — невозможно перечислить на память все направления и «искания» в нашем театре за эти 20 лет, не пропустив случайно одного из «искомых направлений», по-своему характерного.

*Трухи* вокруг всех этих почти неисчислимых «направлений» (да и в них самих) было — само собою разумеется — невероятное количество. Всем и каждому из мало-мальски самолюбивых мастеров режиссуры и их подмастерьев хотелось во что бы то ни стало прослыть театральным «Колумбом»! Лавры Гордона Крэга, Станиславского, Рейнхарта, словно лавры Мильтиада[[566]](#endnote-429), не давали покоя нашим театральным «Фемистоклам»[[567]](#endnote-430). Один Мейерхольд переменил за эти годы по крайней мере четыре направления, до смешного противоречивые друг к другу: I — «реалистический театр переживаний», II — «условно-символический театр», III — «commedia dell’arte в духе модернизованного Старинного театра», IV — «пролетарский агиттеатр на принципе конструктивизма, свободного от эстетических тенденций».

Я далек сейчас от мысли подробно критиковать если не все (куда тут!), то хотя бы наиболее памятные из этих большей частью «*однодневок*» современной режиссуры; тем более что время для многих из них оказалось вполне убедительным критиком.

Моя задача — найти *доминанту* в этих сменяющих друг друга «этапах» и «этапиках» нашего театра, доминанту, определяющую эпоху нашего сценического искусства, сменяющую собой эпоху реалистического, бытового, чисто литературного театра, главенствовавшего в России вплоть до начала XX века.

Я думаю, что мы не ошибемся, если подлинную доминанту *новой театральной эпохи* станем искать не в *иррациональности*, столь характерной для современной живописи, музыки и литературы, неразрывно связанных с эстетикой, и не в «*условности*», подсказанной в конечном счете той же тенденцией к иррациональности, а в *театральности*, отнюдь не подчиненной эстетике, — в сознательной, но лишь различно оформляемой различными сценическими вожаками *театральности*.

Вот понятие, которое, расцветши на древе иррационализма, в отличие от принципа последнего — принципа чисто *негативного*, располагает плюсом принципиально *позитивного* определения.

{267} Вот понятие, которое (тому уж много знамений!) должно довершить ломку идеологических основ нашего театра и довершит ее, как только окончательно отмежуется от порабощающей эстетики, базируясь всецело не на шатком «*чувстве прекрасного*», а на мощном и устойчиво-непреложном, в своей эволюции, *инстинкте преображения*.

В своих книгах я уже достаточно писал в свое время о *пре-эстетизме* театральности (апологию которой я напечатал еще в 1908 году), для того чтобы не повторяться здесь.

Habent sua fata libelli![[568]](#endnote-431)

Динамит, которым я начинил 10 лет тому назад свои книги «Театр как таковой», «Театр для себя» и др., начинает подрывать даже такие неприступные недавно для «театральности» крепости, как Московский художественный театр и его студии! (Вспомним хотя бы *перестановку «*Ревизора» Гоголя из плана бытового в план чисто театральный, произведенную не только под влияньем щелчков моей кривозеркальной пародии, но главным образом под воздействием бунта незабвенного Е. Б. Вахтангова, стряхнувшего под кровом М. Х. Т. реалистические цепи Станиславского, чтобы отдать драгоценную дань апологизированной мной театральности в «Эрихе XIV», «Гадибуке» и «Принцессе Турандот».)

В. Э. Мейерхольд, еще недавно (в 1907 г.) проповедовавший, что «новый театр вырастает из *литературы*», что «*литература* подсказывает театр», окончательно потом порывает с литературой как с фетишем театра и отдает свои силы театральности как монстративно-эстетическому феномену («Маскарад»), чтобы вскоре, порвав уже с эстетикой как с явно буржуазным наследием, поднять знамя «голого» театра, верой-правдой служащего пролетариату.

А. Я. Таиров еще не свободен от буржуазных чар эстетики и потому, хотя и принимает мой принцип «*театра как такового*» (называя его тавтологически «театрализованным театром»), — воюет с В. Э. Мейерхольдом (откинем их личные распри!) лишь из-за методов оформления театральности.

О других режиссерах и режиссериках «нового направления», безразлично, примыкают ли они к «левому фронту» или не примыкают, при всем моем глубоком уважении к большинству из них, говорить поименно мне здесь не приходится, так как все эти «новые» и «левые», очень «дерзающие» или не очень «дерзающие» идут пока что по проторенным путям своих старших сподвижников, — путям, образующим, в общем сложении, *единую, широкую, привольную дорогу театральности*.

{268} Куда ведет эта дорога?

Она ведет к самой *жизни*.

«Буду откровенен и признаю, что мы стали на рубеже искусства, — пишет В. Тихонович[[569]](#endnote-432) в статье “Пролетарский театр” (См. книгу “О театре” 1922 г., Тверского изд‑ва), — отвергнув жизненный театр, установив “театральный театр”, мы, чрез широкое применение массового и соборного принципа, уже начинаем рушить строгие художественные границы и переходим к тому, что можно назвать *театрализацией жизни*: к “массовому действу”, к “народным празднествам”, к “общественным судам” “живой прессе”» и т. д. (курсив мой. — *Н. Е*.).

«Пролетарский театр… призывает прежде всего к театральности, — вторит В. Тихоновичу Эм. Бескин[[570]](#endnote-433) в той же книге (статья “На новых путях”). — И не только актера. Он зовет и зрителя к шумному вторжению даже в самое действие».

«Так называемые режиссеры! — трубит передовая статья № 2‑го “Лефа”. — Скоро ли бросите вы и крысы возиться с бутафорщиной сцены? Возьмите организацию действительной жизни! Станьте планировщиками шествия революции!»

Это уже просто эхо моего призыва в 1915 г. к «режиссуре жизни», — призыва, казавшегося тогда невероятным для критиков «Театра для себя», где этот призыв впервые прозвучал, словно в кулисах надвигавшейся революции нашего быта.

Эхо моего призыва на страницах «Лефа» встретило, как известно, моментальную отповедь на страницах книги Константина Миклашевского[[571]](#endnote-434) «Гипертрофия искусства»: «Когда в 1923 г., — пишет он, — футуристы из журнала “Леф” (№ 2) призывают режиссеров “взять организацию действительной жизни”, то не мешало бы им почтительнейше сослаться на Н. Евреинова, предлагавшего то же лет 12 тому назад». (См. главу VII — «Конструктивизм».)

Почтенный автор как будто возмутился «заимствованьем» «Лефа» *без указания источника*!..

Успокойся, друг! — не каждый же раз, как произносится слово «Америка», прибавляют, что она открыта Колумбом! Пусть мое имя забудут («Что в имени тебе моем»), лишь бы не забылись слова, рожденные любовью к не всегда благодарному человечеству.

Важно не это, не щепетильность в цитатах мысли и слова! Важно то, что напечатанный призыв не остался под спудом, не оказался мертворожденной грезой, а живет, будоражит мысль, заражает умы и сердца, растет вширь, вглубь и ввысь, — *работает* во славу нового, — преображенного революцией человечества.

{269} И я бесконечно благодарен Льву Давидовичу Троцкому, а вместе со мной и все мои единомышленники (вольные и невольные) за ту исключительно ценную поддержку, какую нашла идея театрализации жизни в его последних литературных трудах.

Говоря о «новой государственной театральности» и отмечая, что в то время как теоретические доводы в пользу новых форм быта действуют только на ум, «театральная обрядность действует на чувство и на воображение» и что «влияние ее, следовательно, гораздо шире», — тов. Л. Троцкий справедливо полагает и вместе с тем верно предсказывает, что «творчество новых форм быта и новой театральности быта пойдет в гору вместе с распространением грамотности и ростом материальной обеспеченности. У *нас есть все основания следить за этим процессом с величайшим вниманием*», — утверждает Л. Троцкий (см. его статью «Семья и общественность» в петрогр<адской> «Правде» № 156; курсив мой. — *Н. Е.*). *«*Не может быть, конечно, и речи о каком-либо принудительном вмешательстве сверху, — поясняет он далее, — т. е. о бюрократизации новых бытовых явлений. *Только коллективное творчество самых широких кругов населения, с привлечением к этому делу артистической фантазии, творческого воображения, художественной инициативы, может постепенно, в течение годов и десятилетий, вывести нас на дорогу новых, одухотворенных, облагороженных, проникнутых коллективной театральностью форм быта. Но, не регламентируя этого творческого процесса, нужно уже сейчас всячески помогать ему»*.

Эту речь не только может, но и *должен* приветствовать каждый, кому подлинно дорого творческое строительство новой жизни, каждый, кто действительно озабочен хотя бы освежением бытовой атмосферы, в которой задыхается порой нага брат рабочий, наконец каждый, для кого *театральность*, из узко-ограниченного, *отрицательного* и неверного, в узости своей, понятия «фальшивой рисовки собою» (как определял еще недавно театральность ультрабуржуазный Д. В. Аверкиев[[572]](#endnote-435)) обратилась, за этот «Sturm und Drang»[[573]](#endnote-436) период, в понятие *положительное*, таящее в себе залог успеха не только на сцене театра, но и *на сцене жизни*, где принципу театральности, отчетливо сознанному, суждено сыграть решающе-преображающую роль.

Здесь я должен сделать некоторое полемическое отступление ввиду своеобразной точки зрения на значение театральности в жизни, какую отстаивают теоретики производственного искусства из журнала «Леф» устами одного из редакторов его — Б. И. Арватова[[574]](#endnote-437).

«Производственное движение, — говорит он (см. “Леф” № 4, 1924 г., статья “Утопия или наука”), — затронуло все виды искусств, в том {270} числе и театр. В настоящее время, кажется, уже нет никого, кто бы не соглашался с “Леф’ами” насчет слияния театра с жизнью в социалистическом обществе» (стр. 19).

Казалось бы, *слияние* театра с жизнью нельзя понимать иначе, как в смысле *взаимного проникновения* каждого из этих понятий сущностью другого, из чего явствует необходимость равно-логически признавать как *театрализацию жизни*, так и *ожизнение театра*. Но это только «казалось бы», ибо «Леф’ы», по словам Б. И. Арватова, «*против, а не за театрализацию жизни*» (стр. 21).

Брезгуя критическим приемом, оперирующим с произвольно вырванной из целого цитатой, я приведу полностью относящееся сюда рассужденье Б. И. Арватова, тем более что оно, помимо внутреннего противоречия, грешит еще серьезно как в пониманьи моего учения о театральности (ничего общего с эстетизацией не имеющего), так и в отношении «исторической справки».

«Вопрос о грядущем слиянии искусства, и в частности театра, с жизнью, — пишет Б. Арватов, — поставлен впервые не Евреиновым, не “Леф’ами”, не тов. Троцким. Этому вопросу много десятков лет. В разное время разными общественно-идеологическими группами искусство жизнетворчества понималось по-разному. После выступления “Леф’ов” наметились два прямо друг другу противоположных взгляда.

Первый:

Те приемы и формы творчества, которые созидаются на театральных подмостках, надо ввести в жизни, — отеатралить ее. Это взгляд Н. Евреинова, взгляд эстетизатора жизни, взгляд “чистого” художника, режиссера сцены, желающего подчинить действительность приемам своей узенькой специальности, — внести в жизнь так наз<ываемую> “красоту”.

Второй:

Надо перестроить театр, изгнав из него эстетический формализм, на основах общесоциальной, внеэстетической науки и техники (физкультура, психотехника и пр.). Только выросшие в этом новом “ожизнением” театре мастера смогут, вместо театрализации быта, дать строго утилитарное, тейлоризированное бытооформление.

“ПРЕОБРАЖАТЬ” БЫТ — вот чего хочет Евреинов.

ЦЕЛЕСООБРАЗНО КОНСТРУИРОВАТЬ БЫТ — вот чего добиваются “Леф’ы”.

“Леф’ы” — против, а не за театрализацию жизни.

“Леф’ы” требуют производственных методов, производственного сознания, мироощущения, подхода ко всей области искусства без {271} исключения. Не индустриально-коллективный быт освещать “красотами” станкового театра, а театр подчинить до конца строительным методам и задачам коллективизированного индустриального быта».

Здесь почти все неверно — что называется, «глаза разбегаются» от ошибок, допущенных Б. Арватовым (на протяжении всего лишь 50‑ти строк!) при изложении моего «взгляда».

Никогда я не учил, что «те приемы и формы творчества, которые создаются на театральных подмостках, надо ввести в жизни».

Это, не знаю, вольная или невольная, но во всяком случае изрядная клевета на автора «Театра для себя», который на первых же страницах своей книги заявляет, что «*считавшееся до сих пор театром* — не более как одна из многочисленных вульгарных форм удовлетворения чувства театральности, лишь незначительный, в конечном результате, эпизод из истории соборной театральной культуры, а главное (что чрезвычайно примечательно) — *не всегда театр* в полном смысле этого слова, сущность которого в явлениях преображения, театром большей частью до сих пор не считавшихся» (стр. 7 части 1‑й). — «Когда я говорю “театр”, — писал я несколькими страницами дальше, — я меньше всего думаю об этих больших зданиях, где наемники, перед фальшиво освещающей рампой, тешат праздную публику преображением, продающимся ими оптом и в розницу. Когда я говорю “театр”, я меньше всего думаю о *вашем* театре, официальном и платном, рассчитанном “для всех”, определенном и в смысле места, и в смысле времени, и в смысле характера представлений» (стр. 58 части 1‑й).

Судите сами после этого, как уместно приписывать мне «*введение в жизни» «*приемов и форм творчества», созидающихся на «*театральных подмостках», «*желание подчинить действительность приемам» моей «узенькой специальности» «режиссера сцены» и т. п.

Называть меня «*эстетизатором* жизни» после доказанного мной еще в 1912 году *пре-эстетизма* театральности (см. стр. 29 1‑го издания моей книги «Театр как таковой») значит просто не понимать, что такое пре- (prae-) эстетизм, другими словами, не разбираться в этимологии слова. «*И какое мне* (черт возьми!) *дело до всех эстетик в мире*, — писал я в защиту пре-эстстизма театральности (см. в той же моей книге статью “Театрализация жизни”), — когда для меня сейчас самое важное стать другим и сделать другое, а потом уже хороший вкус» и т. п.; «*что мне толку в эстетике*, — объяснял я там же, — *когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может, наперекор тому, что называется хорошим вкусом» и т. д*.

{272} После этого и впрямь затхлым душком отзывается «новый» (?) призыв в «Леф’е» «производственников» устами Б. Арватова — «перестроить театр, изгнав из него эстетический формализм». А если так, то вряд ли можно согласиться с «производственниками», что «после выступления Леф’ов» наметились два прямо друг другу противоположных взгляда: мой, Евреинова, и «Леф’а», т. е. «производственников».

Противоположность этих взглядов, давно уж объявляемая горе-теоретиками производственного искусства, настолько непонятна читающей публике, что тому же Б. Арватову пришлось в 1922 году посвятить этой дифференциации специальную статью под названием «*Евреинов и мы*» (см. журнал «Эрмитаж», 1922 год, № 19).

«По остроумному выражению О. Брика[[575]](#endnote-438), — пишет в этой статье “производственник” Б. Арватов, — между Евреиновым и производственниками та же разница, что между поездами, отправляющимися с одного вокзала в разные стороны.

А именно:

Евреинов —

1) хочет театром осчастливить жизнь,

2) жизнь превратить в сплошной театр,

3) эстетизировать быт,

4) отеатралить человека.

Производственники —

1) хотят жизнью трансформировать театр,

2) театр превратить в сплошную жизнь.

3) обытить театр,

4) очеловечить актера.

Евреинов — за интуицию.

Производственники — за математику.

Евреинов — за пафос лжи (изображайте, мол!)

Производственники — за сухую материю правды (стройте!)

У Евреинова — фраза.

У производственников — дело.

У Евреинова — жизнь, потонувшая в иллюзии.

У производственников — иллюзия, убитая жизнью.

Лозунг Евреинова — представление.

Лозунг производственников — действие.

Там — театр для себя.

Здесь — жизнь для всех.

Там провозглашают театру многая лета.

Здесь ему поют вечную память.

Ясно?»

{273} По-видимому, не очень «ясно», если после этой дифференциации приходится: 1) самому Б. Арватову взывать к *слиянию* погребенного им *театра с жизнью*, 2) редактируемому им «Леф’у» приглашать «*так называемых режиссеров» «взять организацию действительной жизни»* (№ 2‑й — 1923 года), 3) критике, устами Конст. Миклашевского, — уличать «Леф» в заимствовании идеи у Евреинова, впервые призывавшего к «*режиссуре жизни*» («Театр для себя» часть 1‑я, стр. 99 – 115), за что в награду, как известно, один из тех же «леф’овцев» — поэт Василий Каменский — чаял в 1917 году избрание Евреинова «*первым режиссером столицы Петрограда*» (см. «Книгу о Евреинове», изд<ание> «Соврем, искусства», стр. 101).

*«Ясно»* у Б. Арватова разве что необычайно скучное мировоззрение «производственников», если они и впрямь хотят одной только «*сухой материи правды*», стремятся к «*иллюзии, убитой жизнью*», поют *театру «вечную память»* и вообще пропагандируют такое «общество трезвости», в котором, как говорится, «мухи подохнут с тоски», а не то что человек с мало-мальски развитой фантазией, творческим воображением и живым темпераментом.

Возражать подробно Б. Арватову значит повторить все напечатанное мной в книгах «Театр как таковой» и «Театр для себя». Этих книг Арватов, по-видимому, не читал как следует; иначе он не договорился бы до смехотворного определенья моего взгляда как взгляда «эстетизатора жизни» и т. п., знал бы, что «превратить жизнь в сплошной театр» — напрасная задача для того, кто уж давно провел знак равенства между тем и другим, что вместе с тем *до меня* никто, нигде и никогда не ставил вопроса о *слиянии театра с жизнью* на началах искусства, в преэстетическом смысле этого слова, и что, наконец, «*целесообразно конструировать быт*» значит на поверку лишь своеобразно (утилитарно-творчески) «*преображать быт*» согласно закону *театрократии*, присущему не только нашей психике, но, в известной мере и психике животных. (Ведь самоукрашающийся дикарь или, например, играющий ребенок тоже по своему «целесообразно конструируют быт» в своем воображении!)

Когда Б. Арватов говорит о «строительных методах и задачах *коллективизированного* индустриального быта», коим театр должен быть подчинен «до конца» («Леф», 1924 год, № 4, стр. 21), — он (наивно полагая растеатралить этим театр) забывает, что само понятие «*коллектив*» имеет чисто театральное происхождение, являясь «преображением» или (еще точнее!) «перевоплощением» многих в одного. Этому даже учат теперь в нашей «Социалистической академии общественных наук»; раскройте хотя бы учебник проф. М. А. Рейснера[[576]](#endnote-439) {274} «Государство» (М., 1918 г., изд<ание> Социалистической академии обществ<енных> наук, ч. 1‑я) и вы прочтете там на стр. 161, что «благодаря психической способности перевоплощения человека любая коллективная организация не только получает в юридическом отношении права субъекта прав, но может стать чем-то весьма похожим на духовный организм, одаренный разумной волей, причем функции индивидуальной психики здесь распределяются между рядом отдельных участников организации. Один берет на себя роль совещательную в духе деятельности наших задерживающих центров, другой информацию наподобие ощущений и представлений, третий распоряжается на манер нашего разума с его велениями сознательной воли» и т. д.

Я нарочно привел этот маленький *пример проявления театрального начала в «коллективе»*, чтобы показать, как марксисты-«производственники», ополчающиеся, вместе с Арбатовым, на «театрализацию жизни», далеки от понимания «театра» и «театральности» в широком, истинном смысле этих понятий.

Прежде чем полемизировать, в частности, с таким марксистом, как Лев Троцкий, о «новой государственной театральности» — Б. Арватову и прочим марксистам-«производственникам» следовало б серьезно поучиться у него знанию предмета, о котором дискуссируешь, а то получается, как мы только что убедились, конфуз, и конфуз пренеприятный для «Лефа», которому я склонен всячески симпатизировать и от души желаю успеха в «целесообразном конструировании быта».

О том, что принцип театральности начинает, как видно, серьезно привлекать интерес наших марксистов, я сужу еще, помимо сказанного, и по только что вышедшей книге Я. Б. Бруксона «*Проблема театральности*», где автор взял подзаголовком: «*Естественность перед судом марксизма*».

*«Театральность естественна»*, — доказывает Я. Б. Бруксон в главе «Беспочвенное искусство и почвенная театрализация культуры». А раз театральность естественна, то «одним этим утверждением, — по верному замечанию Бруксона, — опрокидывается природность (т. е. естественность!) стоицизма, христианства, идеализма, природность искусственная, надуманная мыслителями и моралистами, которые стремнину воли вводили в тесные загоны своих доктрин». Немудрено поэтому, что все эти доктрины частью лопнули уже, частью лопаются на наших глазах! Немудрено — потому что их авторы, «загипнотизированные своими мертвыми схемами и догматами, считают, что нутром, примитивом жизни служат их “естественные” {275} представления о заоблачных монадах, о небесных нуменах» и т. п. «Оскопители мира, глашатаи юродства, они не видят, что то, что они считают правдивым, верным самому себе миром, — есть мир, верный их логическим графикам, куцей, обескровленной, мертвой идее о нем. *Нутряной, подлинный, реальный мир — всегда становление через театрализацию…* Человек придает природе тот лик, который ему нужен, без взглядывания в какие бы то ни было подстрочники о вечных ценностях. Мир правдив, естественен, себе самому верен, когда он *театрализован*».

Отсюда в символизме, трезво понимаемом, Я. Б. Бруксон видит одно из могучих средств театрализации, поскольку им достигается выявление в театрализуемом явлении психологической энергии, вложенной в нее человеком.

Защитников естественности, считающих, что символизм грешит искусственностью, Я. Б. Бруксон обвиняет в том, что они, очевидно, не вдумываются в естественность *театрального символизма*, стимулируемого как раз «творческим *исканием правды*». — «Вытянуть из-под порога сознания сумеречные переживания, сцепить их с переживаниями уясненными можно только путем символизма», ибо «символ помогает представить эту неосознанную энергию окружающему миру; он выводит ее на свет в интересах класса», *глубоко театральный* тем, что «им имеется в виду *убедительно* раскрыть в творимом явлении скрытую в нем волю».

«В театрализации жизни, — учит Я. Б. Бруксон, — символы, пропущенные через религию, на различных частях кривой истории играли огромную роль. Но они стушевываются, стираются и блекнут, потому что пролетариат, занимающий подмостки истории, своею бодростью, живым, летним, солнечным энтузиазмом творит новое понимание мира, новые образы, новые символы. В этих образах вибрирует живая воля, которая охватит природу, подчинит ее себе согласно интересам пролетариата. И проблема символики вырастает как проблема оформления мира в научных, а не идеалистических идеях и символах, очерчивающих экспансию властителей земли, их экстазность. Экстазность одним из главных своих орудий для достижения реальности имеет символику. И театрализация жизни, выявляющая ее красоту, должна пройти через символ. Он помогает прояснить бессознательное, находящееся в подполье души, за него цепляется сердце. Символика — одно из наиболее верных средств для объяснения природы. Символика — четкая форма реализма. Символизм театрален, но он естественен. Не очевидно ли, что *естественность театральна*?»

{276} На этом блестящем выводе (глубоко поучительном для «производственников»!) мне хочется остановить внимание читателя, не полемизируя с Я. Б. Бруксоном относительно тех дефиниций в искусстве, где он, ссылаясь на мое учение о театрализации, не разграничивает достаточно решительно эстетику от театральности и тем дает повод для серьезных дебатов.

В этих дебатах, если представится надобность, я готов принять самое горячее участие. Пока же я чувствую потребность не в споре с автором «Проблемы театральности», давшим нам наконец труд, чуждый мелочных «злоб дня» (надоедливых в своей эфемерности), а в выражении признательности ему за фундаментальную для нашего времени работу, значение которой надолго прикует к себе интерес наших подвижников сцены и жизни, т. к. в этой работе детально демаскируется та пресловутая «*естественность*» человеческой природы, которая и поныне еще, как нечто чуждое искусственности, противоставляется нашими буржуазными мыслителями *театральности*, — на самом деле подлинно естественной для человеческой природы.

Убедиться в этом окончательно, т. е. убедиться в *естественности театральности*, а вместе с тем и в *глубоко важной*, с точки зрения биологии, *ценности театральности*, дает нам возможность прилежное рассмотрение и обсуждение таких явлений, как мимикрия, миметизм, покровительственное сходство и игры у животных, — явлений, заставляющих видеть начало «*театра*» еще за пределами доисторической жизни человека.

### Театр и природа

Противопоставление «театра» — «природе», как полярных понятий, зиждется, по моему глубокому убеждению, на недостаточном знакомстве с «природой» в ее целом и на недостаточно широком понимании «театра» в его сущности. Подобно тому, как «природа» отнюдь не ограничена определенным лишь «естественным отправлением» нашего организма (выражаясь светским жаргоном), так и «театр» отнюдь не только там, где его здание или вывеска.

О том, что «естественность» *человеческого* кондуита[[577]](#endnote-440) насквозь прослоена «театральностью», или, выражаясь еще образнее — «всходит» на последней, как тесто на дрожжах, об этом, после многолетней критики «Театра как такового», «Театра для себя» и других моих книг, пожалуй, спорить больше не приходится, так как эта критика в конечном результате не только не поколебала, но еще крепче {277} утвердила казавшиеся долго столь парадоксальными утверждения, что театральность *у людей* естественна, а естественность их театральна[[578]](#footnote-140).

Но можно ли, имеем ли мы основания говорить хотя бы приблизительно то же самое в применении к кондуиту *животных*, т. е. приписывать начало «*театра*» тем существам, которые, будучи чужды нашей культуры с ее дрессировкой, еще целиком и «безвыходно» принадлежат к царству *природы*!

Таких оснований у нас как будто нет.

Правда, еще Дарвин сказал, что «*ничто человеческое не чуждо животному*» и «можно ясно доказать, что основной разницы в общем характере умственного склада между человеком и животным не существует»[[579]](#footnote-141).

Но Дарвин, как известно, имел в виду здесь первобытного, естественного, так сказать, «природного» человека, у которого великому ученому не довелось (под бременем массы открытий) выделить из целого ряда данных (игры, подражания, полового подбора и пр.) *инстинкта преображения, вызволяемою в форме театральности*.

Понятие «театр» не было, по Дарвину, присущим «природе» первобытного человека, и потому, говоря о «нечуждости» животному всего человеческого, он под последним меньше всего, разумеется, «подразумевал театр» как культурно-искусственное учреждение.

Искушенные в понятии жизни sub specie theatri[[580]](#endnote-441), владеющие «инстинктом театральности» как ключом к невскрываемым без него, в своей загадочности, явлениям человеческой жизни (как культурной, так и просоночной), — мы должны попытаться здесь, хотя бы в общих чертах, проверить дарвиновский афоризм на животных, при условии признания за человеком естественно присущей ему театрализационной тенденции.

«Ничто человеческое не чуждо животному»…

Так ли это? Присущ ли животному тот же инстинкт театральности? Знает ли вообще животное хоть какой-нибудь род «театра», в примитивном понимании этого слова?

Можем ли мы вообще продолжать упорно и резко противопоставлять, как взаимоисключающие, понятия «театр» и «природа»? И если последняя стала улавливаться в первом, как только мы дерзнули {278} заикнуться об «инстинкте театральности», то не присущ ли — обратно — хотя бы лишь в некоторой степени и некоторого рода «театр» самой «природе»?

Нуждается ли вообще «природа» сама по себе и сама для себя в какого бы то ни было рода «театре», например — в маскировке?

По-видимому, да, и это утверждение относится не только к области фауны, но и флоры.

Из области последней я остановлю здесь, например, внимание на так называемых «мезембриантемах»[[581]](#endnote-442) т. е. *мнимых камнях*, под маской которых спасается на юге Африки известная нашим садоводам «хрустальная травка» (Mesembryanthemura crystallinum).

От какой же, спрашивается, напасти «спасается» эта оригинальная травка, подражающая своими листьями виду камней?

«Близкие родственники этой “хрустальной травки” содержат в себе много влаги, — отвечает Н. Ф. Золотницкий, — и потому они являются крайне лакомыми для животных тех сухих местностей, где водятся, особенно же в период летних жаров, когда эти страны становятся совершенно безводными. Не имей эти растения столь оригинальной формы защиты, они давно бы уже исчезли с лица земли. Вы едете, — говорят бывавшие в этих местностях путешественники, — и не видите ничего, кроме песка и массы камней. О том, что тут находятся какие-либо растения, вам и в голову не может придти. Но если… вы остановитесь на минуту около одной из кучек таких камней, то, внимательно вглядевшись, будете немало удивлены, видя, что это вовсе не камни, а живые растения! Особенно их выдают раскрывающиеся в полуденный зной желтоватые цветочки, имеющие вид маленьких звездочек»… Если вытащить один из таких «камней», — «вы увидите, что обманчивый вид камня имеет только находящаяся на поверхности часть растения, а находящаяся в глубине часть — нечто вроде длинного конуса или крупной редьки… Поразительному сходству его с окружающими камнями, — тут есть и настоящие камни, — способствует еще и подходящая под их раскраску разрисовка наземной части растения. Эти растительные камни снабжены точь‑в‑точь такими же крапинами и жилками, как и настоящие; животные редко угадывают их растительное происхождение, а в большинстве случаев пробегают мимо, не обращая на них никакого внимания»[[582]](#footnote-142).

{279} Указывая на другую кучу растительных «камней», состоящую уже не из осколков, а из яйцеобразных голышей (некоторые величиной чуть не с детскую голову), Н. Ф. Золотницкий замечает: «… И тут опять не различишь, где камни, где растения. Только здесь растения не погружены в землю совсем, как в предыдущем случае, а находятся на поверхности, пуская из своих яйцеобразных тел в нее корни»[[583]](#footnote-143).

При этом часто «бывает, что эти мнимые камни лежат не ровно, а как бы нагромождены друг на друга. Но как в том, так и в другом случае их окраска под лежащие рядом с ними и между ними настоящие камни до того похожа, что отличить одни от других нет никакой возможности».

Таких случаев растительного *маскарада* среди мезембриантемов естественники знают очень много. Вот как, например, один из них описывает впечатление, произведенное на него некоторыми из этих оригинальных растений. «Проезжая однажды в полдень мимо усеянных камнями мест, — говорит он, — я заметил выглядывавшие там и сям среди них на коротеньких стебельках желтые, похожие на нашу “мать‑и‑мачеху” (Tussilago farfara) цветочки. Цветочки эти имели вид, будто бы, собирая их, роняли или натыкали несколько штук среди камней. Я слез с мула и выкопал, из земли пук сочных зеленых растений, толстые редькообразные листья которых выходили на поверхность своими плоскими, несколько выпуклыми концами и были окружены находившимися на одной с ними плоскости настоящими камнями. Листья эти с удивительной точностью подражали этой стороной форме и окраске отдельных камешков. Даже и покрывавшие камни, несколько вылинявшие красноватые жилки окиси железа были до мелочей на них воспроизведены. Пучок этих конусовидных зеленых листьев был углублен на два вершка и более в землю. Я узнал в них один из видов так сильно распространенных в Южной Африке мезембриантемов, которые в удивительном разнообразии форм обильно украшают особенно область Капланда. Без цветов самое острое зрение не в состоянии было бы отличить растения среди усеянной осколками камней местности, — что не раз случалось со мной при проезде. В другой раз, проезжая по южной части Намаланда, я встретился с подобным же еще растением на поле, усеянном округленными кусками белого кварца. Овальные яйцеобразные камни эти покрывали почву кругом в обилии. Растение было тоже мезембриантемум, но не проявляло хлорофила. Оно образовало {280} среди каменистых обломков два, величиной с куриное яйцо, почкообразных, похожих на клубни, листа, прилегавших друг к другу своими плоскими сторонами, над которыми поднимался на коротком стебельке единственный оранжевый (у предыдущего вида все цветы были бледно-желтые) цветочек. Хотя в этом случае толстые, сочные листья выделялись ясно между одинаково с ними окрашенными обломками кварца, но лежали, совсем как эти последние, на земле; а сверх того, не могли быть замечены антилопами еще и потому, что эти последние принадлежат к животным, руководящимся скорее обонянием, нежели зрением. К тому же и время цветения, выдающее их более всего, коротко — лишь самый жаркий полдень, да и количество цветков — один, много два»[[584]](#footnote-144).

Среди камневидных растений удивительны своей подражательностью «мертвой природе» Fockea capensis в Капланде, кампырь (Acantholimon) в Средней Азии и качим (Gypsophila) в горах Копет-Дага, похожий на туф.

Если бы мы захотели полнее определить подобное миметическое явление «природы», мы бы не нашли для этого более подходящего слова, чем «*театр*»; ибо здесь, в этом растительном *маскараде* среди мезембриантемов, мы видим не только «*маскарад*», не просто «*маску*» некоего incognito, а подлинную *роль* у каждого из этих бессознательных актеров-растений, — роль совершенно определенного *образа*, необходимого в *драме* их беззащитной, казалось бы, жизни! Эта «драма» — почти неподвижная, мудрая *пантомима*, где все актеры своей строго согласованной *игрой* достигают эффекта *декорации*, от *мастерства* которой зависит не жалкий успех балаганных фигляров, а сама жизнь, само существование этих вынужденных к *представленью* такого, а не иного «пейзажа» актеров!

Здесь роль актера-растения кажется особенно трудной нам (неисправимым антропоморфистам!) потому, что растению приходится разыгрывать (resp.[[585]](#endnote-443) «изображать») чуждого ему по «духу» представителя *неорганической* природы. Актер здесь притворяется (если не претворяется) неживым — будучи живым, бесплодным — будучи плодоносным, как бы отсутствующим — будучи в действительности налицо!

Совсем другое дело (более *легкое*, сказали бы мы, оставаясь «мерою вещей»), когда одно растение притворяется другим в тех же защитных целях! Например, известно, что рядом со жгучей крапивой (Urtica urens) существует глухая крапива (Lamium album), {281} абсолютно безвредная в смысле ожога. Но листья ее настолько напоминают жгучую крапиву, что скот определенно принимает ее за последнюю и, в боязни обжечь себе губы, оставляет в покое. А между тем это безобидное растение (Lamium album) принадлежит, строго говоря, к совершенно другому семейству (губоцветных), и ботанику (в противоположность корове!) даже смешна по своей «безграмотности» возможность смешения этих различных растений.

И опять-таки в данном миметическом случае, при ближайшем его рассмотрении, приходится признать наличность не только «маски», но и определенной роли: словно сознательная актриса, глухая крапива, ради вящей театральной убедительности, избирает для своего «выступления» не первое попавшееся ей или приглянувшееся местечко, а такое, которое служило бы ей всенепременно выигрышной «декорацией», максимально способствующей маскарадной иллюзии — глухая крапива ютится, как известно, главным образом по дорогам и у заборов, т. е. там же, где и жгучая крапива.

Примеров «растительного маскарада» если не бесчисленное, то, во всяком случае, изрядное множество в природе — известны растения, подражающие растениям же, только другого рода (особенно их много в «грибном царстве»); растения, подражающие камням, скалам, туфу (о них мы уже отчасти говорили); растения, подражающие животным (например, черепахам — Testudinarin elephantipes, белым овцам — Raoulia mammillaria и Haastia pulvinaris, гусеницам — Scorpiurus vermiculatus и т. п.). В одних случаях мы можем ясно определить цель того или иного «растительного маскарада» и сразу же подметить в нем основные театральные черты, в других же случаях мы теряемся в догадках, оказываясь совершенно бессильными в мало-мальски удовлетворительном объяснении наблюдаемой «игры природы».

Я далек здесь от намерения излагать подробно все необъяснимые явления «*конвергенции*» (схождения в развитии), лишь одним из частных случаев каковой признается в современной науке *мимикрия*, столь обязанная в раскрытии своих тайн знаменитому Уоллесу[[586]](#endnote-444). Достаточно сказать, что таких явлений конвергенции, к которым не подходит уоллесовское объяснение защиты слабейшего вида маскировкой под стать сильнейшему, — довольно много. Это, однако, никоим образом не может, разумеется, дискредитировать в наших глазах упрочившееся учение о мимикрии, слишком вразумительное, несмотря на ряд случаев, от этого учения ускользающих.

Более того! — как только мы переходим от флоры к фауне, учение о мимикрии приобретает исключительную убедительность, под {282} влиянием каковой если уж искать упрека современным последователям Уоллеса, то разве что в недостаточном обобщении его учения и согласовании его с обширным материалом, накопившимся, с легкой руки К. Грооса[[587]](#endnote-445), об играх животных.

Совокупное изучение явлений мимикрии и драматических навыков (игр) среди животных не оставляет больше места резкому противопоставлению Природы и Театра, сглаживая, если не уничтожая между ними вековые различия, создавшиеся на почве проблематичной «естественности».

Наступают сроки, когда мы нащупываем полное основание сказать, что *в природе столько же театра, сколько в театре природы*.

Мне все более и более начинает казаться, что весь наш «*театр*», в узком (расхожем) смысле этого слова, явился в истории человечества не столько ради специфического удовлетворения нашего инстинкта театральности (и без того достаточно удовлетворяемого в нашей повседневной жизни), сколько ради, так сказать, «примерного» наведения на открытие этого могучего инстинкта театральности. Другими словами: роль театра, должно быть, просветительная не столько в вульгарном смысле этого слова, сколько в философско-научном.

Театру суждено сыграть, по-моему, в истории обогащенья наших знаний роль янтаря. Из янтаря, как известно, в продолжение тысячелетий ничего другого не производилось, кроме сущих пустяков: бус, серег, ожерелий, брошек, мундштуков и т. п. Лишь с 1600 года, благодаря открытию знаменитого Гилберта[[588]](#endnote-446), янтарь начал приобретать поучительно-важное для человечества значение, несмотря на то что еще задолго до Гилберта была известна способность этой ископаемой смолы, при трении ее шерстью, притягивать к себе легкие тела. Но именно Гилберту первому пришла в голову мысль назвать эту притягательную силу, обнаруженную им и в алмазе, и в хрустале, и в стекле, — «электрическою», т. е. «янтарного». «Vim illam *electricam* nobis placet appellare»[[589]](#endnote-447), — сказал Гилберт и был совершенно прав, вернее — справедлив по отношению к янтарю, не зная какового человечество бог весть когда еще сподобилось бы узнать одну из основных сил материи, перевернувшую чуть не вверх дном всю прежнюю науку о строении вещества и, в результате ее практического использования, — всю нашу культуру.

«Электричество» получило таковое название в честь «янтаря» (electron), сыгравшего роль путеводной звезды в веках исследованья тайн природы.

{283} Роль «янтаря», быть может, суждено сыграть и «театру» в исследовании *новых* тайн природы!

При таком подходе к ней, например, окажется, что та же *мимикрия* не только «частный случай конвергенции», как учат естественники, но и *частный случай театра*! А это утверждение уже чревато для философа немаловажными выводами, начиная с переоценки так называемой «естественности».

Рассмотрим же хоть вкратце, имеем ли мы вообще основание говорить положительно о *театре у животных*, мимикрирующих, играющих «во взрослых» и пользующихся, в целях борьбы за существование, инстинктивным лицедейством.

### Театр у животных

Театр у животных? — Это звучит парадоксально.

Не для всех, замечу я.

Кто не склонен по-дедовски связывать понятие «*театра*» всенепременно с кулисами, рампой, занавесом и т. п. данными, отнюдь не существенными для понятия «театр»; кто, с другой стороны, вместе со Спенсером[[590]](#endnote-448), Джеймсом[[591]](#endnote-449), Гроосом и др. признает не только у людей, но и у животных инстинкт подражания, а рядом с этим помнит, что еще Аристотель видел *сущность искусств* в подражании (театр же — или синтез искусств, или самодовлеющее искусство); кто, наконец, сам наблюдал *игры животных* или узнал о них из книг как о феномене *драматического характера*, — тот, разумеется, вряд ли будет эпатирован утверждением «*театра у животных*», а разве что насторожится в ожидании хотя бы краткого обоснования подобного утверждения.

Я постараюсь оправдать здесь это ожидание.

Вот для начала несколько примеров!

Знаменитый натуралист W. H. Hudson[[592]](#endnote-450) наблюдал в Буэнос-Айресе двух пауков, живущих преимущественно на кустарниках и отличающихся совершенно такою же ярко-зеленой окраской, как и листва, среди которой они ютятся. Этих пауков трудно различить, даже пристально всматриваясь в то место, где они сидят между листьями. Хадсон однажды встряхнул куст, на котором сидел такой паук, и последний спустился с него по паутине на траву, где и притворился мертвым, но при падении до поразительности напомнил своим движением падающий лист. Он шел книзу не вертикально, а медленно качался из стороны в сторону, как обыкновенно падает зеленый лист. В другой раз Хадсон пришлось видеть паука, напоминавшего {284} окраской осенний бледно-желтый лист. Этот паук, в подражание помертвевшему осеннему листу, падает на землю гораздо тише зеленого паука и опускается медленно, плавно, как высохший и совершенно легкий лист[[593]](#footnote-145).

Среди птиц мы наблюдаем приблизительно то же, что и среди насекомых.

Подобно только что указанным паукам, например, птицы отнюдь не довольствуются одним лишь «покровительственным сходством», которое, как мы знаем, не всегда служит надежною *маскою*, т. е. не всегда гарантирует их безопасность.

Известно, с какою замечательною «хитростью» ведут себя самки куропаток, диких уток и некоторых других видов, застигнутые охотником вместе со своим «выводком», т. е. в сопровождении птенцов. Они начинают выделывать целый ряд движений, имеющих целью отвлечь охотника как можно дальше от птенцов; птица бежит, прихрамывая, падает на землю, бьет одним крылом, как бы раненая, а когда охотник подойдет, чтобы ее взять, — быстро улетает[[594]](#footnote-146).

Такой же пример *маски* (охранительной окраски) в сочетании с *притворным кондуитом* дают и млекопитающие, и не только в целях защиты, но и в целях нападения, например, тиф. Откуда эта яркая (темная и желтая) поперечная полосатость шкуры тигра? Оттуда же, откуда и все звериные маски: из богатейшего *театрального гардероба Природы*. Эта полосатая солнечно-окрашенная шкура тигра почти совсем скрывает его в зарослях камышей и бамбуков от взоров намеченной им жертвы, так как полосатость сливается с игрою света и тени вертикальных стеблей и повисших листьев. Тигр крадется, «изображая» свое отсутствие, шурша «под видом» ветерка среди зарослей, в защитной маске их «природы».

Во всех приведенных здесь случаях мимикрии и притворного кондуита (легко могущих быть умноженными до внушительной цифры!) можно смело говорить не только о quasi-театре, по случайной аналогии открывающемся в столь «естественной», казалось бы, природе, но и о подлинном *инстинкте театральности*, на который мне пришлось первому указать в печати (12 лет тому назад!) под малопоощрительные отзывы моих «ученых» критиков, поистине застигнутых врасплох таким «открытием».

{285} *Быть одним, а казаться другим* — не это ли составляет сущность актера?

*В искусстве же актера*, т. е. в убедительном уменьи «казаться другим», видят *сущность театра* почти все современные его теоретики.

Мы видели, что и насекомые, и птицы, и млекопитающие, обладая этой способностью «казаться другими», являются прекрасными актерами в поставленных им Природой задачах и тем самым, значит, создают уже некий *театр*, если только правда, что сущностью театра является мастерство актера.

Скажут: в большинстве из приведенных случаев не диво быть актером, так как в них животное снабжено уже Природой нужной «маской» или «гримом», *под которые* сама собой напрашивается не бог весть какой трудности «игра» в целях защиты или нападения.

Возьмем тогда отличные от этих примеры «актерства» у животных, где они выступают без всякого мимикрического грима или совершенно не пользуясь им.

Остановимся хотя бы на фактах симуляции смерти в мире животных.

Позвольте только сделать сначала предварительное отступление.

Жизнь, надевающая маску Смерти — факт, широко распространенный в царстве Природы. Кому не известен рассказ об одном энтомологе, который, взяв однажды садовый ножик, чтобы срезать сухой сучок сливового дерева, с удивлением заметил, что это был не сучок, а гусеница!.. Быть может, вам самим случалось летом, срывая ветку молодой березы, отдергивать брезгливо руку из-за птичьего помета, которым, казалось, загажены листья! Это чистейший обман: подавите в себе чувство гадливости, сорвите несколько таких березовых листьев, и вы убедитесь, что на верхней стороне их лежит не птичий помет, а молодая гусеница; принимая такой вид, гусеница имела в виду не столько человека, сколько своих более страшных врагов — прожорливых пташек, которые всегда также поддаются обману и отказываются от такого неподходящего угощения. А хитроумной гусенице только и нужно, чтобы ее оставили в покое; она быстро растет, но в то же время как будто понимает, что большая гусеница имеет мало сходства с кусочком птичьего помета и что теперь не проведешь уж зорких пташек; тогда гусеница становится как две капли воды похожей на высохшую и побуревшую березовую сережку, на которую едва ли кто позарится[[595]](#footnote-147).

{286} Примеру гусениц следует целый ряд бабочек, являя подлинное мастерство и исключительно изящный выбор в масках Смерти. Так, «бабочки из рода Kallima, на Зондских островах, ярко окрашенные на верхней стороне крыльев, когда садятся на ветку и складывают крылья, принимают вид увядшего листа: короткими выростами задних крыльев бабочка упирается в ветку, и они представляют сходство с черешком; рисунок же и цвет задней стороны сложенных крыльев в такой степени напоминают цвет и жилкование засохшего листа, что на самом близком расстоянии бабочку чрезвычайно трудно отличить от листьев»[[596]](#footnote-148).

То же самое можно наблюдать и в наших широтах, где, например, бабочка из семейства шелкопрядов (Drepona lacertinaria), когда сложит свои крылышки, еле‑еле отличима от пожелтевших листьев березы. А «некоторые бабочки предпочитают, со сложенными крыльями, походить на сухие, изъеденные и даже гниющие листья, среди которых они обыкновенно садятся, так что голодному хищнику и в голову не придет искать себе пищи в этом царстве смерти и тления»[[597]](#footnote-149).

Среди причудливых форм некоторых насекомых на юге U. S. Америки Самуэль Скаддер[[598]](#endnote-451) описал, в журнале «Harper Magazine», насекомое под названием Diapheromera femorata, с виду ничем не отличающееся от высохшей соломинки. «Даже всепронизывающий глаз сокола, — замечает Скаддер, — не в состоянии отличить это насекомое от окружающих его растительных остатков, особенно когда оно в спокойном состоянии и с протянутыми вдоль тела ножками предается отдыху. Во время же движения это насекомое переставляет свои членистые ноги с невероятной быстротой и, гоняясь за добычей, проявляет замечательное проворство».

Опавшим с ветки и высохшим совсем стебельком мастерски маскируется в тропических широтах Америки насекомое, прозванное туземцами «ходячей палкой» (Philiolosoma). «В спокойном состоянии, — говорит знаменитый А. Уоллес (исследовавший специально “миметизм и другие покровительственные особенности у животных”), — это насекомое до такой степени похоже на почерневший от времени стебелек, а сочленения его длинных ног до того напоминают встречающиеся на стебельках узелки, что, при всем моем внимании, я никак не мог отличить его от валявшихся рядом с ним хворостинок. {287} Я должен был дотронуться до этих насекомых, чтобы убедиться в том, что это одаренные жизнью существа».

По-видимому, маска Смерти — одна из излюбленных Природой! Вспомним, что мы встретили эту грустную маску даже в растительном царстве, под видом мезембриантем (Mesembryanthemum); и мы могли бы тут же чрезвычайно умножить приведенные примеры из царства фауны, где «пассивный миметизм» являет, как излюбленную, ту или другую маску Смерти или Небытия.

Эта маска, по всей видимости, исключительно полезна в трудной и порой отчаянной борьбе за существование слабейших с сильнейшими — и, по-видимому, эту пользу «маски Смерти» инстинктивно сознают сами животные, когда «костюмировки» недостаточно или она совсем отсутствует в момент необходимости подобной маски. Тогда она мгновенно создается уже не в плане «ряженья», а в плане подлинного «драматического представления».

Кто не слыхал, например, о «притворяшках-ворах» (Ptinus fur) — насекомых, у которых искусство опустошать наши пищевые запасы конкурирует с *искусством прикидываться мертвыми* при малейшей опасности?

Насекомое, застигнутое врагом, вдруг останавливается, поджимает лапки и остается совершенно неподвижным несколько минут. В этой трагикомедии два шанса на успех: во-первых, неподвижное тельце насекомого легко может остаться незамеченным в куче разного сора, покрывающего почву; во-вторых, хищники, питающиеся исключительно живой добычею, не тронут трупа. Это притворное умирание замечательно у маленьких жуков Anobium. Как только индивидуум этого рода встречает что-либо на пути своем или прикоснется к чему-либо подозрительному, он втягивает в себя ноги и остается без движения, как мертвый; это притворство бывает тем упорнее, чем более стараются привести его в движение посредством раздражения. Один жук из породы точильщиков как раз за такое упорство и назван «упрямым» (Anobium pertinax).

Видеть в этих драматических представлениях смерти исключительно лишь действие страха (оцепенение, столбняк), причиняющего пассивную неподвижность насекомому, мы никоим образом не сможем, если только сопоставим данные случаи с изображением смерти у других животных, где это объяснение сразу же выдает свое бессилие дискредитировать сознательный театр в природе.

Мышь, пойманная кошкой, — явно для всякого, кто наблюдал хоть раз за повеленьем той и другой, — играет *драматически* роль мертвой, как только кошка выпустит ее из лап. Но стоит палачу {288} лишь отойти на шаг иль притвориться задремавшей, как жертва быстро улепетывает. И кошкам хорошо известен этот драматический маневр — причина, по которой редкая из «артисток» подпольного царства избегает в конце концов этой затяжной обоюдной «игры», своей горькой жертвенной доли. Но все же некоторые из них избегают порой этой доли — я сам был однажды свидетелем! А коли так — жертве стоит затратить еще и еще раз энергию на возможно-спасительную маску своей преждевременной смерти.

Если верить G. J. Romanes[[599]](#endnote-452), автору всемирно известной книги «Ум животных», — волк, падая в яму, так искусно притворяется мертвым, что охотник может опуститься к нему, связать его, увезти и даже бить по голове, — он все-таки не подаст ни малейших признаков жизни, пока опасность совершенно не минует и он не почувствует себя свободным.

В интересном очерке Анри Купена «Симуляция смерти в мире животных»[[600]](#footnote-150) разбирается целый ряд поучительных случаев, сюда относящихся. Лиса, бык, обезьяна так же, как и волк, грызуны (мыши) и насекомые, обладают этой поразительной способностью, в известных случаях жизни, демонстрировать драматически ее отсутствие или явно заметное ее угасание, т. е. приближение смерти.

Анри Купен в результате своих наблюдений приходит к заключению, что если в одних случаях маску смерти можно объяснить оцепенением от страха, то в других случаях подобное объяснение совершенно неудовлетворительно и остается поэтому предположить, что животные здесь действуют совершенно сознательно.

Я лично полагал бы возможным выдвинуть такую гипотезу: в начальной истории «естественного подбора» животное — скажем, насекомое, — впадая в род оцепенения под действием страха за свое существование, постепенно выработало из этого спасительного явления, столь похожего на смерть, — *драматический маневр*. При этом позволительно допустить, что порой оба феномена — естественный и инстинктивно-искусственный — соприсутствуют в одном и том же акте полупроизвольной, таким образом, симуляции смерти[[601]](#footnote-151). Нечто подобное мы наблюдаем у людей, проснувшихся ночью {289} при появлении грабителей: страх сковывает тело, горло сжимается, подавляя в зародыше крик ужаса, и человек продолжает казаться спящим, каковое обстоятельство не раз спасало наших ближних (например, мою мать, в бытность ее в Сибири, при появлении в ее спальне двух беглых каторжников). Или — другой пример — нервно-капризные женщины, легко впадающие в истерику, выгодную для них в известных случаях жизни, не подавляют ее при первом же приступе, а, наоборот, дают ей искусственно-драматический разряд.

Возвращаясь к миру животных, я не могу не вспомнить здесь неоднократно наблюдавшихся мною в Сухум-Кале[[602]](#endnote-453) (Закавказье) маленьких серых насекомых, похожих на мокриц, которые, стоило мне только дотронуться до них пальцем, — свертывались в круглый комочек пыли и откатывались, как дробинка. (Я позабыл их энтомологическую номенклатуру.) Это повторялось подряд столько раз, сколько я до них дотрагивался. Трудно, а пожалуй, и просто невозможно в данном случае предположить, чтобы насекомое каждый раз впадало в род оцепенения. Наоборот, *энергичная* симуляция смерти (исключающая тем самым начисто возможность оцепенения, т. е. пассивность), а вернее всего — не столько подражание смерти, сколько ловкая театральная подмена себя каждый раз шариком пыли кажется мне здесь совершенно правдоподобной.

Разумеется, если нас интересует только вопрос о «театре» в природе, — разбираться в степени сознательности мимикрии у животного отнюдь не приходится: *театр в природе налицо*, и кончено. Мухи, маскированные шмелями; беззащитные бабочки, имитирующие страшных ос или пчел; богомолы (Mantidae), ловящие насекомых[[603]](#footnote-152), прикидываясь цветком жучки, подделывающиеся под искрящиеся капли росы; гусеницы, пугающие маскарадным рисунком огромных зверских глаз, словно выслеживающих врага; кукушки, под маской ястреба спугивающие мирных птичек и подкладывающие им, пользуясь их суматохой, свои предательские яйца; безвредные змеи, разыгрывающие ядовитых кобр, и так далее — все это, вместе взятое, {290} еще раз говорит нам о сущем театре в природе, полезном и спасительном для мириадов существ.

Другое дело, разумеется, явления сознательного, так сказать, «театра» в природе, явления активного миметизма, произвольного пользования инстинктом подражания, проблема драматических игр у животных и т. п.

Как мы видели, в симуляции смерти у животных такой сознательный «театр» с их стороны допускается даже очень скептичными зоологами, вроде помянутого Анри Купена.

Еще более в этом убеждают почти анекдотические случаи симуляции у животных хвори, болезни, недомогания.

Так, Havelock Ellis[[604]](#endnote-454) в своем исследовании «Преступник», отмечает случай, проверенный профессором Ломброзо[[605]](#endnote-455), когда полковая лошадь, с целью избежания военных упражнений, притворилась хромой.

М. Н. Паргамин приводит в своей популярной психологии животных («Мир животных», <стр.> 155) рассказ о собаке, которая ушибла как-то ногу и, естественно, стала хромать. Хозяин во время болезни относился к ней очень заботливо и часто, жалея, ласкал ее. А она, что называется, намотала себе это на ус и в течение нескольких месяцев после того, как нога ее уже совершенно оправилась, всякий раз, как на нее сердились, начинала прихрамывать, точно у нее и в самом деле все еще болела нога.

Эти случаи явного лицедейства нам не представятся чрезмерно удивительными, если мы вспомним об *играх у животных* и постараемся отдать себе в них верный отчет.

В своем обширном труде «Die Spiele der Thiere» Карл Гроос[[606]](#endnote-456) уделяет предпочтительное внимание играм юности, смысл которых, по его мнению, в том, что некоторые инстинкты, в частности важные для сохранения вида, проявляются уже в то время, когда животное еще в них не нуждается. В противоположность последующим серьезным упражнениям эти игры представляют собой предварительное упражнение и тренировку этих самых инстинктов. Раннее обнаруживание их чрезвычайно полезно и обращает нас к принципу естественного подбора. Допустив, что наследственные инстинкты могут таким путем быть впоследствии изощрены индивидуальным опытом, им нет надобности быть чересчур развитыми с самого рождения; и подбор, следовательно, может ослабить слепую мощь инстинкта, чтобы благоприятствовать, наоборот, все более и более независимому развитию смышлености. К моменту, когда смышленость оказывается достаточно развитой, чтобы стать больше полезной в «struggle for {291} life»[[607]](#endnote-457), чем завершенные инстинкты, естественный подбор благоприятствует индивидуумам, у которых эти инстинкты проявляются с юности в форме менее совершенной и внешней серьезной причины, исключительно ради предварительного упражнения и тренировки, другими словами, он споспешествует животным, которые играют. Чтобы выявить должным образом биологическую важность игр во всей ее значительности, позволительно даже утверждать, что «*смысл существования юности составляет отчасти игра*; животные не потому играют, что они юны, но потому и юны, что должны играть»[[608]](#footnote-153).

Это чрезвычайно остроумное объяснение К. Грооса оставляет, к сожалению, так же как и вся его превосходная книга, без всякого внимания *проблему мимикрии*, в которой я склонен видеть начало всех начал драматических игр у животных.

Прежде чем игра стала сознательным делом у высших животных, прежде чем она стала мудрой забавой у малышей в целях предварительного упражнения и тренировки, прежде всего этого в истории происхождения видов мы наблюдаем тысячелетнюю подсказку природой той или другой игры для того или другого животного, — молчаливую подсказку в виде «*покровительственного сходства*» или, вообще говоря, *мимикрической способности*, совершенно не нуждающейся в предварительных упражнениях и тренировке. Из этой именно способности, по-видимому, и развились с веками все известные нам игры у животных притворно-драматического характера.

В самом деле! Почему, например, молодая кукушка, не будучи хищником, кружит, играючи, ястребом, терроризирующе для других птиц? Разве не оттого, что природа дала ей, в целях воровского подкладыванья яиц в чужие гнезда, маску ястреба, т. е. вид пугающего мирных наседок хищника? Разве тигр не потому подкрадывается, играючи, прячась в зарослях джунглей, что природа накинула ему вместе со шкурой маску под стать этим джунглям? И то же самое можно сказать про игру в прятки пантер и леопардов, в предопределение к таким играм-повадкам маскированных под пятна солнца среди листвы. Даже наш волк, в своих играх подкарауливания, как бы слепо следует предуказаниям своей изменчивой маски: он иначе подкарауливает и иначе играет в дозор весною, когда шкура его имеет зеленоватый оттенок, или осенью, когда шерсть его приобретает желтовато-рыжеватый колер, и иначе, конечно, зимою, когда он темно-серый, как голый кустарник, стволы деревьев и камни, среди которых он выжидательно прячется.

{292} Это игнорированье мимикрии в вопросе о происхождении игр у животных тем более необъяснимо у Грооса, что до него уже А. Уоллес, прекрасно им изученный, обратил серьезное внимание, насколько *мимикрия оказывает влияние на самый образ жизни животного и изменяет его*.

Тот факт, что многие из драматически играющих животных почти совершенно лишены мимикрических льгот, например обезьяны, может только утвердить в этом взгляде и вместе с тем навести на очень важное предположение: чем менее животное пользуется в борьбе за существование мимикрией, тем более смышленым в имитационно-драматическом отношении оно является, например, те же обезьяны. И наоборот, чем более располагает животное мимикрическими преимуществами, тем менее развита в нем эта драматическая смышленость, например, те же насекомые, в большинстве прекрасно мимикрически защищенные и вооруженные, но не дающие, за некоторым спорным исключением[[609]](#footnote-154), примеров произвольного «театра».

Разумеется, это предположение нуждается еще в строгой научной проверке. В ожидании ее мы, тем не менее, не можем остаться безучастными к фактам, явно говорящим в пользу данного предположения. Возьмите, например, разницу между павианами и человекообразными обезьянами. Как известно, последние отличаются, сравнительно с первыми, *высокоразвитыми имитационно-драматическими способностями*; зато они почти совершенно лишены мимикрических качеств, коими, наоборот, отличаются такие павианы, как мандрил (Marmon maimon) со своей страшной огромной мордой, снабженной ярко-синими вздутыми щеками, окружающими кроваво-красный трубообразный нос, усами хищника, хохлом, увеличивающим рост и т. п., или, например, гамадрил (P<apio> hamadryas), одна львиная грива какового павиана придает ему уже обманно-внушительный вид громадного «страшного зверя». «Анатомическое различие между свирепыми павианами и наиболее высокоразвитыми человекообразными, — замечает Эрнст Геккель[[610]](#endnote-458), — во всех отношениях, какой орган мы бы ни сравнили, более велико, чем между последними и человеком»[[611]](#footnote-155). Человек же, — это наиболее из {293} всех *лицедействующее животное*, — совершенно, как мы знаем, лишен мимикрических чар.

Все эти данные интересны для нас в целях усвоения следующей намечающейся истины: в то время как театр является для людей, в их взаимоотношениях, *сознательным* явлением (житейские условности, светское лицемерие, маска воспитанности и т. п.), причем чем культурнее человек, тем сознательнее его отношение к своему «театру в жизни», — театр, присущий Природе (как могучее средство борьбы за существование), проявляется в растительном царстве и в царстве низшей фауны *бессознательно*. Связью между мимикрирующим растением и почти сознательным, в своем обиходном лицедействе, человеком является *животное*, у которого можно предположить *полуинстинктивное, полусознательное* использованье театральности; при этом чем выше развитие смышлености у данного животного, тем больше сознательности, по аналогии с человеком, мы вправе ожидать в его использованьи театральности для нужд защиты или нападения.

Здесь мы подходим к коренному вопросу: можно ли реально подметить, а не только постулировать какую бы то ни было «*сознательность*» в использовании театральности у животных.

Этим вопросом, в связи с проблемой игр у животных, был очень озабочен, как известно, К. Гроос.

В своем замечательном труде «Die Spiele der Thiere» Гроос приводит следующее обсуждение данного вопроса, приводящее к его положительному разрешению.

Среди животных в большом ходу *охотничьи игры*. Эти игры естественно распадаются на три группы: «а) игры с добычей, *реально живой*; b) игры с добычей, *воображаемой живой*; здесь имеются в виду игры между животными той же породы, причем надо отдать себе отчет как в *активной охоте*, так и в *пассивной охоте*, что означает: дать себя преследовать; c) игра с добычей *неодушевленной*, воображаемой — с куском дерева, с шаром или аналогичным предметом. Если кошка все снова и снова преследует тот же шар, она кончит тем, что получит это “сознание играть роль”, какое мы находим у человека, предающегося некоему псевдодействию, которое он знает как таковое. Это “играть роль”, это “делать, как будто…” чрезвычайно для нас важно. Я не считаю себя слишком смелым, утверждая, что это сознание “играть роль” не может отсутствовать у молодой кошки, повторившей несколько раз ту же игру… После того как котенок атаковал мячик и последний стал снова неподвижен, котенок приводит его в движение ударом лапы, чтобы смочь {294} возобновить игру. Без сомненья, именно здесь находится начало того добровольного, сознательного обмана, который является наиболее нутряным и наиболее возвышенным элементом удовольствия от игры»[[612]](#footnote-156).

В последней главе своей книги (V — «Психология у животных») К. Гроос особенно обстоятельно разбирается в важном вопросе: сознательна или несознательна игра определенной роли у высших животных. Рассуждения автора настолько для нас поучительны, что я позволю себе процитировать их эссенциальную часть, по возможности, целиком.

«Объективно, — говорит Гроос, — всякая игра на самом деле псевдодействие, так как она является инстинктивным действием, у которого не оказывается реальной причины, его обусловившей. Но субъективно это, в сущности, не всегда так. Наоборот, самые элементарные формы игры не содержат еще ничего из этого “делать как будто” или чувства простого sham-occupation (притворного занятия). Другими словами, животное не имеет сознанья, что оно играет роль. Правда, когда игра часто повторяется и животное все более и более отдает себе отчет в эмоциональной ценности этой игры, мы можем поверить с полным правом, что животное — по крайней мере, смышленое животное — доходит до обретения сознания, что оно играет некую роль. Везде, где животное посреди сражения делает своему противнику дружественные знаки и только символически употребляет свое оружие, если можно так выразиться, везде, где оно допускает приближение неприятеля, чтобы удрать в последнюю минуту, где оно хватает кусок дерева или бросает его в воздух, чтобы третировать его как жертву, — мы с некоторой уверенностью можем предположить у животного наличность сознания, что оно отдается не более как псевдодействию. В большинстве других игр мы лишены этой уверенности, мы можем лишь предположить как общее правило, что подобный физический процесс имеется налицо; что, например, обезьяна, удовлетворяющая свой инстинкт разрушения, доходит до некоторого рода псевдовозбуждения, словно она изничтожала бы своего врага; что птица, играющая в воздухе, навязывает себе псевдоцели; что попугай, стучащий клювом о клетку, чтобы крикнуть затем “войдите”, предается сознательному комедиантству; что птица, занятая ухаживаньем, слегка корчит из себя приятную; что преследуемая самка является сознательно кокеткой; что обезьяна, укравшая собачонку, обращается с ней, как с куклой».

{295} «Так как в большинстве случаев невозможно доказать, — замечает Гроос, — что животные на самом деле предаются псевдодействию, быть может здесь полезно вспомнить, что подобный процесс, *притворство*, встречается нередко у высших животных. Кому случалось близко иметь дело с собаками, будет одного со мной мнения, если я скажу, что эти животные притворяются сознательно… Основываясь на этих примерах, столь многочисленных, — как это знают все психологи животных, — мы скажем, что животное обладает гораздо чаще сознанием псевдодействия своей игры, чем это обыкновенно думают».

«Если мы спросим себя, — продолжает Гроос, — какова психологическая форма сознания в псевдодействии, мы ответим, что это *воображение*». И Гроос тут же напоминает читателю, что во многих пунктах своей книги он уже отметил «*игры, которые надлежит рассматривать как род артистической деятельности». «*Среди свойств игры, — объясняет он дальше, — лучше всего показывающих тесное отношение между игрой и искусством, мы находим их свойство обманной видимости (ihr Scheincharakter). А воображение гораздо теснее связано родством с мыслью о видимости, чем это вообще полагают».

Здесь чрезвычайно уместно привести слова W. Enoch’а о сущности *воображения*, так как именно на них основывается в своих заключениях Гроос.

«Особое поведение собаки, играющей с костью, обнаруживает очень просто и потому очень понятно, каковы именно функции организма в момент, когда чувство прекрасного проявляется или должно бы проявиться. Игра дала зачатие красоте; и, наблюдая животное, легче видеть, каким образом это произошло, так как его жизнь не столь сложна, как человеческая. В воображении собаки кость становится некоторого рода хищным животным и возбуждает в собаке чувства, толкающие ее преследовать мертвый предмет. Преследование не будет иметь должных результатов; но движение кости, обусловленное самой собакой, дает новую пищу ее воображению, снова возбуждает ее чувства и заставляет продолжать игру… В этом примере, как и в тысяче других, цель игры состоит в одушевлении мертвого предмета, в создании *объекта иллюзии*» (Gegenstand des Scheines)[[613]](#footnote-157).

После этого прекрасного анализа мы охотно идем навстречу Гроосу, когда он утверждает, что животные, в играх которых часто {296} проявляется сознание их псевдодействия, в это время лишь притворно проявляют серьезную деятельность. Ссылаясь на Конрада Ланге[[614]](#endnote-459), Гроос вместе с ним полагает, на основании многочисленных наблюдений, что «*животным также известна игра-иллюзия*» (Illusionsspiel), *которая, вероятно, имеет для них такое же значение, как для человека игра-искусство* (Kunstspiel) — «Собаки, которые забавляются с обглоданной костью и дают ей катиться, чтобы потом схватить ее как добычу; кошки, которые забавляются подобным же образом с камешком или клубком… должны, — по мнению К. Ланге, — испытывать такие же впечатления, как и дети, играющие с куклой, или взрослые, смотрящие на спектакль или на произведение скульптуры… Ученые, — говорит К. Ланге — готовы согласиться видеть здесь скорее сознательную иллюзию, чем бессознательные рефлексы. Если это так, мы бы обрели очень серьезный аргумент в пользу важности сознательной иллюзии в художественном наслаждении. Совершенно ясно, что стимул, существовавший еще раньше формации человеческого рода, имеет большее право быть рассматриваемым как центральный стимул (Zentralreiz) художественного наслаждения, чем целая серия других стимулов, которые несомненно играют роль в художественном наслаждении, но которые не существуют для животного»[[615]](#footnote-158).

В то время как Ланге видит добровольную иллюзию в основе *всех искусств*, — Гроос видит ее также в основе *всех игр*, с той только оговоркой, что сознание псевдодействия не непременно сопутствует игре, но что оно может ей сопутствовать.

«Как бы то ни было, — заключает Гроос V‑ю главу своей замечательной книги, — все заставляет нас верить, что *добровольная иллюзия присуща некоторым шрам животных*» и что «художественное воображение имеет, следовательно, глубокие корни в общей органической эволюции: игра необходима для развития смышлености; в начале это не более как псевдодействие в объективном смысле, но она становится таковым и в субъективном смысле в результате развития смышлености; животное, понимающее, что оно предается псевдодействию и продолжающее играть, доходит до добровольной иллюзии, *до удовольствия от внешней видимости* и находится на пороге художественного творчества»[[616]](#footnote-159).

{297} Как известно, Гроос пришел к открытию в играх животных, способных к «добровольной иллюзии», *источника всех наших искусств*, а следовательно (заключаем мы), и источника искусства театра.

Отдавая щедрую дань признательности за таковое открытие выдающемуся, за последнюю четверть века, психологу и теоретику искусства, я не могу вместе с тем здесь не отметить некоторой тенденциозной близорукости Карла Грооса, проглядевшего не только феномены мимикрии, «наведшей», в условном смысле, на те же игры мир животных (на что я обратил уже внимание читателя), но проглядевшего равным образом и бросающийся, казалось бы, в глаза *общий характер* разобранных им игр у различных животных, в подавляющем большинстве — чисто *театральный характер*.

Надо быть очень тенденциозным историком и теоретиком искусства, чтобы в настоящее время не заметить вместе с Гроосом, что почти все приводимые им игры животных, дошедших в своем развитии до добровольной иллюзии, — сплошь драматического характера и представляют собой, в сущности говоря, то же самое, что «театр для себя» у наших детей.

Эта близорукость Грооса, так легко минующего своим просвещенным вниманием *броскую театральность, прежде всего казалось бы заметную играх животных*, тем более Удивительна, что в том месте, где почтенный автор цитирует Конрада Ланге, он, в поисках у детей наводящей аналогии их игр с играми животных, задается вопросом: «каковы же художественные игры детей?» «Они преимущественно *драматические»* (курсив мой. — *Н. Е.*), — признает Гроос и тут же в подтверждение приводит ряд убедительных примеров («ребенок подражает поступкам родителей и других людей, подражает даже неодушевленным предметам», «стол у него становится домом, табурет собакой» и т. п.).

От игр наших детей один лишь шаг назад к играм животных высшего класса. Что эти игры равным образом преимущественно *драматические*, напрашивается само собой для всякого прилежного наблюдателя мира животных. Отсюда должно вытекать само собою заключение, что *театр у животных есть первейшая зачаточная форма искусства*.

Этого заключения мы у Грооса не находим, несмотря на его крайнюю близость к такому заключению, и не находим по той простой причине, что *эстетику* К. Гроосу тенденциозно важно было обрести у животных зачатки именно искусства в *эстетическом* понимании этого слова, из какового, думал Гроос, оставаясь верным {298} старой филологической закваске, лишь впоследствии возникает театр как синтез уже сравнительно развившихся искусств. Мы знаем теперь, что это не так[[617]](#footnote-160); знаем, что *прежде эстетического чувства развивается чувство театральности, понимаемой в пре-эстетическом смысле*, и что именно это чувство, выросшее из *инстинкта* театральности (и обязанное, в конечном счете, самой природе, далеко не брезгающей «театром» в своей стихийной жизни), обусловило, с веками дифференциации, эстетическое чувство и все искусства, из этого чувства возникающие.

После этого напрасным будет с нашей стороны упрек *эстетику* Гроосу, что он в своем труде ни словом не обмолвился о театре, практикующемся у животных не только в играх, а в самые серьезные моменты их борьбы как за свое существование, так и за жизнь потомства (маскированные хищники, подкрадывающиеся к добыче с помощью драматических уловок, кукушка, кружащаяся ястребом в намерении подложить яйца в чужие гнезда и т. п.). Это, к сожалению, не входило в задачу Грооса, так же как и сопряжение «игры» с мимикрией.

И тем не менее, на каких бы различных точках зрения мы ни стояли с Гроосом в вопросе о происхождении искусства, — мы не можем не признать в конце концов его громадной заслуги в деле раскрытия тайны игр у животных и особенной заслуги в проникновенном подходе к моменту *сознательности* у играющих животных, доходящих, как прекрасно показал Гроос, до *добровольной иллюзии*, без которой мы бы не имели основания говорить уверенно о *сознательном театре у животных*, т. е. о явлении, генетически роднящем высшее животное с человеком, что лишний раз подтверждает теорию эволюции Дарвина — Уоллеса.

Если в разобранных мной случаях бессознательного театра у животных придирчивая критика может воспользоваться возражением — какой, мол, это «театр», если его виновник не сознает этот определяемый «театром» поступок в качестве такового, — то в случаях добровольной иллюзии, заверенной Гроосом, такая критика остается безоружной.

Мы, стало быть, имеем полное право теперь, даже в глазах такой придирчивой критики, говорить так же уверенно о *театре у животных*, как говорили о театре в жизни людей, прибегающих к сознательному {299} лицемерию, к внушению переоценки своей общественной роли в глазах других, к «заигрыванию», к разным симуляциям и т. п.

Театр у животных дает нам лишний случай (и какого колоссального значения случай!) уразуметь *смысл театральности*, которой до появления в печати моей «Апологии театральности» придавали не только превратное значение («театральщины», «позерства», «сусального золота» и т. п.), но которой, в подавляющем большинстве, просто не понимали долгое время как *великую жизненную силу*.

«Из борьбы в природе, из голода и смерти непосредственно следует процесс созидания высших животных», — писал Дарвин в своей обессмертившей его книге «О происхождении видов путем естественного подбора». И сам *человек*, как доказал это великий учитель в книге «Происхождение человека и половой подбор», мог появиться на земле лишь в результате этой борьбы в природе от высших животных.

Несравненным победителем на земном шаре оказался не мамонт, не лев, не кит, а физически немощный по сравнению с ними *человек*!

Как это случилось в веках? Мы в точности не знаем, впрочем, для монистической философии, по словам Эрн. Геккеля, вопрос о точном установлении постепенного хода развития наших животных предков довольно безразличен[[618]](#footnote-161). Для нас важен в первую голову сам непререкаемый факт происхождения человека от позвоночных животных и, в частности, от *обезьяны*.

Сравнительно недавно этот «непререкаемый факт» прошел вновь стадию пререкаемости. Несколько критиков «Этюдов о природе человека» И. И. Мечникова «восстали, — по его словам, — против теории происхождения человека от обезьяны», и знаменитому биологу пришлось «отписываться», защищая эту теорию самым настоятельным образом. В результате этих пререканий наука обогатилась новым рядом блестящих доказательств дарвиновской истины, каковые читатель может найти в главе «Психические рудименты у человека» книги «Этюды оптимизма» И. И. Мечникова. Рядом с историей развития человекообразных обезьян и изучением их кровяной жидкости, а также аномалий рудиментарных органов у человека, представляющих «драгоценные, — по словам Мечникова, — указания в пользу животного происхождения человека», он приводи, в названной главе обильное количество случаев пробуждения у человека, под влиянием страха, истерии или состояния сомнамбулизма, — {300} чисто обезьяньих инстинктов, возвращающих человека к подобию его человекообразных предков. «Подобно тому, как палеонтологи делают раскопки с целью отыскать ископаемые остатки промежуточных существ между человекообразными и людьми, — пишет в заключении Мечников, — точно так же психологи, медики и зоологи должны бы разыскивать рудименты психофизических функций для восстановления истории развития души человеческой. Мне кажется, что эта задача представляет богатейший родник для исследований, имеющих общий биологический интерес»[[619]](#footnote-162).

Рядом с такими (найденными и искомыми) рудиментами можно, на мой взгляд, смело привести ту склонность к «обезьянству» у детей и дикарей[[620]](#footnote-163), какая наблюдается в их пристрастии к передразниванью, переимчивости, вообще к подражанию, ко всякого рода кривляньям, к ужимкам и, наконец, к почти непрестанным, крайне подвижным по большей части, играм изводно-утомительным для взрослых «культурных» людей.

В результате этой театральной точки зрения на человека мы обретаем точно так же ощутимое доказательство происхождения его от обезьяны и приходим, в общем, к выводу, который я формулировал бы так:

Если, придавая должным образом *театральную* ценность явлениям *подражания*, мы примем во внимание, с одной стороны, что из всех животных *обезьяны* отличаются наиболее развитой способностью к *многоразличному подражанию*, а с другой стороны, что на *подражании* в значительной мере основано *социальное преуспеяние* {301} (Г. Тард[[621]](#endnote-460) считал даже, *что «общество есть подражание»*[[622]](#footnote-164)), — мы неминуемо, во-первых, лишний раз убедимся, что *человек, как непрестанно лицедействующее социальное животное, действительно должен иметь своим ближайшим предком обезьяну*, а во-вторых, что таким образом в *борьбе за существование*, изучаемой в природе, *театральность, как имитационная, так и инновационная, сыграла громадную*, еще неохватываемую нашим вниманием, *роль*.

Театр у животных убедительнейшим образом заставляет нас еще глубже осмыслить театральность как естественный, могучий метод борьбы в природе, приводящий между прочим к отбору наисмышленнейших лицедеев в жизни.

*От бессознательной маски* (мимикрии) к сознательному лицедейству — таков, в частности, *путь от животного к человеку*.

Говоря о «театре у животных», я, разумеется, очень далек мыслью от усмотрения в этом «театре» всех тех элементов, какие обычны, скажем, для нашего европейского «театра у людей», располагающего, как мы знаем, «сценой», «декорациями», «музыкой», «хором» и т. п., кончая подразделением присутствующих в театре на «актеров» и «зрителей».

Тем не менее, в известном виде, многие из этих сценически театральных элементов можно подметить — правда, разобщенно в большинстве случаев — и в театре у животных.

Так, например, «*маска», «грим» и «костюмировка»* несомненно присущи и театру у животных, пользующихся такими дарами природы (правда — не искусства), как мимикрия (миметизм) и покровительственное сходство.

Известна, однако, среди животных и искусственная «костюмировка». Так, среди морских животных находятся такие, которые любят покрывать себя камешками и крупным песком. «Если в вашем аквариуме живет какой-нибудь “Echinus”[[623]](#endnote-461), то вы нередко увидите его щеголяющим в таком неудобном наряде. Зато животное чувствует себя при этом в сравнительной безопасности; потому не трудитесь очищать Echinus’а от покрывающих его камешков: он снова облепит себя ими со всех сторон, и тогда его трудно отличить от песчаного и каменистого дна»[[624]](#footnote-165).

Интересный «костюм» делает себе, для своей мало исследованной еще «монодрамы», один краб южного побережья Франции, Dromia {302} vulgaris (волосатый краб). «Он захватывает большую губку и поддерживает ее двумя парами задних ног на щитке. Губка продолжает расти и процветать на ракообразном. Если срезать губку, то краб бросается и поспешно укрепляет на прежнем месте свою драгоценную покрышку. Привычка к этому одеянию так вкоренилась у этой породы крабов, что повлияла даже на организацию животного. Его четыре задние ноги совершенно изменились и служат исключительно для поддержания губки, а не для плаванья или ходьбы»[[625]](#footnote-166).

Но самым замечательным животным среди костюмирующихся надо по справедливости признать гусеницу платяной или меховой моли (Tinea pellionella), подробно описанную Реомюром[[626]](#endnote-462). «Голова, челюсти и шесть ближайших к голове ножек — единственные роговые части ее тела. Остальное покрыто белой, тонкой, прозрачной кожицей. Платье, одевающее это тельце, несложного фасона, так как само тельце почти цилиндрической формы… Наружная часть этого платья (футляра) покрыта особой шерстяной тканью, красной, зеленой, голубой, серой, смотря по материи, на которой поместилось насекомое. Иногда различные цвета идут вперемежку, чаще они располагаются полосами. Но только внешняя оболочка шерстяная, внутренняя — из светло-серого шелка. Чехол сшит из материи, лицевая сторона которой шерстяная, а изнанка шелковая. Такой ткани мы еще не научились вырабатывать», — заключает Реомюр[[627]](#footnote-167).

В *условном смысле* можно говорить не только о «костюмировке» у животных, но и о настоящих «*декорациях*» места действа (обычно любовных игр) у животных. Особенно этим «искусством» прославились некоторые породы птиц.

Здесь прежде всего можно упомянуть птичку, известную под названием шелковистый шалашник (Philonorhynchus holosericus). «Кроме обычных гнезд, — говорит А. Купен[[628]](#footnote-168), — шалашники строят еще гнезда, служащие им местом свидания, где они весело проводят время, а иногда и спариваются». Гульд[[629]](#endnote-463), наблюдавший эти странные постройки, сообщает некоторые интересные подробности. «Исследуя кедровые леса в Ливерпульском округе, — говорит он, — я находил много таких беседок или мест увеселений птиц. Они обыкновенно были построены под сенью свесившихся деревьев в уединенных уголках леса и почти всегда помещались на земле. Здесь, из плотно сплетенных прутиков, устраивается основание постройки, а по бокам, {303} из более нежных гибких прутиков выводится самый шалаш. Строительный материал располагается таким образом, что все острия и развилины ветвей приходятся наверху. С каждой стороны оставляется свободный проход. Эти постройки особенно красивы потому, что они усердно украшаются яркими предметами. Тут вы найдете хвостовые перья разных попугаев, ракушки полевых улиток, камешки, выбелившиеся кости. Перья втыкаются между ветвей, камни и ракушки положены у входа. Туземцы, зная страсть этих птиц уносить блестящие предметы, всегда ищут свои потерянные вещи около таких беседок и почти всегда находят их. Я сам нашел у входа в одну такую беседку прекрасно выделанный камешек от томагавка, величиной в 1/2 дюйма, среди множества тряпок из синей бумажной материи. Вероятно, птицы натаскали все это из какого-нибудь туземного поселка».

Перьями, раковинами, костями и листьями *декорируют* свои «сцены» эротических «выступлений» и австралийские птички Chlamudera maculata (пятнистый шалашник), устраивающие эти «сцены» независимо и вдали от своих гнезд. Однако самыми замечательными *декораторами* из царства пернатых признаются так называемые «птицы-садовники» (Amblyornis), живущие в Новой Гвинее. «Проходя по великолепному лесу, лежащему на высоте около 1600 метров, — передает Беккари[[630]](#endnote-464), — я вдруг очутился перед маленьким шалашом, у входа в который расстилалась небольшая площадка, усеянная цветами; я тотчас вспомнил о шалашах, построенных птицами, о которых Брюйну рассказывали его люди, и не усомнился, что передо мной находится именно такая постройка…» Судя по тому, что видел Беккари лично и по рассказам туземцев, «птица выбирает маленькую ровную лужайку с небольшим деревцом до 1 метра 20 см вышиною. Деревцо, служащее осью для будущего здания, обкладывается мохом. Потом она втыкает в землю ветки одного паразитного растения. Ветки эти продолжают произрастать и сохраняются довольно долго зелеными. Они расположены наклонно и очень тесно, так что образуют конусообразную беседку около 50 см в вышину и около 1 метра в диаметре. С одной стороны они слегка расширяются и оставляют отверстие, служащее входом в шалаш; перед этим входом расстилается прелестная, устланная мхом лужайка. Птица собирает мох маленькими пучками, очищает его клювом от камешков, кусочков дерева и посторонних трав. Потом, по этому зеленому ковру, она разбрасывает цветы и плоды, срываемые в окрестностях; по мере их увядания она заменяет их свежими. Словом, она устраивает перед своим шалашом настоящий цветник и содержит его в таком {304} порядке, что вполне заслуживает данное ей малайцами название Туканбокан, что означает “птица-садовник”»[[631]](#footnote-169).

Что *декоративное искусство* известно не одним только птицам и не только для театрализации «празднества» брачного схождения, показывают хитрости, к которым прибегают некоторые породы пауков, живущих на земле, когда дверь, закрывающая норку, приготовляется пауком с тем расчетом, чтобы она как можно меньше отличалась от окружающих ее предметов. «Иногда паук нарочно вплетает в свою сеть разные былинки, чтобы придать ей вполне невинный вид, — передает М. Н. Паргамин. — В некоторых случаях, для пущей иллюзии, в дверях, ведущих в норку этого хитреца, вырастает даже какая-нибудь травка; можно подумать, что это простая случайность, на самом же деле все это преднамеренно, так как замечено, что пауки занимаются иногда пересадками легоньких травок»[[632]](#footnote-170).

Наконец, — что имеет ближайшее отношение к нашей теме, — у некоторых животных мы находим и примитивную декорацию *сцены*!

Как! — спросит удивленный читатель, — животным известна даже *сцена* в нашем смысле этого слова?

Не всем, но некоторым несомненно известна, — ответит каждый беспристрастный критик книги W. H. Hudson’а «*The naturalist in la Plata*».

«Существуют танцы у людей, — сообщает Хадсон в этой книге, — которые исполняются только одним лицом в то время, как другие смотрят; у некоторых птиц, весьма различной породы, имеются равным образом танцы подобного рода. Rupicola (“каменные петушки”), птицы Южной Америки, являют в этом отношении разительный пример. Они выбирают *для сцены* плоское место, покрытое мхом и окруженное кустарником, которое они “*содержат в чистоте”*, удаляя прутья и камешки. Птицы собираются вокруг этой сцены; один из самцов, с гребнем и опереньем ярко-оранжевого цвета, выступает вперед и, расстилая крылья и распуская хвост, держится так, будто он танцует менуэт. Увлеченный своим пылом, он подпрыгивает и кружится удивительнейшим образом, кончая тем, что удаляется в полном истощении; тогда другая птица заменяет его место»[[633]](#footnote-171).

Из этого примера видно, что некоторые из животных знают не только сцену, но и строгое, по-видимому, разделение себя, во время {305} представления, на *зрителей* и (назовем их так!) «*сценических» исполнителей*.

Об удовольствии быть «*зрителем*» на жизненном спектакле, — удовольствии, присущем высшим животным, — говорит определенно К. Гроос (в цитированном выше труде), отмечая, что удовольствие при таком положении «зрителя» некоторые животные получают отнюдь не только от спектакля, «даваемого» представителями родственной им породы. Наблюдательный автор «Die Spiele der Thiere» тут же указывает, как на всем известный пример, на любовь собак смотреть в окно. Этот «смотр гулянья» (Spazierensehen), не имеющий другой цели, как внутренне воспринимать различные уличные спектакли, был рассматриваем Шопенгауэром, напоминает Гроос, как наиболее человечная черта у животных.

Из хадсоновского сообщения об оргиастическом, по-видимому, «менуэте», практикуемом «каменными петушками» (Rupicola), мы можем заключить еще, что некоторым из животных известны не только такие чисто театральные феномены, как «*сцена*» и «*зрители*» (не смешивающиеся с «артистами»), но и как будто настоящие *танцы*, сыгравшие такую выдающуюся роль у людей в истории возникновения драмы.

Правильность такого заключения получает подтверждение в лице самого Хадсон, рассказывающего в названном труде об одной породе чибисов (the spurwinged lapwing), чрезвычайно склонных к игровым танцам. «Если, — говорит он, — наблюдать за парой (этих чибисов) некоторое время, можно заметить приближение к ней птицы, принадлежащей к соседней паре; подошедшая встречается со всевозможными признаками радости. Первые две птицы идут навстречу визитеру и становятся сзади него; потом все трое начинают быстро расхаживать одним и тем же шагом, производя в то же время ритмичные звуки. Ходьба прекращается; предводитель поднимает свои крылья и держится прямо, неподвижный. Две другие, продолжая очень громко распевать, остаются сзади него на одной линии, с ощетинившимся опереньем, наклоняясь вперед и назад, вплоть до прикосновения острым клювом к земле, и остаются некоторое время в таком положении, тихонько бормоча. Спектакль кончен. Визитер возвращается к своей подруге, чтоб дождаться, несколько позже, подобного же визита»[[634]](#footnote-172).

Не менее поразительны танцы у дергачей (голенастой птицы из семьи водяных кур). «По временам они собираются целой стаей, — {306} передает М. Н. Паргамин, — и устраивают настоящий бал. Вытянув шеи, они сходятся, расходятся, вальсируют парами, разом останавливаются, как бы застывая в какой-нибудь позе, и затем снова пускаются в пляс. При этом дергачи издают резкие выкрикивания в такт телодвижениям и так усердствуют, что совсем выбиваются из сил. Расходятся они со своего бала, шатаясь и едва держась на ногах»[[635]](#footnote-173).

«Индейки прерии, — сообщает тот же автор, — также любят забавляться танцами. На месте, где нет травы, становятся от 8 – 10 пар индеек и начинают такую же кадриль, как и люди. Пары кланяются друг другу, топчутся потом на месте одна против другой, на некотором расстоянии одна от другой, издавая при этом нежные крики. Также они обмениваются дамами и тогда после поклонов начинают плясать. Подобный же обычай замечается у родственных им острохвостых индеек. Птицы направляются на плоское место, где сбивают крыльями и топчут ногами траву на пространстве около 20 футов в поперечнике (сцена?). На этом месте общество собирается утром и вечером и выделывает такие же пируэты, как наши предки во времена рококо. По две и по четыре они выступают вперед, наклоняют головки, распускают по земле крылья, отступают, еще раз подаются вперед, затем повертываются на пальцах, подымают перья и весело кричат. Место, на котором происходят описанные общественные забавы названных выше птиц, охотники называют “большими залами”»[[636]](#footnote-174).

Во всех этих примерах поучительно отметить, что птицы, как и люди, сопровождают свои танцы некоторым подобием *музыки* («ритмическими звуками», «нежными криками», «бормотанием» и т. п.). О райских же птицах, также больших любительницах танцев, сообщают, что у некоторых из них (например, новогвинейских) существует даже, в виде аккомпанемента их quasi-хореографических движений, и нечто вроде «настоящей музыки», состоящей в особом треске, производимом клювом и крыльями под такт телодвижений[[637]](#footnote-175).

Но, как мы и вправе ожидать, совершенно исключительная страсть к «музыке», вернее — к *музыкальному шуму*, свойственна главным образом обезьянам, этим забавным предкам дикарей, и именно антропоморфным обезьянам, как, например, шимпанзе и горилла — «Согласно Savage’у[[638]](#endnote-465), — пишет К. Гроос, — шимпанзе… *барабанят* {307} *палками по кускам гулкого дерева*». Это обстоятельство, которому Гроос, по его словам, не придал вначале должной ценности, было подтверждено, однако, сообщениями экспедиции Loango[[639]](#endnote-466), в которых Falkenstein[[640]](#endnote-467) указал, между прочим, на молодую гориллу, наблюдавшуюся им вблизи, которой «доставляло особенное удовольствие, почти ребяческое, вызывать звуки ударами по полым предметам, и она редко упускала случай побарабанить по бочкам, кастрюлям или кускам жести». Эта же горилла барабанила также по своей груди обоими кулаками, «очевидно, вследствие излишка благодушного настроения и из простого удовольствия», — замечает J. Falkenstein[[641]](#footnote-176). «Я сам видел, — добавляет К. Гроос в связи с этой цитатой, — как в Штутгартовском зоологическом саду шимпанзе… притоптывала на полу своей клетки, — движение, присущее порою пляскам первобытных племен»[[642]](#footnote-177).

Мы знаем, что у дикарей эта страсть к «шумовой музыке» (resp. «музыкальному шуму») удовлетворяется, на заре культуры, почти исключительно криками да барабанами. Все африканские племена, с какими мне пришлось встретиться во время моих путешествий в Марокко и в Верхнем Египте (окраина Нубийской пустыни), злоупотребляли барабанами во время плясок, доходя до неистовства. То же увлечение и у ашантиев, с которыми я познакомился во время их «гастролей» в Европе: музыка, под которую они пляшут, исключительно барабанная.

Из этой связной любви к пляскам и к барабанам у диких народов у нас естественно, по аналогии, возникает вопрос: ну а обезьяны, барабанящие так охотно, по свидетельству некоторых, являют ли они, как и дикари, ту же страсть к пляскам?

J. Falkenstein, давший приведенное выше описание барабанящей гориллы, отвечает на этот вопрос самым утвердительным образом: наблюдавшаяся им горилла «исполняла безумные пляски, кувыркаясь время от времени, кружась вокруг себя, пошатываясь то туда, то сюда, так что зрители были убеждены, что она была пьяна. Но если она и опьянела, то разве что от радости, каковое опьянение заставляло ее выказывать размеры своих сил в изумительных прыжках»[[643]](#footnote-178).

Если мы примем во внимание, рядом с утвердившейся гипотезой *происхождения человека от обезьяны*, эти страстные «безумные *пляски*» гориллы, любовь ее, как и вообще всех человекообразных {308} обезьян, к *барабаньему бою, хлопанью себя по груди, притоптыванью и т. п*. и если, вместе с тем, мы вспомним, что как раз антропоморфные обезьяны отличаются своими *драматически имитационными* повадками, мы сразу же увидим, что разница между *первобытным театром дикарей*, известным в примитивной форме *драматических плясок*, и между, так сказать, «праздничным» проявлением себя кривляющихся, пляшущих, барабанящих или притоптывающих обезьян отнюдь не так уже велика, как это привыкли думать, с одной стороны, зоологи, а с другой — фольклористы и историки театра. Во всяком случае, я не вижу здесь той пропасти, какая мыслится обыкновенно между дикарским зачаточным «театром» и тем, что я называю «театр у животных», хотя прекрасно знаю, что грань между тем и другим не так легко стирается сейчас, как несколько десятков тысяч лет тому назад.

Опираясь на некоторые примеры, приводимые тем же К. Гроосом в его «Играх животных», можно даже без особенной натяжки утверждать, что у высших животных может быть подмечена как будто и примитивная драма, не только в смысле простого изображения «действа как такового», но и в смысле действа, развивающего совершенно определенный, «драматический», так сказать, *сюжет*.

Возьмите, например, охотничьи игры у животных! Что это в самом деле, как не «драматические сценки» на определенный сюжет бегства-спасения и погони-нападения, разыгрываемые животными одной и той же породы all’improvviso[[644]](#endnote-468)!

Можно говорить здесь (правда, в несколько условном смысле) даже о некоторых употребительных и у людей *частях «*драматического целого». Взять хотя бы такой *пролог* к охотничьей «*сценке*», разыгрываемой собаками по собственной инициативе! Его традиционной сущностью, как удалось подметить, является сговор между участниками. «Одна из собак опирается характерным манером на передние лапы, — положение, которое позволяет быстро повернуться и убежать. Та, которая готова к бегству, кидается иногда то направо, то налево, прежде чем бежать по-настоящему; в это время другая являет пример очаровательного притворства: она смотрит в сторону и делает вид, что этим вовсе не интересуется; далее следует бег; одна из двух спасается со всей скоростью, в то время как другая ее преследует с еще большим старанием; если преследующая может приблизиться к своей воображаемой добыче, искусно пересекая ей дорогу, она пытается, атакуя ее со стороны, схватить ее за загривок или за задние лапы, как делают собаки, когда дело идет о действительной добыче; другая, все еще убегая, оборачивает к ней голову {309} и пробует, кусаясь, отразить нападение. Эта игра переходит часто в настоящую битву. Партнеры становятся друг против друга, задыхающиеся, с высунутым языком, пока один из них не повернется с быстротой молнии и не начнет игры сначала»[[645]](#footnote-179).

Итак, в итоге, с некоторой тенденцией, легко, по-моему, оправдываемой, мы подмечаем у животных не только театральность, присущую и людям, не просто известную склонность к «театру», в расплывчатом смысле этого понятия, но и такие специфически театральные данные, как:

*маски*,

*костюмировка*,

*сцена*,

*декорации*,

*зрители*,

*драма (пролог, сюжет, действо)*,

*танцы и*

*музыка*.

Этот внушительный перечень может быть дополнен еще двумя данными крайне важного значения.

Как мы знаем, драма у людей — в частности у греков — возникла из *хора*, выполнявшего игры-песни-пляски в синкретическом их состоянии, в каковом хоре («хоровом синкретизме») первенствующая роль выпадает на долю *корифея*, этого пращура будущего актера.

Наблюдается ли что-либо подобное в мире животных?

Если вспомнить то, что говорилось здесь о quasi-танцах дергачей, индеек прерии и т. п. и разобраться с нашей точки зрения в этих коллективных песенно-плясовых (вернее: крикливо-плясовых) обычаях у животных, мы несомненно придем к утвердительному ответу на предложенный вопрос.

К такому ответу приходит и не раз уже цитированный здесь К. Гроос в своих «Играх животных», говоря обобщающе, что «толпы или стада, более или менее многочисленные, собираются, чтобы отдаться совместным играм ради упражнения голоса сообща, чтобы отдаться битвам или чтобы разыграть сцены ухаживанья. В этих случаях *игра, начатая отдельным индивидуумом, увлекает сразу целое стадо* и тогда к инстинкту подражания присоединяется часто соперничество, в особенности в тех их коллективных играх, которые не что иное, по крайней мере частично, как игры ухаживанья» (курсив мой. — *Н. Е*.).

{310} Я полагал бы нужным в связи со всем, что говорилось здесь о родственности, в *театральном отношении*, людей и обезьян, остановить внимание читателя на «*хоре*» ревущих и играющих *гиббонов* (человекообразных обезьян), у которых *зачинатель «хора» легко может быть принят за «корифея» его*.

В. Гааке находит, что некоторые из гиббонов, как например, «гулок» (H<ylobates> hoolock), издают «*крик, издали очень похожий на человеческий* и состоящий из своеобразно звучащих тонов, слышных на далеком расстоянии»[[646]](#footnote-180). «*Рев* этот, — говорит в другом месте В. Гааке, — по-видимому, *служит обезьянам забавой*; при приближении опасности эти животные… замолкают»[[647]](#footnote-181).

По описанию Hensel’я[[648]](#endnote-469), цитируемого К. Гроосом в главе «Эротические игры»[[649]](#footnote-182), родоначальник гиббонов, после того как все *поели (попировали)*, садится на ветку *под тенью* дикой смоковницы, в то время как остальные располагаются около и прогуливаются важно и с достоинством, подняв хвост кверху. «Вскоре он начинает рычать не слишком громко, подобно льву, готовящемуся доказать всю мощь своих легких. Эти звуки, происходящие, по-видимому, лишь от вдыхания и выдыхания, следуя все быстрее и быстрее, становятся все сильнее и сильнее. Слышно, что возбуждение ревуна возрастает. Оно достигает вскоре своего пароксизма. Интервалы между звуками почти исчезают, и слышно только одно длящееся рычание. В этот момент чрезвычайный энтузиазм охватывает остальных представителей рода, до сих пор молчавших. Все присоединяют свои голоса к голосу родоначальника, и страшный хор, в продолжение порой десяти секунд, возмущает тишину леса. Этот концерт кончается одинокими звуками, подобными тем, с каких он начался…»

Дарвин считает этот хор ревущих гиббонов (Hylobates agilis) за функцию, приобретенную в видах ухаживания, и находит, что «у гиббона голос очень пронзительный, но музыкальный». Waterhouse[[650]](#endnote-470) говорит, по сообщению Дарвина, что ему «казалось, будто интервалы восходящей и нисходящей гаммы в точности образуют полутоны» и он «уверен, что высший тон был как раз октавой по отношению к первому. Модуляция тонов очень музыкальна — по его признанию, — и хороший скрипач мог бы с точностью передать {311} напев гиббона». Мнение Waterhous’а подтверждается, по словам Дарвина, и профессором Owen[[651]](#footnote-183) [[652]](#endnote-471).

В приведенном примере *обезьяньего хора* мы видим не только самый настоящий хор, но и *корифея*, инициативно первенствующего над другими и, мало того, образующего *центр* этого хора и даже *высящегося* над ним словно греческий протагонист на жертвенном столе среди древнейшей орхестры!

Если принять во внимание, что *хоровое «действо»* ревущих гиббонов возникло в результате некоего «*пиршества*» (насыщения) и что затем они расположились *под тенью* листвы, как под неким шатром, можно, при желании, до курьезности распространить аналогию между этим обезьяньим хором и *хором нарождавшейся греческой сцены*.

В самом деле! Что значит «сцена» в первоначальном смысле, как не «пир» и вместе с тем «собрание в *шатре*»![[653]](#footnote-184) И, кстати, разве не из жертвенного пира Икария с односельчанами выводит легенда происхождение греческой трагедии!

Но греческая трагедия возникла не только из хора, но и из *круговой пляски*, т. е., говоря обобщающе, из *киклического* хора *(круговращательного* хора) около жертвенника, каковой хор лишь впоследствии был вытеснен драматическим хором, строившимся порядно в виде каре и т. п. Однако и в это позднее время развития греческой драмы «греческие театры строились также и для *киклических исполнений*»[[654]](#footnote-185). Отсюда понятно, почему *орхестра*, служившая в греческом театре для плясок хора (orcheomai[[655]](#endnote-472) — плясать), продолжала неизменно иметь вид *круга*.

Говоря о «хоре» гиббонов, что они располагаются около родоначальника-«корифея» и «прогуливаются важно и с достоинством, подняв хвост кверху», Hensel, к сожалению, ничего не сообщает нам о *кругообразном* хождении этих обезьян. Таковое, однако, может быть легко предположено в качестве *непременного*, если только иметь в виду, что *центральное* место этого хора занимал старый самец и что таким образом животные естественно должны были совершать круговые движения около такого живого центра; это движение вообще свойственно животным, внимание которых приковано к определенному предмету: они его обходят обычно кругом.

{312} Что *плясовой круг*, названный греками «*орхестрой*», предвосхищен в известной мере, как *театральное* учреждение, животными и может таким образом легко быть объяснен в своем происхождении естественно-природным путем, — показывает, между прочим, поведенье тетеревов Сев<ерной> Америки, на котором останавливает наше внимание Дарвин. Вот что он пишет об этих птицах во II‑м томе «Происхождения человека»: «В Северной Америке большие общества хвостатых тетеревов (Tetrao phasianellus) собираются, с наступлением времени выводка, каждое утро в определенном месте и *описывают, бегая, круги*, от пятнадцати до двадцати футов в диаметре, так что почва обнажается, как там, где пляшут эльфы. В этих “куропачьих танцах”, как выражаются охотники, птицы принимают самые странные позы; они бегают по кругу — одни направо, другие налево».

Это наблюдение Дарвина, в связи с примером ревущих гиббонов, образующих «киклический хор» «sui generis»[[656]](#endnote-473), с «корифеем» во главе, как бы и в самом деле стирает грань между зачаточными формами театра у животных и таковыми же формами театра у людей. Я говорю здесь совершенно сознательно и убежденно о зачаточных *формах театра*, а не только танца, ибо первобытная *драма* (действо), составляющая сущность примитивного театра, «*не что иное*, — по правильному определению Эрнеста Гроссе[[657]](#endnote-474), — как *дифференцированная форма танца*[[658]](#footnote-186). Если мы хотим, — объясняет Э. Гроссе, — у первобытных племен разграничить между собою танец и драму, нам придется опереться лишь на довольно внешний признак — на отсутствие или присутствие ритма; *в существе же и тот и другая на этой культурной ступени почти тождественны по внутреннему составу и по действию*»[[659]](#footnote-187).

В этом смысле «плясовая драма» или, если угодно, «драматическая пляска» некоторых дикарей очень мало чем отличается от quasi-«драматической пляски», наблюдаемой у животных.

Австралийские танцы такого рода, представляющие собой примитивную драму в форме «театра под открытым небом», как например «корробори» или танцы минкопов и т. п., заставляют в конце концов задаться мало лестным для человека вопросом: кто же является подлинным зачинателем театра с его орхестрой, плясовой драмой, музыкой, хором и пр. — человек или животное?

{313} Когда я узнаю от африканских путешественников Arbousset и Daumas[[660]](#endnote-475), что «бушмены танцуют лишь когда они досыта наелись», что «движения их состоят из неправильных прыжков», что, «по выражению туземцев, они скачут, как стадо телят» и что «они поднимают такой страшный крик»[[661]](#footnote-188), — я не могу не вспомнить о ревущих гиббонах, сначала нажравшихся, а затем принявшихся выполнять, по-видимому, то же самое, что и бушмены.

Когда я думаю о *слове, о речи*, возможно отличающих примитивно-театральный спектакль у людей от такового же у животных, мне вспоминается замечание Burchell’а[[662]](#endnote-476) (в его «Reisen in das Innere von Süd-Africa»), что пение плясавших дикарей состояло из повторения *ничего не значащих звуков «*Ае‑о, Ае‑о»… и я ловлю себя на мысли, что речь отнюдь не неизбежное в культурном театре (балет, например, пантомима) и даже может быть спорной в смысле критерия театрального прогресса.

Утоптанная круглая площадка для плясок, приведшая у греков к *орхестре* и ее санкции как основной части театрального здания, возвращает нашу мысль к «куропачьим танцам» хвостатых тетеревов Северной Америки, описанным Дарвином в виде круговой беготни, обнажающей топотом ног арену в 13 – 20 футов в диаметре.

Рядом с этим оргиастическим кружением, столь *естественным* у различных животных и столь понятным, особенно когда оно совершается вокруг такого небезразличного центра, как самец-запевала у тех же гиббонов, до смешного кажется *искусственным* объяснение древних авторов, видевших в киклических хорах Греции и Рима, т. е. календарном хождении вокруг священных алтарей, *воспроизведение круговых движений небесных светил*! (См., напр., у Лукиана, учившего о «choreia ton asteron»[[663]](#endnote-477), или у Плутарха, объяснявшего, в жизнеописании Нумы, гл. 14, «круговое вращение совершающих поклонение богам» как «подражание круговращению вселенной»[[664]](#endnote-478).) Этот взгляд на *происхождение кругового хождения* разделялся большинством ученых вплоть до последнего времени; наш просвещенный А. Афанасьев[[665]](#endnote-479), например, выражал в конце XIX века лишь общепринятое наукой мнение, когда учил, что «древние племена старались в своих религиозных церемониях символически выражать то же, что совершалось на небе», и что именно в этом «старании» надо видеть, в частности, причину возникновения *хоровода*[[666]](#footnote-189).

{314} Теперь мы видим, какую ничтожную роль сыграли в конце концов «*алтарь» и «религиозное чувство»* в возникновении «киклического хора», зачатки которого мы находим уже у животных.

Говоря о плясках австралийских дикарей как о примитивной драме, где танцоры практикуют *круговые движения* наподобие киклических хоров, Эрнест Гроссе приходит к заключению, что лишь *незначительная часть таких плясок имеет характер религиозных обрядов, «огромное же большинство безусловно представляет эстетическое выражение и возбуждение сильных душевных движений»*[[667]](#footnote-190).

И только.

*Отсутствие религиозного чувства* в песенно-плясовой драме, наблюдаемое у дикарей, еще больше стирает грань между зачаточными формами театра у людей и у животных.

Рассматривая театр не как проявление эстетического чувства, а как проявление эволюционирующего от животного к человеку *инстинкта преображения*, я оставляю тем самым в стороне вопрос об *искусстве* у животных в его чистом виде.

Этот вопрос, однако, встал на очереди в науке и занимает за последнюю четверть века (вслед за выходом в свет книги Карла Грооса об играх животных) не только историков и теоретиков искусства, но и представителей естественных наук; доказательством этому служит хотя бы появление широко популяризованной книги «Искусства и ремесла у животных» французского натуралиста А. Купена.

Для некоторых же эстетиков самый вопрос, обладают ли животные стремлением к искусству, является не только глубоко волнующим, но и «жгучим». Так, по крайней мере, выражается проф. Карл Вёрман[[668]](#endnote-480) (бывш<ий> директор Дрезденской галереи) во введении к «Истории искусства всех времен и народов». «На наши уста, — говорит он, — напрашивается жгучий вопрос: не обладают ли действительным стремлением к искусству и другие существа, помимо человека, не обнаруживают ли они этого стремления, а главное — имеем ли мы право считать, что для животных, наделенных гораздо более тонкими внешними чувствами, чем мы, и подобно нам испытывающих и в состоянии бодрствования, и во сне приятные и неприятные ощущения, раз навсегда закрыт земной рай художественного творчества и наслаждения искусством»[[669]](#footnote-191).

{315} Вопрос об искусстве у животных поставлен проф. Карлом Вёрманом слишком широко; отсюда сентиментально-уклончивый в начале и отрицательный в конце ответ почтенного профессора на его «жгучий вопрос».

Сузив этот вопрос до театральных рамок, т. е. подойдя к нему не с исключительно эстетической точки зрения (неизбежной, впрочем, для старого историка искусства), а с точки зрения инстинкта преображения, вызволяемого в форме театральности, мы получим совсем другой ответ — ответ, пространно изложенный в этом сравнительно кратком для данного вопроса очерке.

# **{****369}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрахам (Abraham) Карл (1877 – 1925) — [232](#_page232), [237](#_page237), [359](#_page359)

Августин Блаженный (Аврелий Августин) (354 – 430) — [48](#_page048), [317](#_page317)

Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836 – 1905) — [269](#_page269), [364](#_page364)

Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881 – 1925) — [175](#_page175)

Алданов (наст. фам.: Ландау) Марк Александрович (1886 – 1957) — [26](#_page026), [27](#_page027)

Александр II Николаевич (1818 – 1881) — [357](#_page357)

Александр Невский (1220 – 1263) — [203](#_page203), [235](#_page235)

Александра св., царица (? – 303) — [203](#_page203)

Алексеев Василий Алексеевич (1863 – ?) — [238](#_page238), [368](#_page368)

Аллегри Орест Карлович (1859 – 1956) — [101](#_page101), [335](#_page335)

Альтман Натан Исаевич (1889 – 1970) — [364](#_page364)

Амьель (Amiel) Анри Фредерик (1821 – 1881) — [216](#_page216), [358](#_page358)

Анджелико (Angelico) (Фра Джованни да Фьезоле, Fra Giovanni da Fiesole) (прозвище Беато Анджелико) (ок. 1400 – 1455) — [201](#_page201)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919) — [111](#_page111), [121](#_page121), [247](#_page247), [249](#_page249), [251](#_page251), [340](#_page340), [341](#_page341), [360](#_page360), [361](#_page361)

Анисфельд Борис (Бер) Израилевич (1878 – 1973) — [108](#_page108), [339](#_page339)

Аничков Евгений Васильевич (1866 – 1937) — [234](#_page234)

Анненков Юрий Павлович (1889 – 1974) — [21](#_page021), [23](#_page023), [30](#_page030), [35](#_page035), [122](#_page122), [124](#_page124), [175](#_page175), [177](#_page177), [345](#_page345)

Аннунцио Г. д’, см. [Д’Аннунцио Г.](#_Tosh0003962)

Антокольский Марк Матвеевич (1842 – 1902) — [347](#_page347)

Анчар Манценилов, см. [Волконский М. Н.](#_Tosh0003963)

Апеллес (2‑я пол. IV в. до н. э.) — [327](#_page327)

Аполлинер (Apollinaire) Гийом (наст. имя и фам.: Вильгельм Аполлинарий Костровицкий, Kostrowicki, 1880 – 1918) — [343](#_page343)

Арбатов (наст. фам.: Архипов) Николай Николаевич (1869 – 1926) — [274](#_page274)

Арбетнот (Arbuthnot) Джон (1667 – 1735) — [329](#_page329), [330](#_page330)

Арбуссе (Arbousset) Тома (1810 – 1877) — [313](#_page313), [368](#_page368)

Арватов Борис Игнатьевич (1896 – 1940) — [269](#_page269) – [274](#_page274), [364](#_page364)

Аристотель (384 – 322 до н. э.) — [192](#_page192), [261](#_page261), [283](#_page283), [300](#_page300), [362](#_page362), [365](#_page365)

Аристофан (ок. 445 – ок. 385 до н. э.) — [79](#_page079)

Арто (Artaud) Антонен (1896 – 1948) — [5](#_page005)

Архимед (ок. 287 – 212 до н. э.) — [82](#_page082)

Афанасьев Александр Николаевич (1826 – 1871) — [313](#_page313), [368](#_page368)

{370} Ахматова (наст. фам. Горенко) Анна Андреевна (1889 – 1966) — [213](#_page213) – [215](#_page215), [237](#_page237)

Бабенко Владимир Гаврилович (род. 1946) — [5](#_page005)

Байрон (Byron) Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824) — [330](#_page330), [348](#_page348)

Бакст (наст. фам.: Розенберг) Лев Самуилович (1866 – 1924) — [13](#_page013), [104](#_page104), [114](#_page114), [115](#_page115), [337](#_page337)

Баланчин (Balanchine) Джордж (наст. имя и фам.: Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904 – 1983) — [339](#_page339)

Балиев Никита Федорович (1877 – 1936) — [25](#_page025)

Бальзак (Balzac) Оноре де (1799 – 1850) — [125](#_page125), [126](#_page126), [319](#_page319)

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867 – 1942) — [50](#_page050), [76](#_page076), [175](#_page175), [265](#_page265), [318](#_page318), [325](#_page325)

Баранов Н. — [368](#_page368)

Барбе д’Оревильи (Barbey d’Aurevilly) Жюль Амедей (1808 – 1889) — [50](#_page050), [60](#_page060) – [62](#_page062), [74](#_page074), [319](#_page319), [321](#_page321)

Баркова Анна Александровна (1901 – 1976) — [214](#_page214), [215](#_page215), [237](#_page237), [358](#_page358)

Баффо (Baffo) Джорджо (1694 – 1768) — [79](#_page079), [362](#_page362)

Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — [122](#_page122)

Беккари (Beccari) Одоардо (1843 – 1920) — [303](#_page303), [367](#_page367)

Бёклин (Böcklin) Арнольд (1827 – 1901) — [114](#_page114), [350](#_page350)

Беланже И., см. [Буланже И.](#_Tosh0003964)

Белый Андрей (наст. имя и фам.: Борис Николаевич Бугаев, 1880 – 1934) — [7](#_page007)

Беляев (архитектор) — [103](#_page103)

Беляев Юрий Дмитриевич (1876 – 1917) — [344](#_page344)

Бёме (Böhme) Якоб (1575 – 1624) — [350](#_page350)

Бенедикт, см. [Вентцель Н. Н.](#_Tosh0003965)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — [8](#_page008), [103](#_page103), [104](#_page104), [111](#_page111) – [114](#_page114), [205](#_page205), [206](#_page206), [226](#_page226) – [231](#_page231), [237](#_page237), [337](#_page337), [338](#_page338), [341](#_page341)

Бенуа Леонтий Николаевич (1856 – 1828) — [338](#_page338)

Бенуа Николай Александрович (1901 – 1988) — [335](#_page335)

Беранже (Béranger) Пьер Жан (1780 – 1857) — [54](#_page054), [66](#_page066), [321](#_page321)

Берберова Нина Николаевна (1901 – 1993) — [27](#_page027)

Бердетт (Burdett) Осберт (1885 – 1936) — [97](#_page097), [334](#_page334)

Бёрдсли (Бердслей, Beardsley) Обри (1872 – 1898) — [11](#_page011), [13](#_page013), [43](#_page043), [82](#_page082) – [99](#_page099), [317](#_page317), [326](#_page326) – [335](#_page335)

Берн-Джонс (Burne-Jones) Эдвард Коули (1833 – 1898) — [85](#_page085), [86](#_page086), [89](#_page089), [96](#_page096), [328](#_page328)

Бёрчелл (Burchell) Уильям Джон (1782 ? – 1863) — [313](#_page313), [368](#_page368)

Бескин Эммануил Маркович (1877 – 1940) — [268](#_page268), [363](#_page363)

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770 – 1827) — [254](#_page254), [332](#_page332)

Бехгофер (Бехгёфер, Bechhöfer, позднее Bechhofer-Roberts) Карл Эрик (псевд.: Charles Brookfarmer, Ephesian и др.) (1894 – 1949) — [160](#_page160), [352](#_page352), [353](#_page353)

Би (Bie) Оскар (1864 – 1938) — [79](#_page079), [326](#_page326)

Бизюкина Е. — [170](#_page170), [174](#_page174)

Билибин Иван Яковлевич (1876 – 1942) — [13](#_page013), [104](#_page104), [338](#_page338)

Бирбом (Beerbohm) Генри Максимильян (Макс) (1872 – 1956) — [99](#_page099), [334](#_page334)

Биро, д‑р — [292](#_page292)

{371} Блан (Blanc) Шарль (1813 – 1882) — [130](#_page130), [346](#_page346)

Блей (Bid) Франц (1871 – 1942) — [48](#_page048), [50](#_page050), [62](#_page062), [318](#_page318)

Блейк (Blake) Уильям (1757 – 1827) — [131](#_page131), [347](#_page347)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) — [8](#_page008), [108](#_page108), [109](#_page109), [343](#_page343)

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836 – 1921) — [198](#_page198), [356](#_page356)

Бобышов Михаил Павлович (1885 – 1964) — [9](#_page009), [124](#_page124), [174](#_page174), [175](#_page175), [189](#_page189), [345](#_page345), [354](#_page354)

Богданов Александр Николаевич (? — 1963) — [27](#_page027)

Бодлер (Baudelaire) Шарль (1821 – 1867) — [50](#_page050), [54](#_page054), [61](#_page061), [70](#_page070), [317](#_page317), [318](#_page318), [319](#_page319), [320](#_page320), [322](#_page322)

Бодуэн (Baudouin) Пьер Антуан (1723 – 1769) — [78](#_page078), [325](#_page325)

Бонвуазен (Bonvoisin) Морис (псевд.: Марс, Mars, 1849 – 1912) — [68](#_page068), [322](#_page322)

Бонч-Томашевский Михаил Михайлович — [362](#_page362)

Борбоний Матвей (Mathias Borbonius) — [358](#_page358)

Борисов А. — [354](#_page354)

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870 – 1905) — [339](#_page339)

Бородин Александр Порфирьевич (1833 – 1887) — [254](#_page254)

Боттичелли (Botticelli) Сандро (наст. Алессандро Филипепи, Filipepi, 1445 – 1510) — [96](#_page096), [136](#_page136), [201](#_page201)

Бочаров Михаил Ильич (1831 – 1895) — [102](#_page102), [335](#_page335), [336](#_page336)

Брандсбург (фотограф) — [125](#_page125)

Браун (Brown) Форд Мэдокс (1821 – 1893) — [328](#_page328)

Браун (Brown) Фредерик (1851 – 1941) — [86](#_page086), [328](#_page328), [333](#_page333)

Брик Осип Максимович (1888 – 1945) — [272](#_page272), [364](#_page364)

Бродский Исаак Израилевич (1884 – 1939) — [345](#_page345)

Брох (Broch) Герман (1886 – 1951) — [318](#_page318)

Бруксон Яков Борисович (1878 – ?) — [274](#_page274) – [277](#_page277)

Брэдли (Bradley) Уильям (Уилл) Генри (1868 – 1962) — [96](#_page096), [334](#_page334)

Брюйн — [303](#_page303)

Брюллов Карл Павлович (1799 – 1852) — [74](#_page074), [325](#_page325)

Брюсов Валерий Яковлевич (1873 – 1924) — [264](#_page264), [324](#_page324)

Брюсова (урожд. Рунт) Иоанна (Жанна) Матвеевна (1876 – 1965) — [324](#_page324)

Буало-Депрео (Boileau-Despréaux) Никола (1636 – 1711) — [127](#_page127), [183](#_page183), [345](#_page345)

Буассона (Boissonat) — [125](#_page125), [345](#_page345)

Буланже (Boulenger) Ипполит (1837 – 1874) — [70](#_page070), [323](#_page323)

Булгаков Сергей Николаевич (1871 – 1944) — [221](#_page221)

Бунаков-Фондаминский Илья Исидорович (1880 – 1942) — [26](#_page026)

Бунин Иван Алексеевич (1870 – 1953) — [26](#_page026), [353](#_page353)

Бурже (Bourget) Поль Шарль Жозеф (1852 – 1935) — [70](#_page070), [322](#_page322)

Бурлюк Давид Давидович (1882 – 1967) — [118](#_page118), [122](#_page122), [125](#_page125), [163](#_page163) – [168](#_page168), [176](#_page176), [178](#_page178), [264](#_page264), [343](#_page343), [353](#_page353), [354](#_page354)

Бурлюк Николай Давидович (1890 – 1920) — [164](#_page164), [353](#_page353)

Бурнашев Михаил Николаевич (1882 – 1928) — [8](#_page008), [9](#_page009)

Буссов (Bussow) Конрад (? – 1617) — [211](#_page211), [358](#_page358)

Бутковская Наталья Ильинична (1878 – 1948) — [11](#_page011), [16](#_page016), [156](#_page156), [196](#_page196), [204](#_page204), [209](#_page209) – [211](#_page211), [219](#_page219), [237](#_page237), [238](#_page238), [317](#_page317), [326](#_page326), [341](#_page341), [352](#_page352)

Буше (Boucher) Франсуа (1703 – 1770) — [42](#_page042), [73](#_page073), [324](#_page324), [325](#_page325)

Бюргер (Bürger) Готфрид Август (1747 – 1794) — [364](#_page364)

{372} Вавельберг Ипполит Андреевич (Гуне Нусен) (1843 – 1901) — [157](#_page157), [352](#_page352)

Вавельберг Михаил Ипполитович (1880 – ?) — [352](#_page352)

Вагнер (Wagner) Рихард (1813 – 1883) — [84](#_page084), [114](#_page114), [247](#_page247), [326](#_page326), [327](#_page327), [331](#_page331), [352](#_page352)

Вагнер (Wagner) Генрих Леопольд (1747 – 1779) — [364](#_page364)

Вазари (Vasari) Джорджо (1511 – 1574) — [130](#_page130), [346](#_page346)

Валланс (Vallance) Эймер (1862 – 1943) — [86](#_page086), [328](#_page328)

Ван Дейк (Van Dyck, Dijk) Антонио (1599 – 1641) — [139](#_page139)

Васильев Н. В., см. [Ремизов Н. В.](#_Tosh0003966)

Васильева А. В., см. [Ремизова А. В.](#_Tosh0003967)

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856 – 1933) — [104](#_page104), [337](#_page337)

Васнецов Виктор Михайлович (1848 – 1926) — [103](#_page103), [201](#_page201), [202](#_page202), [205](#_page205), [220](#_page220), [223](#_page223), [226](#_page226), [227](#_page227), [229](#_page229) – [231](#_page231), [234](#_page234) – [236](#_page236), [334](#_page334), [337](#_page337)

Ватто (Watteau) Антуан (1784 – 1821) — [42](#_page042), [43](#_page043)

Вашон (Vachon) Мариюс (1850 – 1928) — [73](#_page073), [324](#_page324)

Вахтангов Евгений Багратионович (1883 – 1922) — [267](#_page267)

Вебер (Weber) Карл Мария фон (1786 – 1826) — [84](#_page084)

Вега Карпио (Vega Carpio) (Лопе де Вега) Лопе Феликс де (1562 – 1635) — [16](#_page016), [17](#_page017), [26](#_page026), [338](#_page338)

Ведекинд (Wedekind) Франк (1864 – 1918) — [106](#_page106), [339](#_page339)

Вейконе Михаил Александрович (1871 – 1921) — [12](#_page012), [150](#_page150), [351](#_page351)

Вейнингер (Weininger) Отто (1880 – 1903) — [142](#_page142), [349](#_page349), [350](#_page350)

Вейсман Александр Давидович (1834 – ?) — [311](#_page311)

Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес, Rodriguez de Silva Velasquez) Диего (1599 – 1660) — [38](#_page038), [39](#_page039), [40](#_page040), [85](#_page085), [125](#_page125), [320](#_page320), [345](#_page345)

Вентцель Николай Николаевич (псевд.: Бенедикт, 1856 – 1920) — [50](#_page050), [148](#_page148), [319](#_page319), [351](#_page351)

Вербов Михаил Александрович (1896 – 1996) — [172](#_page172), [353](#_page353)

Вергилий (Vergilius) Марон Публий (70 – 19 до н. э.) — [114](#_page114)

Верди (Verdi) Джузеппе (1813 – 1901) — [345](#_page345)

Верещагин Василий Васильевич (1842 – 1904) — [190](#_page190), [347](#_page347)

Верлен (Verlaine) Поль (1844 – 1896) — [265](#_page265), [330](#_page330), [363](#_page363)

Вёрман (Woermann) Карл (1844 – 1933) — [314](#_page314), [315](#_page315), [368](#_page368)

Верне (Vernet) Карл (Антуан Шарль Орас) (1758 – 1836) — [132](#_page132), [347](#_page347)

Верне (Vernet) Клод Жозеф (1714 – 1789) — [347](#_page347)

Веронезе (Veronese) (наст. имя: Кальяри, Caliari) Паоло (1528 – 1588) — [73](#_page073)

Вертинский Александр Николаевич (1889 – 1957) — [5](#_page005)

Верхарн (Verhaeren) Эмиль (1855 – 1916) — [48](#_page048), [73](#_page073), [318](#_page318), [324](#_page324), [325](#_page325)

Виардо Луи — [192](#_page192)

Виленкин Н. М., см. [Минский Н. М.](#_Tosh0003968)

Виньи (Vigny) Альфред Виктор де (1797 – 1863) — [348](#_page348)

Виппер Борис Робертович (1888 – 1967) — [135](#_page135), [162](#_page162), [187](#_page187), [191](#_page191), [348](#_page348)

Виппер Роберт Юрьевич (1859 – 1954) — [348](#_page348)

Виртц (Wiertz) Антуан Жозеф (1805 – 1865) — [90](#_page090), [332](#_page332)

Витте Сергей Юльевич, граф (1849 – 1915) — [212](#_page212)

Власов Виктор Георгиевич — [42](#_page042)

Волков Федор Григорьевич (1729 – 1763) — [27](#_page027)

Волконский Михаил Николаевич (псевд.: Анчар Манценилов, 1860 – 1917) — [252](#_page252), [361](#_page361)

{373} Волконский Сергей Михайлович (1860 – 1937) — [104](#_page104), [337](#_page337)

Волохова Наталья Николаевна (1878 – 1966) — [12](#_page012)

Волошин (наст. фам.: Кириенко-Волошин) Максимилиан Александрович (1877 – 1932) — [7](#_page007), [13](#_page013), [38](#_page038), [208](#_page208)

Вольтер (Voltaire) (наст. имя и фам.: Мари Франсуа Аруэ, Arouct, 1694 – 1778) — [368](#_page368)

Вольфензон Л. М., см. [Леонидов Л. М.](#_Tosh0003969)

Волынский Аким Львович (наст. имя и фам.: Хаим Лейбович Флексер, 1861 – 1926) — [121](#_page121), [344](#_page344)

Врубель Михаил Александрович (1856 – 1910) — [103](#_page103), [107](#_page107), [187](#_page187), [230](#_page230), [231](#_page231), [337](#_page337), [339](#_page339), [356](#_page356), [357](#_page357)

Выготский Лев Семенович (1896 – 1934) — [333](#_page333)

Высоцкий Владимир — [123](#_page123)

Гааке В., см. [Хакке В.](#_Tosh0003970)

Гаварни (Gavarni) Поль (наст. имя и фам.: Ипполит Гийом Сюльпис Шевалье, Chevalier, 1804 – 1866) — [51](#_page051), [52](#_page052), [70](#_page070), [98](#_page098), [319](#_page319), [324](#_page324)

Гагеман (Хагеман, Hagcmann) Карл (1871 – 1946) — [101](#_page101), [335](#_page335)

Гайдебуров Павел Павлович (1877 – 1960) — [335](#_page335)

Гален (Galenus) (ок. 130 – ок. 200) — [354](#_page354)

Гаман (Хаман, Hamann) Рихард (1879 – 1961) — [175](#_page175), [232](#_page232), [233](#_page233), [359](#_page359)

Гамсун (Hamsun, наст. фам.: Педерсен, Pedersen) Кнут (1859 – 1952) — [251](#_page251), [360](#_page360), [361](#_page361)

Гарвей (Харви, Harvey) Уильям (1578 – 1657) — [179](#_page179), [354](#_page354)

Гартман (Хартман, Hartmann) Николай (1882 – 1950) — [323](#_page323)

Гартман (Хартман, Hartmann) Карл Садакити (1869 – 1944) — [96](#_page096), [333](#_page333)

Гартман (Хартман, Hartmann) Роберт — [292](#_page292)

Геббель (Хеббель, Hebbel) Кристиан Фридрих (1813 – 1863) — [111](#_page111), [341](#_page341)

Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770 – 1831) — [139](#_page139), [191](#_page191), [192](#_page192), [323](#_page323)

Гей (Gay) Джон (1685 – 1732) — [329](#_page329)

Гейер Борис Федорович (1876 или 1879 – 1916) — [19](#_page019), [25](#_page025)

Гейнсборо (Gainsborough) Томас (1727 – 1788) — [57](#_page057), [320](#_page320), [332](#_page332)

Геккель (Haeckel) Эрнст (1834 – 1919) — [182](#_page182), [292](#_page292), [299](#_page299), [366](#_page366)

Гелиогабал (Ileliogabalus; Элагабал, Elagabalus) (204 – 222) — [82](#_page082), [327](#_page327)

Генрих IV Бурбон (1553 – 1610) — [79](#_page079)

Георг II (George II) (1683 – 1760) — [330](#_page330)

Гердер (Herder) Иоганн Готфрид (1744 – 1803) — [364](#_page364)

Германова (наст. фам.: Красовская) Мария Николаевна (1884 – 1940) — [27](#_page027)

Гете (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — [138](#_page138), [183](#_page183), [349](#_page349), [355](#_page355), [364](#_page364)

Гзелль (Gsell) Поль (1870 – 1947) — [130](#_page130), [134](#_page134), [346](#_page346)

Гилберт (Gilbert) Уильям (1544 – 1603) — [282](#_page282), [365](#_page365)

Гильшер Г. И. — [150](#_page150)

Гинцбург Илья Яковлевич (1860 – 1939) — [132](#_page132), [347](#_page347)

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869 – 1945) — [342](#_page342)

Глаголь (наст. фам.: Голоушев) Сергей Сергеевич (1855 – 1920) — [198](#_page198), [199](#_page199), [201](#_page201), [205](#_page205), [219](#_page219), [237](#_page237), [356](#_page356)

Глазунов Александр Константинович (1865 – 1936) — [6](#_page006), [122](#_page122)

Глебова-Судейкина Ольга Александровна (1886 – 1945) — [121](#_page121), [344](#_page344), [361](#_page361)

{374} Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874/75 – 1956) — [345](#_page345)

Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714 – 1787) — [110](#_page110), [340](#_page340)

Гнедич Петр Петрович (1855 – 1925) — [198](#_page198), [202](#_page202), [357](#_page357)

Гобсон Дж., см. [Хобсон Дж. А.](#_Tosh0003971)

Гоген (Gauguin) Поль (1848 – 1903) — [353](#_page353)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [123](#_page123), [135](#_page135), [137](#_page137), [171](#_page171), [198](#_page198), [267](#_page267), [356](#_page356)

Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930) — [101](#_page101), [104](#_page104), [337](#_page337), [339](#_page339)

Голоушев С. С, см. [Глаголь С. С.](#_Tosh0003972)

Гомер — [329](#_page329)

Гонзага (Gonzaga) Федериго II, см. [Федериго II Гонзага](#_Tosh0003973)

Гонзаго (Gonzago, Gonzaga) Петр Федорович (Пьетро ди Готтардо) (1751 – 1831) — [102](#_page102), [336](#_page336)

Гонкур (Goncourt) Жюль де (1830 – 1870) — [70](#_page070), [73](#_page073), [322](#_page322), [324](#_page324)

Гонкур (Goncourt) Эдмон де (1822 – 1896) — [70](#_page070), [73](#_page073), [322](#_page322), [324](#_page324), [333](#_page333)

Гончарова Наталия Сергеевна (1881 – 1962) — [27](#_page027)

Гораций, Квинт Гораций Флакк (Quintus Horatius Flaccus, 65 – 8 до н. э.) — [326](#_page326)

Горелов И. Н., см. [Давыдов В. Н.](#_Tosh0003974)

Городецкий Сергей Митрофанович (1884 – 1967) — [8](#_page008), [13](#_page013), [162](#_page162), [353](#_page353)

Горький Максим (наст. имя и фам.: Алексей Максимович Пешков) (1868 – 1936) — [172](#_page172)

Готье (Gautier) Теофиль (1811 – 1872) — [88](#_page088), [330](#_page330), [348](#_page348)

Гофман (Hofmann) Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822) — [339](#_page339)

Гофмансталь (Hofmannsthal) Хуго (Гуго) фон (1874 – 1929) — [108](#_page108), [340](#_page340)

Грабарь Игорь Эммануилович (1871 – 1960) — [38](#_page038), [70](#_page070), [103](#_page103), [113](#_page113), [199](#_page199), [226](#_page226), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [237](#_page237), [339](#_page339)

Гранди (Grandi) Иван Антонович (Giovanni Battista Antonio, 1886 – ?) — [174](#_page174), [354](#_page354)

Гран-Картре (Grand-Carteret) Джон (1850 – 1927) — [70](#_page070), [323](#_page323)

Гранмезон Валентина Петровна де — [6](#_page006)

Grasset Bernard — [346](#_page346)

Грёз (Greuze) Жан Батист (1725 – 1805) — [132](#_page132), [347](#_page347)

Гречанинов Александр Тихонович (1864 – 1956) — [353](#_page353)

Грибоедов Александр Сергеевич (1790 или 1795 – 1829) — [27](#_page027)

Григорович А. А., см. [Экстер](#_Tosh0003975) А. А.

Грильпарцер (Grillparzer) Франц (1791 – 1872) — [111](#_page111), [137](#_page137), [341](#_page341)

Гроос (Groos) Карл (1861 – 1946) — [73](#_page073), [282](#_page282), [283](#_page283), [290](#_page290) – [298](#_page298), [305](#_page305) – [310](#_page310), [314](#_page314), [324](#_page324), [365](#_page365), [366](#_page366)

Гроссе (Grosse) Эрнест (1862 – 1927) — [312](#_page312), [314](#_page314), [367](#_page367)

Гротовский (Grotowski) Ежи (1933 – 1999) — [5](#_page005)

Грузенберг Семен (Соломон) Осипович (1875 – 1938) — [142](#_page142), [350](#_page350)

Грузинский Алексей Евгеньевич (1858 – 1930) — [312](#_page312)

Губинский В. И. — [345](#_page345)

Гульд (Гулд, Gould) Джон (1804 – 1881) — [302](#_page302), [366](#_page366)

Гумилев Николай Степанович (1886 – 1921) — [352](#_page352)

Гуно (Gounod) Шарль (1818 – 1893) — [19](#_page019)

Гурджиев (наст. фам.: Георгиадес) Георгий Иванович (1877 – 1949) — [353](#_page353)

Гурмон (Gourmont) Реми де (1858 – 1915) — [79](#_page079), [326](#_page326)

{375} Гуро (наст. фам.: Нотенберг) Елена Генриховна (1877 – 1913) — [343](#_page343), [362](#_page362)

Гутенберг (Gutenberg) Иоганн (1390‑е – 1468) — [120](#_page120)

Гюго (Hugo) Виктор Мари (1802 – 1885) — [348](#_page348)

Гюисманс (Huysmans) Шарль Мари Жорж (лит. имя: Жорис Карл, 1848 – 1907) — [48](#_page048), [50](#_page050), [61](#_page061), [64](#_page064), [67](#_page067), [68](#_page068), [70](#_page070), [317](#_page317), [321](#_page321)

Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам.: Иван Николаевич Горелов; 1849 – 1925) — [356](#_page356)

Давыдов Карл Юльевич (1838 – 1889) — [122](#_page122), [344](#_page344)

Дагер (Daguerre) Луи Жак Манде (1787 – 1851) — [132](#_page132), [347](#_page347)

Дали (Dali) Сальвадор (полн.: Сальвадор Фелипе Хасинто Дали‑и‑Доменеч, Dali у Domenech, 1904 – 1989) — [34](#_page034), [322](#_page322)

Д’Аннунцио (D’Annunzio) Габриэле (1863 – 1938) — [10](#_page010), [111](#_page111), [341](#_page341)

Дантю (Dentu) Эдуар — [54](#_page054), [320](#_page320), [321](#_page321)

Дарвин (Darwin) Чарлз Роберт (1809 – 1882) — [182](#_page182), [277](#_page277), [298](#_page298), [299](#_page299), [310](#_page310) – [313](#_page313), [365](#_page365) – [367](#_page367)

Дебюсси (Debussy) (Ашиль) Клод (1862 – 1918) — [263](#_page263), [354](#_page354), [362](#_page362)

Девриен Альфред Федорович (1842 – ?) — [300](#_page300)

Дега (Degas) Эдгар (1834 – 1917) — [57](#_page057), [321](#_page321)

Де Костер (De Coster) Шарль (1827 – 1879) — [319](#_page319)

Делакруа (Delacroix) Эжен (1798 – 1863) — [320](#_page320), [346](#_page346), [348](#_page348)

Деларош (Delaroche) Поль (наст. имя: Ипполит) (1797 – 1856) — [320](#_page320)

Дельво (Delvau) Альфред (1825 – 1867) — [320](#_page320)

Денисов Василий Иванович (1862 – 1921) — [105](#_page105) – [107](#_page107), [109](#_page109), [174](#_page174), [175](#_page175), [339](#_page339), [354](#_page354)

Деннер (Denner) Бальтасар (1685 – 1749) — [139](#_page139), [349](#_page349)

Джеймс (James) Уильям (1842 – 1910) — [235](#_page235), [237](#_page237), [283](#_page283), [359](#_page359), [365](#_page365)

Джонсон (Jonson) Бенджамин (Бен) (1573 – 1637) — [88](#_page088), [330](#_page330), [334](#_page334)

Джулио Романо (Giulio Romano, наст. имя и фам.: Джулио Пиппи, Pippi, полн.: Джулио ди Пьетро ди Филиппо де Джануцци, Gianuzzi, ок. 1499 – 1546) — [78](#_page078), [325](#_page325)

Дидро (Diderot) Дени (1713 – 1784) — [138](#_page138), [349](#_page349)

Дмитрий Донской (1350 – 1389) — [222](#_page222)

Дмитрий Иванович, царевич (1582 – 1591) — [197](#_page197), [204](#_page204), [207](#_page207), [211](#_page211), [212](#_page212), [221](#_page221), [226](#_page226)

Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1957) — [8](#_page008), [9](#_page009), [30](#_page030), [35](#_page035), [104](#_page104), [111](#_page111), [112](#_page112), [118](#_page118), [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124), [148](#_page148) – [154](#_page154), [178](#_page178), [194](#_page194), [338](#_page338), [341](#_page341)

Добычина Надежда Евсеевна (урожд. Фишман, 1884 – 1948) — [121](#_page121), [343](#_page343)

Доде (Daudet) Альфонс (1840 – 1897) — [70](#_page070), [122](#_page122), [131](#_page131)

Дома (Daumas) Франсуа (? – 1871) — [313](#_page313), [368](#_page368)

Домье (Daumier) Оноре (1808 – 1879) — [70](#_page070), [320](#_page320), [323](#_page323)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) — [138](#_page138), [224](#_page224)

Доусон (Dowson) Эрнест Кристофер (1867 – 1900) — [88](#_page088), [330](#_page330)

Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич (1868 – 1935) — [7](#_page007), [9](#_page009), [16](#_page016), [104](#_page104)

Дункан (Duncan) Айседора (наст. имя: Анджела) (1877 – 1927) — [13](#_page013), [359](#_page359)

Дункан (Duncan) (Мэри) Элизабет (1871 – ?) — [359](#_page359)

Дымов Осип, см. [Перельман И. И.](#_Tosh0003976)

Дэвидсон (Davidson) Джон (1857 – 1909) — [88](#_page088), [330](#_page330)

Дюкенуа (Duquesnoy) Жером — [327](#_page327)

Дюллен (Dullin) Шарль (1885 – 1949) — [25](#_page025)

{376} Дюрер (Dürer) Альбрехт (1471 – 1528) — [68](#_page068), [131](#_page131), [143](#_page143)

Дюшан (Duchamp) Марсель (1887 – 1968) — [34](#_page034)

Дягилев Сергей Павлович (1872 – 1929) — [104](#_page104), [205](#_page205), [335](#_page335), [337](#_page337), [338](#_page338), [340](#_page340), [341](#_page341)

Евреинов Николай Васильевич — [6](#_page006)

Евреинова (урожд. Кашина-Кашкина) Анна Александровна (1898 – 1981) — [23](#_page023), [24](#_page024), [27](#_page027)

Евсеев Константин Иванович (1879 – 1944) — [109](#_page109), [110](#_page110), [340](#_page340)

Ермакова А. Н. — [170](#_page170), [175](#_page175)

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928) — [356](#_page356), [363](#_page363)

Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) Эмиль (1865 – 1950) — [337](#_page337), [359](#_page359), [363](#_page363)

Жан Поль (Jean Paul) (наст. имя: Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, Richter, 1763 – 1825) — [137](#_page137), [138](#_page138), [348](#_page348)

Жевержеев Левкий Иванович (1881 – 1942) — [362](#_page362)

Жид (Gide) Андре Поль Гийом (1869 – 1951) — [318](#_page318)

Зайцев (художник) — [218](#_page218)

Зайцев Борис Константинович (1881 – 1972) — [26](#_page026)

Закс Елена Михайловна — [349](#_page349)

Замирайло Виктор Дмитриевич (1868 – 1939) — [203](#_page203), [357](#_page357)

Званцев Николай Николаевич (1870 – 1923) — [249](#_page249), [360](#_page360)

Зворыкин — [150](#_page150)

Зимин Сергей Иванович (1885 – 1942) — [339](#_page339)

Золотницкий Н. Ф. — [278](#_page278), [279](#_page279)

Золя (Zola) Эмиль (1840 – 1902) — [70](#_page070), [265](#_page265), [317](#_page317), [319](#_page319), [323](#_page323), [356](#_page356)

Ибсен (Ibsen) Хенрик (1828 – 1906) — [108](#_page108), [339](#_page339)

Иванов Вячеслав Иванович (1866 – 1949) — [7](#_page007), [342](#_page342), [344](#_page344), [353](#_page353)

Иванов И. Д. — [333](#_page333)

Иванов Павел Петрович (псевд.: Поль Мак) (1891 – 1967) — [124](#_page124), [175](#_page175), [345](#_page345)

Иванов-Разумник (наст. имя и фам.: Разумник Васильевич Иванов, 1878 – 1946) — [134](#_page134), [348](#_page348)

Иванчин-Писарев Александр Иванович (1846 – 1916) — [134](#_page134), [135](#_page135), [347](#_page347), [348](#_page348)

Иванчина-Писарева С. А. — [135](#_page135)

Йейтс (Yeats) Уильям Батлер (1865 – 1939) — [330](#_page330)

Иероним (Hieronimus) Стридонский (ок. 342 – 420) — [317](#_page317)

Ижевский Н. П. — [22](#_page022)

Изабелла (Isabel), королева Кастилии (1451 – 1504) — [323](#_page323)

Иоанн IV Грозный (1530 – 1584) — [8](#_page008), [126](#_page126), [142](#_page142), [336](#_page336)

Иогансон (Иогансен) Ф. Августович — [324](#_page324)

Кавальери (Cavalieri) Томмазо деи (1516 – 1574) — [131](#_page131)

Каган Моисей Самойлович (р. 1921) — [36](#_page036)

Кадиш Михаил Павлович — [232](#_page232), [359](#_page359)

Калло (Callot) Жак (1592 или 1593 – 1635) — [324](#_page324)

Калмаков Николай Константинович (1873 – 1953) — [12](#_page012), [110](#_page110), [111](#_page111), [174](#_page174), [175](#_page175), [340](#_page340), [341](#_page341), [354](#_page354)

{377} Калмыков М. — [128](#_page128), [346](#_page346)

Кальдерон де ла Барка (Calderon de la Barca) Педро (1600 – 1681) — [17](#_page017), [338](#_page338)

Каменский Василий Васильевич (1884 – 1961) — [19](#_page019), [119](#_page119), [121](#_page121), [168](#_page168), [170](#_page170), [176](#_page176), [178](#_page178), [217](#_page217), [264](#_page264), [273](#_page273), [342](#_page342), [343](#_page343)

Кант (Kant) Иммануил (1724 – 1804) — [129](#_page129), [323](#_page323)

Кантемир Антиох Дмитриевич (1708 – 1744) — [368](#_page368)

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875 – 1925) — [360](#_page360)

Кардовский Дмитрий Николаевич (1866 – 1943) — [339](#_page339), [353](#_page353), [354](#_page354)

Карраччи (Carracci) Аннибале (1560 – 1609) — [78](#_page078), [325](#_page325)

Карсавина Тамара Платоновна (1885 – 1978) — [147](#_page147), [148](#_page148)

Кастильоне (Castiglione) Бальдассаре (1478 – 1526) — [130](#_page130), [346](#_page346)

Кафка (Kafka) Франц (1883 – 1924) — [318](#_page318)

Качалов (наст. фам.: Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948) — [249](#_page249)

Кашина-Кашкина А. А., см. [Евреинова А. А.](#_Tosh0003977)

Кедрова Лиля — [27](#_page027)

Керенский Александр Федорович (1881 – 1970) — [22](#_page022)

Киёнага (Тории Киёнага, наст. имя: Сэкигути Синсукэ, 1752 – 1815) — [96](#_page096), [333](#_page333)

Кирхнер Отто — [179](#_page179)

Клавдий (Claudius) (10 до н. э. – 54 н. э.) — [331](#_page331)

Клейн (Klein Diepold) Рудольф (1871 – ?) — [48](#_page048), [50](#_page050), [92](#_page092), [95](#_page095), [98](#_page098), [318](#_page318), [332](#_page332)

Клейн (Klein) Юлиус Леопольд (1810 – 1876) — [181](#_page181), [355](#_page355)

Клингер (Klinger) Макс (1857 – 1920) — [94](#_page094), [332](#_page332), [333](#_page333)

Клингер (Klinger) Фридрих Максимилиан (1752 – 1831) — [364](#_page364)

Клод (Claude), см. [Лоррен](#_Tosh0003978) К.

Клодель (Clodel) Поль (1868 – 1955) — [318](#_page318)

Кнебель Иосиф Николаевич (1854 – 1926) — [199](#_page199)

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868 – 1959) — [249](#_page249)

Коленда Виктор Константинович (1872 – 1945) — [108](#_page108), [340](#_page340)

Колонна (Colonna) Франческо (1433 – 1527) — [334](#_page334)

Колумб (лат. Columbus, итал. Colombo, исп. Colon) Христофор (1451 – 1506) — [78](#_page078), [266](#_page266), [268](#_page268), [317](#_page317)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — [9](#_page009) – [11](#_page011), [100](#_page100) – [115](#_page115), [335](#_page335), [338](#_page338)

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954) — [12](#_page012)

Кони Анатолий Федорович (1844 – 1927) — [129](#_page129), [133](#_page133), [346](#_page346)

Констебл (Constable) Джон (1776 – 1837) — [332](#_page332)

Кончевская Н. В. — [211](#_page211)

Копо (Copeau) Жак (1879 – 1949) — [24](#_page024)

Коппе (Coppée) Франсуа Эдуар Иоахим (1842 – 1908) — [136](#_page136), [348](#_page348)

Корнелиус (Cornelius) Петер фон (1783 – 1867) — [349](#_page349)

Коро (Corot) Жан Батист Камиль (1796 – 1875) — [90](#_page090), [332](#_page332)

Коровин Константин Алексеевич (1861 – 1939) — [101](#_page101), [103](#_page103), [104](#_page104), [335](#_page335), [337](#_page337), [339](#_page339)

Коропчевский Дмитрий Андреевич (1842 – 1903) — [123](#_page123)

Корш Федор Адамович (1852 – 1923) — [340](#_page340)

Коэн Гюстав Давид (1879 – 1958) — [26](#_page026)

Крамской Иван Николаевич (1837 – 1887) — [190](#_page190), [191](#_page191), [199](#_page199), [200](#_page200), [357](#_page357)

Крэговская М. Н., см. [Германова М. Н.](#_Tosh0003979)

Красовский И. — [175](#_page175), [176](#_page176)

{378} Кро (Cros) Шарль (1842 – 1888) — [317](#_page317)

Кругликов Николай Сергеевич (1861 – 1920) — [121](#_page121)

Кругликова Елизавета Сергеевна (1865 – 1941) — [170](#_page170), [353](#_page353)

Кручёных Алексей Елисеевич (1886 – 1968) — [14](#_page014), [18](#_page018), [159](#_page159), [264](#_page264)

Крыжановская Мария Алексеевна (1891 – 1979) — [27](#_page027)

Крыжицкий Георгий Константинович (1895 – 1975) — [28](#_page028)

Крэг (Craig) Генри Эдуард Гордон (1872 – 1966) — [19](#_page019), [101](#_page101), [266](#_page266)

Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — [18](#_page018), [21](#_page021), [351](#_page351)

Кузмин Михаил Алексеевич (1875 – 1936) — [188](#_page188), [344](#_page344), [351](#_page351), [362](#_page362)

Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878 – 1968) — [107](#_page107), [339](#_page339)

Кузнецова-Массне Мария Николаевна (1885 – 1966) — [25](#_page025)

Кулинский Н. — [237](#_page237) – [239](#_page239), [360](#_page360)

Кульбин Николай Иванович (1868 – 1917) — [19](#_page019), [30](#_page030), [35](#_page035), [116](#_page116) – [118](#_page118), [122](#_page122), [124](#_page124), [159](#_page159) – [163](#_page163), [168](#_page168), [342](#_page342), [343](#_page343), [353](#_page353), [362](#_page362)

Купен (Coupin) Анри Эжен Виктор (1868 – ?) — [288](#_page288), [290](#_page290), [302](#_page302), [314](#_page314)

Курбе (Courbet) Гюстав (1819 – 1877) — [136](#_page136), [348](#_page348), [350](#_page350)

Кустодиев Борис Михайлович (1878 – 1927) — [13](#_page013), [142](#_page142)

Лабан (Laban) Рудольф фон (наст. фам.: Варальяш, Varaljas) (1879 – 1958) — [359](#_page359)

Ланге (Lange) Конрад фон (1855 – 1921) — [131](#_page131), [296](#_page296), [297](#_page297), [346](#_page346), [366](#_page366)

Лансере Евгений Евграфович (1875 – 1946) — [104](#_page104), [338](#_page338)

Лапшин Иван Иванович (1870 – 1952) — [179](#_page179)

Лафонтен (La Fontaine) Жан де (1621 – 1695) — [323](#_page323)

Левант А. Я. — [111](#_page111), [341](#_page341)

Левитан Исаак Ильич (1860 – 1900) — [37](#_page037), [199](#_page199), [205](#_page205), [228](#_page228), [234](#_page234)

Лёвьель Габриель, см. [Линдер Макс](#_Tosh0003980)

Лейбль (Leibl) Вильгельм Мария Хубертус (1844 – 1900) — [143](#_page143), [350](#_page350)

Лейкин Николай Александрович (1841 – 1906) — [50](#_page050), [319](#_page319)

Лейн (Lane) Джон (1854 – 1925) — [87](#_page087), [328](#_page328) – [331](#_page331), [334](#_page334)

Лейн (Lane) Аллен (1902 – 1970) — [329](#_page329)

Леконт де Лиль (Leconte de Lisle) Шарль (1818 – 1894) — [348](#_page348)

Лемонье (Lemonnier) Камиль (1844 – 1913) — [318](#_page318)

Ленин (наст. фам.: Ульянов) Владимир Ильич (1870 – 1924) — [22](#_page022), [357](#_page357)

Ленд (Lenz) Якоб Михаэль Рейнхольд (1751 – 1792) — [364](#_page364)

Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci, 1452 – 1519) — [68](#_page068), [130](#_page130), [131](#_page131), [136](#_page136), [190](#_page190)

Леонидов (наст. фам.: Вольфензон) Леонид Миронович (1873 – 1941) — [249](#_page249)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) — [250](#_page250)

Либин В. — [211](#_page211)

Ликиардопуло Михаил Федорович (1883 – 1925) — [331](#_page331)

Линдер (Linder) Макс (наст. имя и фам.: Габриель Лёвьель, Leuvielle, 1883 – 1925) — [19](#_page019)

Липецкая Э. Л. — [355](#_page355)

Литовцев С. — [128](#_page128)

Лифарь (Lifar) Серж (Сергей Михайлович) (1905 – 1986) — [26](#_page026), [27](#_page027)

Ломброзо (Lombroso) Чезаре (1835 – 1909) — [290](#_page290), [366](#_page366)

Лонгфелло (Longfellow) Генри Уодсворт (1807 – 1882) — [348](#_page348)

Лопе де Вега, см. [Вега Карпьо Л. Ф. де](#_Tosh0003981)

{379} Лоррен (Lorrain, наст. фам.: Желле, Gellée) Клод (1600 – 1682) — [90](#_page090), [331](#_page331)

Лотарев И. В., см. [Северянин И.](#_Tosh0003982)

Лотарь И. (Lothar I) (795 – 855) — [358](#_page358)

Лохвицкая Н. А., см. [Тэффи Н. А.](#_Tosh0003983)

Лукан (Lucanus) Марк Анней (39 – 65) — [343](#_page343)

Лукиан (Lucianos, ок. 120 – ок. 190) — [313](#_page313), [368](#_page368)

Лукреций, см. [Тит Лукреций Кар](#_Tosh0003984)

Луначарский Михаил Васильевич (1862 – 1929) — [150](#_page150), [351](#_page351)

Лурье Семен Владимирович (1867 – 1927) — [235](#_page235)

Л’Эрбье (L’Herbier) Марсель (1888 – 1979) — [26](#_page026)

Любимов Александр Михайлович (1879 – 1956) — [174](#_page174), [354](#_page354)

Людовик (Людвиг) II Баварский (1845 – 1886) — [16](#_page016)

Людовик (Louis) XIV (1638 – 1715) — [12](#_page012), [78](#_page078), [330](#_page330)

Людовик (Louis) XV (1710 – 1774) — [78](#_page078)

Людовик (Louis) XVI (1754 – 1793) — [78](#_page078), [111](#_page111)

Лютер (Luther) Мартин (1483 – 1546) — [216](#_page216)

Люткемейер (Лютке-Мейер) — [102](#_page102), [336](#_page336)

Мак Поль, см. [Иванов П. П.](#_Tosh0003985)

Маевский И. А. — [198](#_page198)

Макаров И. В. — [357](#_page357)

Макарт (Makart) Ханс (1840 – 1884) — [227](#_page227), [359](#_page359)

Макколл (MacColl) Дугалд Сазерленд (1859 – 1948) — [95](#_page095), [97](#_page097), [333](#_page333)

Маковский Владимир Егорович (1846 – 1920) — [199](#_page199), [356](#_page356)

Маковский Егор Иванович (1802 – 1886) — [356](#_page356)

Маковский Константин Егорович (1839 – 1915) — [226](#_page226), [334](#_page334)

Маковский Сергей Константинович (1877 – 1962) — [97](#_page097), [107](#_page107), [111](#_page111), [150](#_page150), [226](#_page226), [229](#_page229), [231](#_page231), [237](#_page237), [334](#_page334), [339](#_page339), [341](#_page341)

Малевич Казимир Северинович (1878 – 1935) — [362](#_page362)

Малерб (Malherbe) Франсуа (ок. 1555 – 1628) — [326](#_page326)

Малларме (Mallarmé) Стефан (1842 – 1898) — [32](#_page032), [33](#_page033), [333](#_page333)

Малютин Сергей Васильевич (1859 – 1937) — [197](#_page197)

Мамонтов Савва Иванович (1841 – 1918) — [103](#_page103), [104](#_page104), [335](#_page335) – [337](#_page337), [356](#_page356)

Манасеина Мария Михайловна (? — 1903) — [127](#_page127), [232](#_page232), [345](#_page345)

Мане (Manet) Эдуар (1832 – 1883) — [57](#_page057)

Мантенья (Mantegna) Андреа (1431 – 1506) — [96](#_page096), [320](#_page320), [334](#_page334)

Маргарита Наваррская (Маргарита Валуа, Marguerite de Valois), Королева Марго (1553 – 1615) — [326](#_page326)

Марильер (Marillier) Генри Карри (1865 – 1951) — [85](#_page085), [328](#_page328)

Маринетти (Marinetti) Филиппо Томмазо (1876 – 1944) — [159](#_page159)

Маритен (Maritain) Жак (1882 – 1973) — [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032) – [36](#_page036)

Мария Анна (Марианна) — [38](#_page038)

Маркс (Marx) Карл (1818 – 1883) — [233](#_page233), [237](#_page237)

Марс, см. [Бонвуазен М.](#_Tosh0003986)

Мартине (Martinet) Марсель (1887 – 1944) — [363](#_page363)

Марциал (Martialis) Марк Валерий (ок. 40 – ок. 104) — [79](#_page079)

Масловский С. Д., см. [Мстиславский С. Д.](#_Tosh0003987)

Матюшин Михаил Васильевич (1861 – 1934) — [18](#_page018), [362](#_page362)

{380} Маудсли Г., см. [Модсли Г.](#_Tosh0003988)

Маус (Maus) Октав (1856 – 1919) — [320](#_page320), [321](#_page321)

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) — [18](#_page018), [30](#_page030), [119](#_page119), [124](#_page124), [168](#_page168), [169](#_page169), [172](#_page172), [174](#_page174), [175](#_page175), [213](#_page213), [214](#_page214), [237](#_page237), [264](#_page264)

Мгебров Александр Авельевич (1884 – 1966) — [10](#_page010), [17](#_page017), [121](#_page121), [343](#_page343)

Мгебров В. А., см. [Мгебров А. А.](#_Tosh0003989)

Мёбиус (Möbius) Пауль Юлиус (1853 – 1907) — [184](#_page184), [355](#_page355)

Медичи (Medici) Лоренцо Великолепный (1449 – 1492) — [130](#_page130)

Медичи (Medici) Юлий (Джулио), папа Клемент VII (1478 – 1534) — [130](#_page130)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — [8](#_page008), [10](#_page010), [104](#_page104), [107](#_page107), [154](#_page154), [266](#_page266), [267](#_page267), [337](#_page337), [339](#_page339), [340](#_page340), [343](#_page343), [344](#_page344), [352](#_page352), [363](#_page363)

Мейнер Ф. — [25](#_page025)

Мельников Павел Иванович (псевд.: Андрей Печерский) (1818 – 1883) — [221](#_page221), [359](#_page359)

Менар (Maynard, Mainard) Франсуа (1582 – 1646) — [79](#_page079), [326](#_page326)

Мендельсон (Мендельсон-Бартольди, Mendelssohn-Bartholdy) Феликс (1809 – 1847) — [84](#_page084)

Мендес (Mendès) Катюлль (1841 – 1909) — [70](#_page070), [322](#_page322), [323](#_page323), [348](#_page348)

Менцелиус, Мендель (Mentzelius, Mentzel) Кристиан (1622 – 1701) — [90](#_page090), [332](#_page332)

Меринг Фридрих Фридрихович (Федор Федорович) (1822 – 1887) — [204](#_page204)

Мессалина (Valeria Messalina) (ок. 22 – 48 н. э.) — [66](#_page066), [89](#_page089), [92](#_page092), [331](#_page331)

Метерлинк (Maeterlinck) Морис (1862 – 1949) — [50](#_page050), [105](#_page105), [108](#_page108), [110](#_page110), [251](#_page251), [339](#_page339), [340](#_page340), [348](#_page348), [360](#_page360), [361](#_page361)

Мечников Илья Ильич (1845 – 1916) — [31](#_page031), [183](#_page183), [184](#_page184), [299](#_page299), [300](#_page300), [355](#_page355)

Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti, 1475 – 1564) — [130](#_page130), [131](#_page131)

Миклашевский Константин Михайлович (1886 – 1944) — [16](#_page016), [268](#_page268), [273](#_page273), [363](#_page363)

Милле (Millet) Жан Франсуа (1814 – 1875) — [52](#_page052), [319](#_page319)

Мильтиад (Miltiades, ок. 550 – 489 до н. э.) — [266](#_page266), [363](#_page363)

Мильтон (Milton) Джон (1608 – 1674) — [347](#_page347), [348](#_page348)

Милюков Павел Николаевич (1859 – 1943) — [26](#_page026)

Минаев Дмитрий Дмитриевич (1835 – 1889) — [139](#_page139), [349](#_page349)

Минский (наст. фам.: Виленкин) Николай Максимович (1855 – 1937) — [12](#_page012)

Мирбо (Mirbeau) Октав (1850 – 1917) — [58](#_page058), [321](#_page321), [351](#_page351)

Михайлова О. Н., см. [Чюмина О. Н.](#_Tosh0003990)

Модсли, Маудсли (Maudsley) Генри (1835 – 1916) — [126](#_page126), [345](#_page345)

Мопассан (Maupassant) Ги де (1850 – 1893) — [50](#_page050), [60](#_page060) – [62](#_page062), [70](#_page070), [317](#_page317)

Моралес (Morales) Луис де (ок. 1508 – 1586) — [84](#_page084), [327](#_page327)

Моро (Moreau) Гюстав (1826 – 1898) — [68](#_page068), [89](#_page089), [322](#_page322)

Моррис (Morris) Уильям (1834 – 1896) — [86](#_page086), [328](#_page328), [329](#_page329)

Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946) — [249](#_page249)

Мрозовская Елена — [125](#_page125), [345](#_page345)

Мстиславский (наст. фам.: Масловский) Сергей Дмитриевич (1879 – 1943) — [134](#_page134), [348](#_page348)

Музиль (Musil) Роберт (1880 – 1942) — [318](#_page318)

Мунк (Munch) Эдвард (1863 – 1944) — [162](#_page162)

Мур (Moore) Артур Уильям (1866 – 1952) — [330](#_page330)

{381} Муратов Павел Павлович (1881 – 1950) — [203](#_page203), [206](#_page206)

Мутер (Muther) Рихард (1860 – 1909) — [48](#_page048), [76](#_page076), [318](#_page318)

Мэлори (Malory) Томас (ок. 1417 – 1471) — [86](#_page086), [328](#_page328), [329](#_page329)

Мюльфорд (Малфорд, Mulford) Прентис (1834 – 1891) — [261](#_page261), [362](#_page362)

Мюссе (Musset) Альфред де (1810 – 1857) — [54](#_page054), [61](#_page061), [326](#_page326), [348](#_page348)

Набоков Владимир Владимирович (псевд.: В. Сирии) (1899 – 1977) — [27](#_page027)

Нарбут Николай Васильевич — [121](#_page121), [122](#_page122)

Незлобии Константин Николаевич (1857 – 1930) — [340](#_page340)

Немвродов Петр Петрович (1876 – ?) — [335](#_page335)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) — [104](#_page104), [249](#_page249)

Нерон (Nero) (37 – 68 н. э.) — [16](#_page016), [74](#_page074)

Нестеров Михаил Васильевич (1862 – 1942) — [13](#_page013), [23](#_page023), [37](#_page037), [38](#_page038), [43](#_page043), [196](#_page196) – [239](#_page239), [317](#_page317), [339](#_page339), [355](#_page355), [357](#_page357)

Нижинская Бронеслава Фоминична (1890 – 1972) — [339](#_page339)

Николаева Пина — [198](#_page198), [222](#_page222), [237](#_page237)

Нина, св. (ок. 280 – 335/347) — [203](#_page203)

Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844 – 1900) — [7](#_page007), [35](#_page035), [50](#_page050), [245](#_page245), [318](#_page318), [323](#_page323), [344](#_page344), [353](#_page353), [355](#_page355), [357](#_page357)

Ноальи Ж., см. [Нуайи](#_Tosh0003991) Ж.

Новиков Николай Иванович (1744 – 1818) — [368](#_page368)

Нордман-Ссверова Наталия Борисовна (1863 – 1914) — [142](#_page142), [350](#_page350)

Нотенберг Е. Г., см. [Гуро Е. Г.](#_Tosh0003992)

Нотович Евгения Осиповна — [132](#_page132), [347](#_page347)

Нотович Осип Константинович (1849 – 1914) — [132](#_page132), [347](#_page347)

Нуайи, Ноальи (Noilly) Жюль — [56](#_page056), [320](#_page320)

Нувель Вальтер Федорович (1871 – 1949) — [362](#_page362)

Нума Помпилий (Numa Pompilius) (VIII в. до н. э.) — [368](#_page368)

Нурок Альфред Павлович (1863 – 1919) — [362](#_page362)

Ньепс (Niepce) (Жозеф) Нисефор (1765 – 1833) — [132](#_page132), [347](#_page347)

Оболенский Леонид Егорович (1845 – 1906) — [345](#_page345)

Овербек (Overbeck) Фридрих (1789 – 1869) — [138](#_page138), [349](#_page349)

Овидий, Публий Овидий Назон (Ovidiгs Naso) (43 до н. э. – ок. 18 н. э.) — [238](#_page238), [358](#_page358)

Ольденбургский Александр Петрович, принц (1844 – 1932) — [204](#_page204)

Орадж (Orage) Альфред Ричард (наст. имя: Альфред Джеймс) (1873 – 1934) — [352](#_page352)

Ордынский Борис Иванович (1822 – 1861) — [261](#_page261), [362](#_page362)

Оревильи Ж. А. д’, см. [Барбе д’Оревильи Ж. А.](#_Tosh0003993)

Оржевские — [204](#_page204)

Ортега‑и‑Гассет (Ortega у Gasset) Хосе (1883 – 1955) — [32](#_page032) – [35](#_page035)

Остен-Дризен Н. В., см. [Дризен Н. В.](#_Tosh0003994)

Остроумов Лев Евгеньевич (1892 – ?) — [343](#_page343)

Оуэн (Owen) Ричард (1804 – 1892) — [311](#_page311), [367](#_page367)

Офросимов А. А. — [150](#_page150)

Оффенбах (Offenbach) Жак (наст. имя и фам.: Якоб Эбершт, Eberscht) (1819 – 1880) — [247](#_page247)

{382} Павлова Анна Павловна (Матвеевна) (1881 – 1931) — [337](#_page337)

Паргамин М. Н. — [284](#_page284) – [286](#_page286), [290](#_page290), [301](#_page301), [304](#_page304), [306](#_page306)

Парланд Альфред Александрович (1842 – 1919) — [357](#_page357)

Пашкевич Борис И. — [345](#_page345)

Пеладан (Péladan) Жозефен (1859 – 1918) — [48](#_page048), [60](#_page060), [62](#_page062), [68](#_page068), [70](#_page070), [317](#_page317), [318](#_page318), [322](#_page322)

Пеннелл (Pennell) Джозеф (1857 – 1926) — [86](#_page086), [329](#_page329)

Перельман Иосиф Исидорович (псевд.: Осип Дымов) (1878 – 1959) — [119](#_page119), [170](#_page170), [172](#_page172), [174](#_page174), [185](#_page185), [342](#_page342)

Перов Василий Григорьевич (1834 – 1882) — [199](#_page199), [356](#_page356)

Петр I Великий (1672 – 1725) — [338](#_page338)

Петрарка (Petrarca) Франческо (1304 – 1374) — [79](#_page079)

Петри Эдуард Юльевич (1854 – 1899) — [300](#_page300)

Петров Николай Васильевич (1890 – 1964) — [21](#_page021)

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878 – 1939) — [134](#_page134), [135](#_page135)

Пехт (Pecht) Август Фридрих (1814 – 1903) — [131](#_page131), [346](#_page346)

Печерский А., см. [Мельников П. И.](#_Tosh0003995)

Пика (Pica) Витторио (1862 – 1930) — [97](#_page097), [334](#_page334)

Пиндар (ок. 518 – 442 или 438 до н. э.) — [326](#_page326)

Пиранделло (Pirandello) Луиджи (1867 – 1936) — [25](#_page025)

Питоева (Коралли) Ксения — [27](#_page027)

Пифагор Самосский (VI в. до н. э.) — [358](#_page358)

Платонов Сергей Федорович (1860 – 1933) — [211](#_page211), [212](#_page212), [358](#_page358)

Плевицкая Надежда Васильевна (1884 – 1941) — [251](#_page251), [361](#_page361)

Плещеев Алексей Николаевич (1825 – 1893) — [192](#_page192)

Плутарх (ок. 46 – ок. 120) — [313](#_page313), [368](#_page368)

По (Poe) Эдгар Аллан (1809 – 1849) — [61](#_page061), [123](#_page123)

Победоносцев Константин Петрович (1827 – 1907) — [212](#_page212)

Подгорный Владимир Афанасьевич (1887 – 1944) — [253](#_page253), [361](#_page361)

Поленов Василий Дмитриевич (1844 – 1927) — [103](#_page103), [336](#_page336)

Помпадур (Pompadour) Жанна Антуанетта, маркиза де (1721 – 1764) — [325](#_page325)

Попов Николай Александрович (1871 – 1949) — [335](#_page335)

Попова Любовь Сергеевна (1889 – 1924) — [362](#_page362)

Поуп (Pope) Александр (1688 – 1744) — [87](#_page087), [329](#_page329), [330](#_page330)

Праделль (Pradelle, псевд.: Ringal) Гюстав (1839 – 1891) — [48](#_page048), [317](#_page317), [318](#_page318)

Пракситель (Praxiteles, ок. 390 – ок. 330 до н. э.) — [327](#_page327)

Прахов Адриан Викторович (1846 – 1916) — [201](#_page201), [356](#_page356)

Прево (Prevost) Эжен Марсель (1862 – 1941) — [70](#_page070), [323](#_page323)

Прокофьев А. П. — [150](#_page150), [351](#_page351)

Прокофьев Григорий Петрович (1884 – 1962) — [351](#_page351)

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891 – 1953) — [263](#_page263)

Пронин Борис Константинович (1875 – 1946) — [121](#_page121), [344](#_page344)

Прянишников Илларион Михайлович (1840 – 1894) — [199](#_page199), [356](#_page356)

Пугачёв Емельян Иванович (1742 – 1775) — [126](#_page126)

Пуле-Маласси (Poulet-Malassis) Поль Эммануэль Огюст (1825 – 1878) — [52](#_page052), [54](#_page054), [320](#_page320), [321](#_page321)

Пуни Иван (Жан) Альбертович (1894 – 1956) — [362](#_page362)

Пуссен (Poussin) Никола (1594 – 1665) — [320](#_page320)

{383} Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) — [50](#_page050)

Пфорр (Pforr) Франц — [349](#_page349)

Пшибышевский (Przybyszewski) Станислав (1868 – 1927) — [106](#_page106), [162](#_page162), [339](#_page339), [351](#_page351), [353](#_page353)

Пюви де Шаванн (Puvis dc Shavannes) Пьер (1824 – 1898) — [37](#_page037), [68](#_page068), [134](#_page134), [135](#_page135), [201](#_page201), [234](#_page234), [322](#_page322)

Рабле (Rabelais) Франсуа (1494 – 1553) — [79](#_page079), [368](#_page368)

Равель (Ravel) Морис (1875 – 1937) — [263](#_page263), [362](#_page362)

Радлов Николай Эрнестович (1889 – 1942) — [181](#_page181), [187](#_page187), [190](#_page190), [354](#_page354)

Рамиро (Ramiro) Эрастен (наст. имя и фам.: Эжен Родригес Энрикес, Rodrigues Henriques, 1853 – 1928) — [48](#_page048), [50](#_page050), [318](#_page318)

Рапгоф Е. П. (1857 – 1919) — [343](#_page343)

Рафаэль (наст. имя: Рафаэлло Санти, Raffacllo Santi) (1483 – 1520) — [130](#_page130), [136](#_page136), [325](#_page325), [346](#_page346), [350](#_page350)

Рачинский И. — [233](#_page233)

Рашильд (Rachilde) (наст. имя: Маргерит Эмери, по мужу Валетт, 1860 – 1953) — [110](#_page110), [340](#_page340)

Рейнхардт (Reinhardt) Макс (наст. фам.: Гольдман, Goldmann, 1873 – 1943) — [19](#_page019), [342](#_page342)

Рёйсдал (Ruisdacl, Ruysdael) Саломон ван (наст. имя: Саломон де Гойер, de Goyer, ок. 1600 – 1670) — [160](#_page160), [352](#_page352)

Рёйсдал, Рюиздаль (Ruisdael, Ruysdael) Якоб ван (1628/29 – 1682) — [352](#_page352)

Рейснер Лариса Михайловна (1895 – 1926) — [364](#_page364)

Рейснер Михаил Андреевич (1868 – 1928) — [273](#_page273), [364](#_page364)

Рембрандт (полн. Рембрандт Харменс ван Рейн, Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606 – 1669) — [74](#_page074), [130](#_page130), [134](#_page134), [323](#_page323), [324](#_page324)

Ре‑ми, см. [Ремизов Н. В.](#_Tosh0003966)

Ремизов Алексей Михайлович (1877 – 1957) — [13](#_page013), [111](#_page111), [341](#_page341)

Ремизов (наст. фам.: Васильев; псевд.: Ре‑ми) Николай Владимирович (1887 – 1975) — [175](#_page175), [176](#_page176), [345](#_page345), [354](#_page354)

Ремизова А. В. (псевд.: Мисс) — [124](#_page124), [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [176](#_page176), [345](#_page345)

Ренье (Régnier) Анри Франсуа Жозеф де (1864 – 1936) — [348](#_page348)

Реомюр (Réaumur) Рене Антуан (1683 – 1757) — [302](#_page302), [366](#_page366)

Репин Илья Ефимович (1844 – 1930) — [30](#_page030), [118](#_page118), [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [140](#_page140) – [144](#_page144), [160](#_page160), [164](#_page164), [168](#_page168), [172](#_page172), [175](#_page175), [176](#_page176), [194](#_page194), [339](#_page339), [344](#_page344), [350](#_page350), [353](#_page353), [356](#_page356)

Рерих Николай Константинович (1874 – 1947) — [8](#_page008), [17](#_page017), [26](#_page026), [37](#_page037), [104](#_page104), [201](#_page201), [233](#_page233), [338](#_page338), [339](#_page339)

Рёскин (Раскин, Ruskin) Джон (1819 – 1900) — [210](#_page210), [211](#_page211), [328](#_page328), [332](#_page332)

Рибо (Ribot) Теодюль Арман (1839 – 1916) — [245](#_page245), [246](#_page246), [360](#_page360)

Риль (Riehl) Алоиз Адольф (1844 – 1924) — [50](#_page050), [318](#_page318)

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 – 1908) — [6](#_page006), [254](#_page254), [345](#_page345)

Роден (Rodin) Огюст (1840 – 1917) — [125](#_page125), [126](#_page126), [130](#_page130), [133](#_page133) – [135](#_page135), [186](#_page186), [191](#_page191), [346](#_page346)

Розанов Василий Васильевич (1856 – 1919) — [73](#_page073), [207](#_page207), [210](#_page210), [219](#_page219), [234](#_page234) – [237](#_page237), [324](#_page324)

Розанова Ольга Владимировна (1886 – 1918) — [362](#_page362)

Розенберг Л. С, см. [Бакст Л. С.](#_Tosh0003996)

Роллан (Rolland) Ромен (1866 – 1944) — [130](#_page130)

Романес (Romanes) Джордж Джон (1848 – 1894) — [288](#_page288), [365](#_page365)

{384} Романо Дж., см. [Джулио Романо](#_Tosh0003997)

Романов Борис Георгиевич (1891 – 1957) — [361](#_page361)

Романов Сергей Александрович, вел. князь (1857 – 1905) — [200](#_page200)

Романов Георгий Александрович, цесаревич (1871 – 1899) — [203](#_page203), [357](#_page357)

Ронсар (Ronsard) Пьер де (1524 – 1585) — [79](#_page079), [326](#_page326)

Ропс (Rops) Фелисьен (1833 – 1898) — [11](#_page011) – [13](#_page013), [41](#_page041) – [43](#_page043), [47](#_page047) – [81](#_page081), [89](#_page089), [92](#_page092), [317](#_page317) – [322](#_page322), [325](#_page325), [326](#_page326)

Ропс (Rops) Gouzien — [60](#_page060)

Росс (Ross) Роберт Болдуин (1869 – 1918) — [98](#_page098), [334](#_page334)

Россетти (Rossetti) Данте Габриел (1828 – 1882) — [11](#_page011), [96](#_page096), [328](#_page328), [333](#_page333), [347](#_page347)

Россини (Rossini) Джоаккино (1792 – 1868) — [84](#_page084)

Ростиславов Александр Александрович (1860 – 1920) — [102](#_page102), [103](#_page103), [336](#_page336)

Рощина-Инсарова (урожд. Пашенная) Екатерина Николаевна (1883 – 1970) — [26](#_page026), [27](#_page027)

Рубенс (Rubens) Питер Пауль (1577 – 1640) — [41](#_page041), [323](#_page323), [324](#_page324), [332](#_page332)

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829 – 1894) — [336](#_page336)

Рубцов А. А. — [138](#_page138), [181](#_page181), [184](#_page184), [349](#_page349)

Рунге (Runge) Филипп Отто (1777 – 1810) — [143](#_page143), [350](#_page350)

Руссо (Rousseau) Жан Жак (1712 – 1778) — [355](#_page355)

Руссо (Rousseau) Теодор (1812 – 1867) — [320](#_page320)

Рюиздаль, см. [Рёйсдал](#_Tosh0003998)

Рюйсброк (Рёйсбрук, Ruysbroeck) Удивительный, Ян ван (1293 – 1381) — [64](#_page064), [321](#_page321)

Рютбёф (Rutebeuf, Rutebuef, Rustebeuf, 1245 – 1285) — [338](#_page338)

Рюттенауэр (Ruettenauer) Бенно (1855 – 1940) — [64](#_page064), [321](#_page321)

Рябушкин Андрей Петрович (1861 – 1904) — [229](#_page229)

Сабатье (Sabatier) (Луи) Огюст (1839 – 1901) — [235](#_page235), [360](#_page360)

Савидж (Savage) Томас Стотон (1804 – 1880) — [306](#_page306), [367](#_page367)

Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915) — [356](#_page356)

Савинский Василий Евменьевич (1859 – 1937) — [345](#_page345)

Савицкий Георгий Константинович (1887 – 1949) — [354](#_page354)

Саврасов Алексей Кондратьевич (1830 – 1897) — [199](#_page199)

Сад (Sade) Донасьен Альфонс Франсуа, маркиз де (1740 – 1814) — [43](#_page043)

Саймонс (Symons) Артур Уильям (1865 – 1945) — [330](#_page330), [331](#_page331), [365](#_page365)

Саккетти Ливерий Антонович (1852 – 1916) — [131](#_page131), [181](#_page181), [346](#_page346)

Санин (наст. фам.: Шенберг) Александр Акимович (1869 – 1956) — [9](#_page009), [341](#_page341)

Сапарова (фотограф) — [125](#_page125)

Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1912) — [108](#_page108), [109](#_page109), [340](#_page340)

Саския, см. [Эйленбург Саския](#_Tosh0003999)

Сафонов (художник) — [203](#_page203)

Сац Илья Александрович (1875 – 1912) — [8](#_page008), [245](#_page245) – [256](#_page256), [360](#_page360), [361](#_page361)

Свифт (Swift) Джонатан (1667 – 1745) — [329](#_page329), [368](#_page368)

Сев Л. А. — [324](#_page324)

Северянин Игорь (наст. имя и фам.: Игорь Васильевич Лотарев) (1887 – 1941) — [264](#_page264), [363](#_page363)

Сезанн (Cezanne) Поль (1839 – 1906) — [164](#_page164)

Семенов И. И. — [311](#_page311)

{385} Сент-Бёв (Saintc-Beuve) Шарль Огюстен (1804 – 1869) — [319](#_page319)

Серафим Саровский (в миру: Прохор Исидорович Мошнин, 1759 или 1754 – 1833) — [203](#_page203), [212](#_page212)

Сервантес Сааведра (Cervantes Saavedra) Мигель де (1547 – 1616) — [17](#_page017), [323](#_page323)

Сергий Радонежский (в миру Варфоломей) (1314 или 1322 – 1392) — [197](#_page197), [203](#_page203), [204](#_page204), [208](#_page208), [217](#_page217), [222](#_page222), [226](#_page226)

Серов Александр Николаевич (1820 – 1871) — [337](#_page337)

Серов Валентин Александрович (1865 – 1911) — [104](#_page104), [125](#_page125), [181](#_page181), [187](#_page187), [190](#_page190), [337](#_page337), [339](#_page339)

Сеченов Иван Михайлович (1829 – 1905) — [277](#_page277)

Сидоров А. — [329](#_page329), [335](#_page335)

Симон (Simon) Мишель (1895 – 1975) — [26](#_page026)

Синьяк (Signac) Поль (1863 – 1935) — [346](#_page346)

Скаддер (Scudder) Самуэль Хаббард (1837 – 1911) — [286](#_page286), [365](#_page365)

Скарская Надежда Федоровна (1869 – 1958) — [335](#_page335)

Скокан (по мужу: Морайтини) Евгения Оскаровна (1890 – 1952) — [26](#_page026)

Скриб (Scribe) Огюстен Эжен (1791 – 1861) — [56](#_page056)

Скрябин Александр Николаевич (1872 – 1915) — [243](#_page243), [244](#_page244), [263](#_page263), [360](#_page360)

Случевский Константин Константинович (1837 – 1904) — [319](#_page319)

Смитерс (Smithers) Ленард (1861 – 1907) — [331](#_page331)

Собинов Леонид Витальевич (1872 – 1934) — [337](#_page337), [353](#_page353)

Соболев Юрий Васильевич (1887 – 1940) — [361](#_page361)

Сократ (ок. 470 – 399 до н. э.) — [35](#_page035)

Соловьев Владимир Сергеевич (1853 – 1900) — [224](#_page224)

Сологуб (наст. фам.: Тетерников) Федор Кузьмич (1863 – 1927) — [7](#_page007), [10](#_page010), [13](#_page013), [110](#_page110), [340](#_page340)

Сомов Андрей Иванович (1830 – 1909) — [314](#_page314)

Сомов Константин Андреевич (1869 – 1939) — [339](#_page339)

Сорин Савелий Абрамович (Завель Израилевич) (1878 – 1953) — [122](#_page122), [124](#_page124), [144](#_page144) – [148](#_page148), [176](#_page176), [344](#_page344)

Сорокин Евграф Семенович (1821 – 1892) — [199](#_page199)

Социн (Socinus) Лелий (ит. Лелио (Франческо Мария) Сочино, Социни, или Соццини, Socini, Sozini или Sozzini, 1525 – 1562) — [358](#_page358)

Социн (Socinus) Фауст (Паоло) (1539 – 1604) — [216](#_page216), [358](#_page358)

Спенсер (Spencer) Герберт (1820 – 1903) — [283](#_page283), [365](#_page365)

Станиславский (наст. фам.: Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — [10](#_page010), [19](#_page019), [104](#_page104), [266](#_page266), [267](#_page267), [335](#_page335), [345](#_page345)

Стасов Владимир Васильевич (1824 – 1906) — [227](#_page227), [347](#_page347)

Стендаль (Stendhal) (наст. имя и фам.: Анри Мари Бейль, Beyle, 1783 – 1842) — [318](#_page318), [319](#_page319), [322](#_page322), [358](#_page358)

Степанов И. Е. — [232](#_page232), [237](#_page237)

Стриндберг (Strindberg) Юхан Аугуст (1849 – 1912) — [353](#_page353)

Струве В. Г. — [250](#_page250)

Струг (Strug) Андрей (Анджей) (наст. имя и фам.: Тадеуш Галецкий, Galecki, 1871 – 1937) — [123](#_page123), [181](#_page181), [182](#_page182), [355](#_page355)

Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912) — [238](#_page238)

Судейкин Сергей Юрьевич (1882 – 1946) — [105](#_page105), [107](#_page107), [121](#_page121), [188](#_page188), [339](#_page339), [344](#_page344)

Сукэнобу (Нисикава Сукэнобу, 1671 – 1750) — [96](#_page096), [333](#_page333)

{386} Сулержицкий Леопольд Антонович (1872 – 1916) — [246](#_page246), [247](#_page247), [250](#_page250), [251](#_page251), [360](#_page360)

Сумбатов-Южин А. И., см. [Южин А. И.](#_Tosh0004000)

Суреньянц Вардгес Акопович (Яковлевич) (1860 – 1921) — [105](#_page105), [339](#_page339)

Суриков Василий Иванович (1848 – 1916) — [334](#_page334)

Сюлли-Прюдом (Sully-Prudhomme, наст. имя и фам.: Рене Франсуа Арман Прюдом, 1839 – 1907) — [348](#_page348)

Сюннерберг (псевд.: Конст. Эрберг) Константин Александрович (1871 – 1942) — [112](#_page112), [150](#_page150), [342](#_page342), [351](#_page351)

Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950) — [267](#_page267), [339](#_page339), [361](#_page361)

Тальбот (Толбот, Talbot) Уильям Генри Фокс (1800 – 1877) — [132](#_page132), [134](#_page134), [347](#_page347)

Тард (Tarde) Габриель де (1843 – 1904) — [301](#_page301), [366](#_page366)

Татлин Владимир Евграфович (1885 – 1953) — [362](#_page362)

Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1924) — [104](#_page104), [154](#_page154), [337](#_page337), [352](#_page352)

Тенишева (урожд. Пятковская) Мария Клавдиевна (1867 – 1929) — [356](#_page356)

Теннисон (Tennyson) Алфред (1809 – 1892) — [348](#_page348)

Тернер (Turner) Джозеф Мэллорд Уильям (1775 – 1851) — [90](#_page090), [151](#_page151), [152](#_page152), [332](#_page332)

Тирсо де Молина (Tirso de Molina) (наст. имя: Габриэль Тельес, Tellez) (1579 – 1648) — [17](#_page017)

Тит Лукреций Кар (Titus Lucretius Carus, 99/95 до н. э. – 55/51 до н. э.) — [182](#_page182), [186](#_page186), [233](#_page233), [237](#_page237), [355](#_page355)

Тихонович Валентин Владимирович (1880 – 1951) — [268](#_page268), [363](#_page363)

Тициан (Тициано Вечеллио, Tiziano Vecellio, ок. 1489/90 – 1576) — [73](#_page073), [130](#_page130), [143](#_page143), [324](#_page324)

Толстой Алексей Константинович (1817 – 1875) — [188](#_page188)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [210](#_page210), [213](#_page213), [221](#_page221), [224](#_page224), [230](#_page230), [260](#_page260), [261](#_page261), [265](#_page265), [325](#_page325), [347](#_page347), [358](#_page358)

Тома (Thoma) Ханс (1839 – 1934) — [143](#_page143), [350](#_page350)

Торквемада (Torquemada) Томас де (1420 – 1498) — [72](#_page072), [323](#_page323)

Третьяков Сергей Михайлович (1892 – 1939) — [265](#_page265), [363](#_page363)

Тригорин Борис — [26](#_page026)

Троцкий (наст. фам.: Бронштейн) Лев Давидович (1879 – 1940) — [269](#_page269), [270](#_page270), [274](#_page274)

Трубецкой Евгений Николаевич (1863 – 1920) — [364](#_page364)

Туревич А. — [324](#_page324)

Турчанинов Александр Николаевич (1838 – ?) — [190](#_page190), [355](#_page355)

Тэн (Taine) Ипполит Адольф (1828 – 1893) — [31](#_page031), [139](#_page139), [180](#_page180), [322](#_page322), [349](#_page349)

Тэффи (наст. фам.: Лохвицкая) Надежда Александровна (1872 – 1952) — [26](#_page026), [27](#_page027), [146](#_page146)

Уайльд (Wilde) Оскар (1854 – 1900) — [7](#_page007), [9](#_page009) – [12](#_page012), [29](#_page029), [31](#_page031), [48](#_page048), [79](#_page079), [87](#_page087), [110](#_page110), [111](#_page111), [123](#_page123), [151](#_page151), [317](#_page317), [318](#_page318), [331](#_page331), [334](#_page334), [340](#_page340), [341](#_page341)

Уитмен (Whitman) Уолт (1819 – 1892) — [333](#_page333)

Унгерн фон Штернберг Рудольф Альфредович (Александрович) (1874 – 1944) — [361](#_page361)

Уоллес (Wallace) Алфред Рассел (1823 – 1913) — [281](#_page281), [282](#_page282), [286](#_page286), [292](#_page292), [298](#_page298), [365](#_page365)

Уотерхаус (Waterhouse) Джордж Роберт (1810 – 1888) — [310](#_page310), [367](#_page367)

{387} Утамаро (Китагава Утамаро, наст. имя: Китагава Нэбсуёси, 1753 – 1806) — [96](#_page096), [324](#_page324), [333](#_page333)

Фавар (Favart) Шарль Симон (1710 – 1792) — [340](#_page340)

Фалькенштейн (Falkenstein) Юлиус (1842 – 1917) — [307](#_page307), [367](#_page367)

Федериго II Гонзага (? – 1540) — [325](#_page325)

Федотов Георгий Петрович (1886 – 1957) — [234](#_page234), [333](#_page333)

Фейербах (Feuerbach) Ансельм (1829 – 1880) — [143](#_page143), [350](#_page350)

Фейербах (Feuerbach) Людвиг (1804 – 1872) — [350](#_page350)

Фемистокл (Themistocles, ок. 525 – ок. 460 до н. э.) — [266](#_page266), [363](#_page363)

Фердинанд II (Fernando) Арагонский (1452 – 1516) — [323](#_page323)

Филипп I, герцог Орлеанский (1640 – 1701) — [329](#_page329)

Филипп II, герцог Орлеанский (1674 – 1723) — [329](#_page329)

Филипп IV Габсбург (Felipe IV) (1605 – 1665) — [38](#_page038)

Философов Дмитрий Владимирович (1872 – 1940) — [227](#_page227)

Фишер (Fischer) Куно (1824 – 1907) — [350](#_page350)

Фландрская, графиня — [56](#_page056)

Флексер X. Л., см. [Волынский А. Л.](#_Tosh0004001)

Флетчер (Fletcher) Джайлс (ок. 1549 – 1611) — [212](#_page212), [358](#_page358)

Флобер (Flaubert) Гюстав (1821 – 1880) — [61](#_page061), [322](#_page322)

Флоренский Павел Александрович (1882 – 1937) — [221](#_page221), [223](#_page223)

Фокин Михаил Михайлович (1880 – 1942) — [339](#_page339)

Фолькельт (Volkelt) Йоханнес Иммануил (1848 – 1930) — [73](#_page073), [79](#_page079), [127](#_page127), [137](#_page137), [195](#_page195), [323](#_page323), [345](#_page345), [366](#_page366)

Фонвизин Денис Иванович (1745 – 1792) — [368](#_page368)

Фор (Fort) Поль (1872 – 1960) — [348](#_page348)

Формаковский Мстислав Владимирович — [201](#_page201), [202](#_page202), [233](#_page233)

Фосс (Voss) Иоганн Генрих (1751 – 1826) — [364](#_page364)

Фрагонар (Fragonard) Жан Оноре (1732 – 1806) — [78](#_page078), [325](#_page325)

Фрейд (Freud) Зигмунд (1856 – 1939) — [30](#_page030), [31](#_page031), [41](#_page041), [232](#_page232)

Фрина (Φρύνη) — [82](#_page082), [327](#_page327)

Фриче Владимир Максимович (1870 – 1929) — [318](#_page318)

Фуко (Foucault) Мишель Поль (1926 – 1984) — [38](#_page038) – [40](#_page040)

Хадсон (Hudson) Уильям Генри (1841 – 1922) — [283](#_page283), [284](#_page284), [304](#_page304), [305](#_page305), [365](#_page365)

Хакке, Гааке (Haacke) Вильгельм (1855 – 1912) — [304](#_page304), [310](#_page310)

Хардт (Hardt) Эрнст (1876 – 1947) — [352](#_page352)

Харитон Борис Осипович (1876 – 1941 ?) — [238](#_page238), [360](#_page360)

Харланд (Harland) Генри (1861 – 1905) — [87](#_page087), [329](#_page329)

Хаусеггер (Hausegger) Фридрих фон (1837 – 1899) — [79](#_page079), [325](#_page325)

Хейзинга (Huizinga) Йохан (1872 – 1945) — [5](#_page005)

Хёльти (Hölty) Людвиг Генрих Кристоф (1748 – 1776) — [364](#_page364)

Хемницер Иван Иванович (1745 – 1784) — [144](#_page144), [350](#_page350)

Хензель (Hensel) Рейнхольд Фридрих (1826 – 1881) — [310](#_page310), [311](#_page311), [367](#_page367)

Хервей (Hervey) Джон (1696 – 1743) — [330](#_page330)

Хлебников Велимир (наст. имя: Виктор Владимирович) (1885 – 1922) — [14](#_page014), [170](#_page170), [175](#_page175), [176](#_page176), [343](#_page343)

Хмара Григорий Михайлович (1883 – 1970) — [27](#_page027)

{388} Хмельницкий Николай Иванович (1791 – 1845) — [27](#_page027)

Хобсон, Гобсон (Hobson) Джон Аткинс (1858 – 1940) — [211](#_page211)

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886 – 1939) — [354](#_page354)

Хокусай (Кацусика Хокусай) (1760 – 1849) — [324](#_page324)

Холм (Holme) Чарлз (1848 – 1923) — [329](#_page329)

Холмская (наст. фам.: Тимофеева) Зинаида Васильевна (1866 – 1963) — [18](#_page018), [146](#_page146), [351](#_page351)

Христиансен (Кристиансен, Christiansen) Бродер (1869 – 1958) — [94](#_page094), [133](#_page133), [134](#_page134), [143](#_page143), [144](#_page144), [166](#_page166), [171](#_page171), [172](#_page172), [183](#_page183), [194](#_page194), [234](#_page234), [237](#_page237), [333](#_page333), [347](#_page347)

Цезарь (Caesar) Гай Юлий (100 – 44 до н. э.) — [8](#_page008), [339](#_page339), [343](#_page343)

Ционглинский (Ciąliński) Иван (Ян) Францевич (1858 – 1912) — [138](#_page138), [181](#_page181), [184](#_page184), [186](#_page186), [187](#_page187), [349](#_page349)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893) — [254](#_page254)

Чекан Виктория Владимировна (1893 – 1974) — [17](#_page017)

Чемберс (Chambers) Владимир Яковлевич (1877 – 1934) — [104](#_page104), [338](#_page338)

Чернецкая Инна Самойловна (1894 – 1963) — [230](#_page230), [359](#_page359)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904) — [160](#_page160)

Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фам.: Николай Васильевич Корнейчуков) (1882 – 1969) — [172](#_page172), [213](#_page213) – [215](#_page215), [237](#_page237)

Чулков Георгий Иванович (1879 – 1939) — [353](#_page353)

Чюмина (в замужестве Михайлова) Ольга Николаевна (1864 – 1909) — [136](#_page136), [348](#_page348)

Чюрленис (Čiurlionis) Микалоюс Константинас (1875 – 1911) — [85](#_page085), [327](#_page327)

Шадов (Schadow) Вильгельм фон (1788 – 1862) — [349](#_page349)

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) — [337](#_page337), [353](#_page353)

Шансор (Champsaur) Ф. — [318](#_page318)

Шарден (Chardin) Жан Батист Симеон (1699 – 1779) — [325](#_page325)

Шаховской Александр Александрович (1777 – 1846) — [27](#_page027)

Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564 – 1616) — [330](#_page330), [333](#_page333), [348](#_page348), [355](#_page355)

Шемшурин Андрей Акимович (1872 – 1937) — [106](#_page106), [339](#_page339)

Шенберг А. А., см. [Санин А. А.](#_Tosh0004002)

Шербюлье (Cherbuliez) Виктор (1829 – 1899) — [128](#_page128), [135](#_page135), [139](#_page139), [182](#_page182), [184](#_page184), [186](#_page186), [345](#_page345), [346](#_page346)

Шервашидзе (Чачба) Александр Константинович (1867 – 1958) — [104](#_page104), [122](#_page122), [124](#_page124), [154](#_page154) – [157](#_page157), [337](#_page337)

Шерлинг Мирон А. (1890 ? – 1958) — [125](#_page125), [345](#_page345)

Шиллер (Schiller) Иоганн Фридрих (1759 – 1805) — [85](#_page085), [364](#_page364)

Шимкевич Владимир Михайлович (1858 – 1923) — [292](#_page292), [299](#_page299)

Шишков Матвей Андреевич (1832 – 1897) — [102](#_page102), [336](#_page336)

Шлегель (Schlegel) Август Вильгельм (1767 – 1845) — [138](#_page138), [139](#_page139), [349](#_page349)

Шлегель (Schlegel) Фридрих (1772 – 1829) — [349](#_page349)

Шницлер (Schnitzlcr) Артур (1862 – 1931) — [351](#_page351)

Шольц (Scholz) Фридрих (1831 – 1907) — [231](#_page231)

Шопен (Chopin) Фридерик Францишек (1810 – 1849) — [353](#_page353)

{389} Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788 – 1860) — [245](#_page245), [305](#_page305), [323](#_page323), [324](#_page324), [350](#_page350), [355](#_page355)

Шоу (Shaw) Джордж Бернард (1856 – 1950) — [339](#_page339), [351](#_page351), [365](#_page365)

Шпис фон Эшенбрух В. А. — [252](#_page252), [361](#_page361)

Штиглиц Александр Людвигович, баром (1814 – 1884) — [102](#_page102), [336](#_page336), [338](#_page338), [345](#_page345)

Штиглиц (Stieglitz) Альфред (1864 – 1946) — [333](#_page333)

Штирнер (Stirncr) Макс (наст. имя и фам.: Каспар Шмидт, Schmidt, 1806 – 1856) — [83](#_page083), [327](#_page327)

Штраус (Strauss) Рихард (1864 – 1949) — [326](#_page326), [362](#_page362)

Штруп П. М. — [324](#_page324)

Шубарт (Schubart) Кристиан Фридрих Даниель (1739 – 1791) — [364](#_page364)

Шуберт (Schubert) Франц (1797 – 1828) — [326](#_page326)

Шульгина Н. А. — [192](#_page192)

Шуман (Schumann) Роберт Александер (1810 – 1856) — [355](#_page355)

Щербиновский Д. А. — [356](#_page356)

Щуко Владимир Алексеевич (1878 – 1939) — [8](#_page008), [104](#_page104), [338](#_page338)

Щусев Алексей Викторович (1873 – 1949) — [202](#_page202), [203](#_page203), [220](#_page220), [357](#_page357)

Эванс (Evans) Фредерик Генри (1853 – 1943) — [86](#_page086), [328](#_page328)

Эгглер (Eggler) — [125](#_page125), [345](#_page345)

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1948) — [363](#_page363)

Эйк (Ван Эйк, Van Eyck) Ян (1390 – 1441) — [143](#_page143)

Эйленбург (Uylenburgh) Саския (1612 – 1642) — [74](#_page074), [324](#_page324)

Экар (Aicard) (Франсуа Виктор) Жан (1848 – 1921) — [317](#_page317)

Экстер (урожд. Григорович) Александра Александровна (1882 – 1949) — [362](#_page362)

Элагабал, см. [Гелиогабал](#_Tosh0004003)

Эллис (Ellis) Генри Хэвлок (Havelock) (1859 – 1939) — [290](#_page290), [365](#_page365)

Эль Греко (El Greco) (Теотокопули, Theotocopuli) Доменико (1541 – 1614) — [33](#_page033)

Элькин Б. И. — [333](#_page333)

Эмихен (Oehmichen) Густав (1846 – ?) — [311](#_page311)

Энгр (Ingres) Жан Огюст Доминик (1780 – 1867) — [321](#_page321), [348](#_page348)

Эннёр (Ilenneur) Жан Жак (1829 – 1905) — [136](#_page136), [348](#_page348)

Enoch Wilhelm — [295](#_page295)

Эпикур (341 – 270 до н. э.) — [355](#_page355)

Эразм Роттердамский (1467 – 1536) — [368](#_page368)

Эрберг Конст., см. [Сюннерберг К. А.](#_Tosh0004004)

Эредиа (Ileredia) Жозе Мария де (1842 – 1905) — [348](#_page348)

Эренберг Владимир Георгиевич (1875 – 1923) — [252](#_page252), [361](#_page361)

Эрнстов Г. Д. — [159](#_page159)

Эрнст (Ernst) Макс (1891 – 1976) — [322](#_page322)

Эттингер Пинквас Бениамин (Павел Давидович) (1866 – 1948) — [96](#_page096), [334](#_page334)

Ювенал, Децим Юний Ювенал (Decimus lunius Iuvenalis) (ок. 50 – 127 гг. н. э.) — [331](#_page331)

Южин (наст. фам.: Сумбатов) Александр Иванович (1857 – 1927) — [356](#_page356), [363](#_page363)

Юзанн (Uzanne) — [318](#_page318)

{390} Юлий Цезарь, см. [Цезарь](#_Tosh0004005)

Юм (Hume) Дэвид (1711 – 1776) — [127](#_page127)

Юнкер Василий Васильевич (1840 – 1892) — [300](#_page300), [366](#_page366)

Юшкевич Семен Соломонович (1868 – 1927) — [108](#_page108), [251](#_page251), [340](#_page340), [361](#_page361)

Яковлев Михаил Николаевич (1880 – 1942) — [196](#_page196), [209](#_page209), [211](#_page211), [356](#_page356)

Янов Александр Степанович (1857 – 1918) — [103](#_page103), [337](#_page337)

Ярошенко Николай Александрович (1846 – 1898) — [203](#_page203), [357](#_page357)

# **{****391}** Список литературы, упоминаемой и цитируемой Евреиновым

1. A book of fifty drawings by Aubrey Bcardsley. London: L. Smithers, 1897.

*2. Arbousset, Thomas*. Relation d’un voyage d’exploration au Nord-Est de la colonie du cap de Bonne-Esperance: entrepris dans les mois de mars, avril et mai 1836 par MM. T. Arbousset et F. Daumas,… Paris: A. Bertrand; L. R. Delay: Maison des missions evangeliques, 1842.

*3. Barbey d’Aurevilly J. A*. [Les] Diaboliques. Paris: E. Dentu, 1874.

*4. Beranger P.‑J*. Les Gaietes de Beranger. Amsterdam: Poulet-Malassis, 1864.

*5. Blei F*. Felicien Rops / Herausgegeben von R. Muther. [Berlin:] Bard, Marquardt und Cie, 1906. (Die Kunst).

*6. Burchell W. J*. Travels in the interior of Southern Africa: In 2 vols. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1822.

*7. Burdett O*. The Beardsley Period: An Essay in Perspective / London: John Lane, [1925].

*8. Cherbuliez V*. L’Art et la nature. 2-me ed. Paris: Hachette, 1892. На рус. яз.: *Шербюлье, Виктор*. Искусство и природа. Новая теория изящных искусств / Пер. с фр. М. Калмыков. СПб.: Г. А. Куковеров, 1894.

9. Das erotische Werk des F. Rops. 42 Radierungen des Meisters in schwarzem und farbigem Lichtdruck. Wien, 1905. Privatdruck.

*10. Davidson J*. Plays by John Davidson, being: An unhistorical pastoral: A romantic farce: Bruce, a chronicle play: Smith, a tragic farce: and Scaramouch in Naxos, a pantomime. London: E. Mathews and J. Lane; Chicago, Stone and Kimball, 1894.

*11. Delvau A*. [Les] Cytheres parisiennes, histoire anecdotique des bals de Paris / avec 24 eaux-fortes et un frontispice de Felicien Rops et Emile Therond. Paris: E. Dentu, 1864.

*12. Demolder E*. Felicien Rops. Etude patronymique, avec quelques reproductions brutales de devises inedites dc Rops. Avec 10 gravures hors textc sur chine. Paris, 1894.

*13. Demolder E*. Trois contemporains: Henri de Brakelaer — Const. Meunicr — Felicien Rops. Bruxelles, 1901.

14. Die Loango-Expedition ausgesandt von der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung Aequatorial-Africas, 1873 – 1876: ein Reisewerk in drei Abtheilungen / von Paul Gussfeldt, Julius Falkcnstein, Eduard Pechuel-Loesche; mit Illustrationen gezeichnet von A. Goring, M. Laemmcl, G. Mutzel. Leipzig: P. Frohberg, 1879 – 1907.

{392} *15. Dowson E*. The Pierrot of the Minute / Illustrated with a frontispiece, two vignettes and an initial letter by Aubrey Beardsley. London: Leonard Smithers, 1897.

*16. Ellis, Havelock*. The Criminal. [S. L]: Walter Scott, 1890.

*17. Enoch W*. Zur Systematik des Gefuhls // Zeitschrift fur Philosophie und philosophische Kritik. Leipzig, 1895. Bd. 105.

*18. Esswein, Hermann*. Beardsley // *Idem*. Moderne Illustratoren. [Munchen; Leipzig: R. Piper, 1904.]

19. F. Rops et quelques aspects de son ceuvre par С. Mauclair, J. Peladan, J.‑K. Huysmans, etc. illustre de 14 reproductions d’œuvres de Rops. (Revue encyclopedique). Tirage a part, avec pagination speciale, titre et couverture inedite illustree, a 100 exemplaires numerates.

20. F. Rops et son ceuvre / Texte par MM. J.‑K. Huysmans, J. Peladan, E. Demolder, E. Bailly, Emile Verhaeren, Camille Lemonnier, F. Champsaur, Arsene Alexandre, Henry Detouche, Ph. Zilcken, de Heredia, Paul Verola, Charles Saunier, Octave Mirbeau etc. Numero special de la «Plume». Paris, 1896.

21. Five russian plays / Trans. С. E. Bechhofer. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co LTD, 1916.

22. Five russian plays / Trans. С. E. Bechhofer. New York: E. P. Dutton, 1916.

*23. Gonzague, Pierre Gothard*. Information a mon chef ou eclaircissement convenable du decorateur theatral. Pierre Gothard Gonzague sur l’exercice de sa profession. St.‑Petersbourg, 1807.

*24. Gonzague, Pierre Gothard*. La musique des yeux et l’optique theatrale. St.‑Petersbourg, 1807.

*25. Grand-Carteretjohn*. Le decollete & le retrousse, quatre siecles de gauloiserie (1500 – 1870) / Introduction et notes explicatives; Cartonnage dessine par Ferdinand Fau; Couvertures des fascicules composees par G. Lion. Paris: E. Bernard & cie, [1902].

*26. Groos K*. Die Spiele der Thiere. Jena, 1896.

*27. Hagemann, Carl*. Regie. Studien zur dramatischen Kunst. Berlin; Leipzig: Schuster & Loeffler, 1902.

*28. Hartmann, Robert*. Die menschenahnlichen Affen und ihre Organisation im Vergleiche zur menschlichen. Leipzig: FA Brockhaus, 1883

*29. Harvey, William*. Exercitationes anatomicae, de motu cordis & sanguinis circulatione. Cum duplici indice capitum and rerum. Accessit Dissertatio de corde… Jacobi de Back. Roterodami, ex officina Arnoldi Leers, 1660.

*30. Hausegger F. von*. Das Jenseits des Kiinstlers. Wien, 1893.

*31. Hudson W. H*. The naturalist in La Plata. London, 1895.

*32. Huysmans J. K*. A rebours. 2-me mille. Paris: Charpentier, 1884.

*33. Jonson, Ben*. Ben Ionson, his Volpone: or, The foxe. A new ed. / with a critical essay on the author by Vincent O’Sullivan, and a frontispiece, five initial letters and a cover design, illustrative and decorative, by Aubrey Beardsley, together with an eulogy of the artist by Robert Ross. London: L. Smithers, 1898.

*34. Kahn G*. Felicien Rops [/ Couverture de Willy Belling]. Paris: Librairie artistique internationale, [s. d.]. L’Art et le beau. № special 1.

*35. Klein J. L*. Geschichte des Dramas. 13 Bde. Leipzig: Т. О. Weigel, 1865 – 1876.

{393} *36. Klein Diepold, Rudolf*. Felicien Rops. Paris: Librairie artistique litteraire, [1909]. L’Art et le beau. № special.

*37. Klein Diepold, Rudolf*. Aubrey Beardsley. Berlin: J. Bard, [1904]. (Die Kunst).

*38. Lange, Konrad von*. Das Wesen der Kunst: Grundzuge einer realistischen Kunstlehre. 2 Bde. Berlin: G. Grote, 1901.

*39. Lange, Konrad von*. Die bewusste Selbsttauschung als Kern des kiinstlerischen Genusses. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der Universitat Tubingen am 15. november 1894, von dr. Konrad Lange. Leipzig: Veil & comp., 1895.

*40. Malory, Thomas*. The birth, life, and acts of King Arthur and his noble knights of the Round table — Mortc d’ Arthur. In 3 vols. [London: J. M. Dent & company,] 1893 – 1894.

*41. Mobius K. A*. Uber die Wirkungen der Castration. Halle, 1903.

*42. Pecht, Friedrich*. Deutsche Kunstler des neunzehnten Jahrhunderts: Studien und Erinnerungen. Nordlingen: Beck, 1877.

*43. Peladan J*. Felicien Rops. Premiere Etude. Tire a 100 exemplaires. Paris, 1885.

*44. Pope, Alexander*. The rape of the lock, an heroi-comical poem in five cantos / Embroidered with nine drawings by Aubrey Beardsley. London: L. Smithers, 1896.

*45. Ramiro E*. Catalogue descriptif et analytique de l’œuvre grave de Felicien Rops. Paris: L. Conquet, 1887.

*46. Ramiro E*. Supplement au «Catalogue descriptif de l’œceuvre grave de Felicien Rops» (1-re edit.). Bruxelles, 1893.

*47. Ramiro E*. Catalogue descriptif et analytique de l’œuvre grave de Felicien Rops. Deuxieme edition. Bruxelles: E. Deman, 1894.

*48. Ramiro E*. Supplement au catalogue de l’œuvre grave de Felicien Rops. Paris: H. Floury, 1895.

*49. Ramiro E*. L’œuvre lithographie de Felicien Rops. Paris: Conquet, 1891.

*50. Ramiro E*. Felicien Rops, graveur. Paris, 1905.

*51. Romanes G. J*. Animal intelligence. New York: D. Appleton and Company, 1883. (The International scientific series; Vol. 44).

*52. Rops F*. Das Weib. 30 Tafeln mit Titelblatt. Wien, 1905.

*53. Ross, Robert*. Aubrey Beardsley. London: John Lane, 1908.

*54. Ruttenauer, Benno*. Symbolische kunst. Felicien Rops. Die romantik und der praraphaelismus. John Ruskin. Dante Gabriele Rossetti / Von Bcnno Ruettcnauer. Strassburg: Hcitz, 1900. (Uber Kunst derNeuzeit; 5).

*55. Schlegel A. W*. Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst: 3 Bde. Ileilbronn, 1884. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts; Bde 17 – 19).

*56. Scholz, Friedrich*. Schlaf und Traum. Leipzig: Eduard Heinrich Maner, 1887.

*57. Symons, Arthur*. Aubrey Beardsley. London, 1898.

*58. Tarde, Gabriel*. Qu’est-ce qu’une societe // Revue philosophique. 1884. T. 18.

59. The early work of Aubrey Beardsley / With a prefatory note by H. С. Marillier. London: John Lane, 1912. First published 1899.

60. The later work of Aubry Beardsley. London; New York: John Lane, 1901.

{394} 61. The Studio. London, 1898.

*62. Volkelt, Johannes*. Die gegenwartigen Aufgaben der Aesthetik // *Idem*. Asthetische Zeitfragen: Vortrage. Miinchen: Beck, 1895.

*63. Woermann, Karl*. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Volker. Leipzig [u. a.]: Bibliogr. Inst, 1900.

*64. Абрахам, Карл*. Сон и миф. Очерк народной психологии / Пер. с нем. Мих. Кадиш. М.: Соврем, проблемы, 1912. На титуле: Карл Абрагам.

*65. Алексеев В. А*. Избранные латинские цитаты и афоризмы. СПб.: А. С. Суворин, 1905.

*66. Амьель А. Ф*. Отрывки из дневника А. Ф. Амьеля, профессора Женевского ун‑та. СПб.: Журн. «Пантеон лит.», 1892.

*67. Амьель А. Ф*. Из дневника Амиеля: Пер. с фр. / Под ред. и с предисл. Л. Н. Толстого. СПб.: Посредник, 1894. (Для интеллигентных читателей; 11).

*68. Андреев Л. Н*. Письма о театре. Письмо второе // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 23.

*69. Арватов Б. И*. Евреинов и мы // Эрмитаж. 1922. № 19.

*70. Арватов Б. И*. Утопия или наука // ЛЕФ. 1924. № 4.

*71. Афанасьев А*. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1865; Т. 2. М., 1869.

*72. Баркова, Анна*. Преступница // Петроградская правда. 1922. 21 февр. № 41.

*73. Бенуа А*. История русской живописи в XIX веке. СПб.: Знание, 1902.

*74. Бёрдслей, Обри*. Под холмом. Романтическая новелла // Весы. 1905. № 11. С. 30 – 49.

*75. Бёрдслей, Обри*. Застольная болтовня // Весы. 1905. № 11. С. 50 – 52.

*76. Бескин Эм*. На новых путях // О театре. Тверь, 1922.

*77. Бруксон Я. Б*. Проблема театральности: естественность перед судом марксизма. Пг.: Третья стража, 1923.

*78. Бурлюк Н*. Кубизм // Пощечина общественному вкусу: Стихи, проза, статьи / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Г. Л. Кузьмин, [1912].

*79. Вейнингер О*. Пол и характер. М.: Сфинкс, 1904.

*80. Вейнингер О*. Пол и характер. Принцип, исслед. / Полн. пер. с нем. под ред. А. Грена. М.: Сфинкс, 1909.

*81. Вейнингер О*. Пол и характер. Принцип, исслед. / Полн. пер. с нем. С. Пресса. М.: Сфинкс, 1909.

*82. Вейсман А. Д*. Греческо-русский словарь. 2‑е изд. СПб., 1882.

*83. Вёрман К*. История искусства всех времен и народов: В 3 т. / Пер. с нем. под ред. А. И. Сомова. СПб.: Просвещение, 1903. Репринт, изд.: М.: ACT, 2000.

*84. [В. В. Верещагин.]* Воспоминания художника В. В. Верещагина // Русская старина, 1889. Кн. 3.

*85. Верхарн Э*. Рембрандт. Его жизнь и художественная деятельность / Пер. с фр. Е. Н. К. СПб.: Акц. об‑во типогр. дела, 1909.

*86. Виппер Б*. Проблема сходства в портрете // Московский Меркурий. М., 1917. Вып. 1.

*87. Волошин М*. Выставка М. В. Нестерова // Весы. 1907. № 3. С. 105 – 107.

{395} *88. Гааке В*. Животный мир, его быт и среда / Пер. с нем. под ред. проф. Н. А. Холодковского: В 3 т. СПб.: А. Ф. Девриен, 1901 – 1902.

*89. Гагеман К*. Режиссер: Этюды по драматическому искусству / Пер. П. П. Немвродова. М.; Киев, 1909. (Искусство театра / Под общ. ред. Н. А. Попова; Вып. 1).

*90. Гаман Р*. Эстетика / Пер. с нем. пр.‑доц. Моск. ун‑та Н. Самсонова. М.: Проблемы эстетики, 1913.

*91. Гегель Г. В. Ф*. Курс эстетики, или наука изящного / Пер. с нем. В. Модестова. 2‑е изд. 1869 г.

*92. Геккель Э*. Мировые загадки / Пер. под ред. проф. В. М. Шимкевича. М., 1907.

*93. Глаголь С*. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М.: И. Н. Кнебель, 1913. (Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий / Под ред. И. Грабаря).

*94. Глаголь С*. Очерк истории искусства в России. [М.]: Проблемы эстетики, 1913.

*95. Глаголь С, Грабарь И*. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М.: И. Н. Кнебель, 1913. (Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий / Под ред. И. Грабаря).

*96. Гнедич П. П*. История искусств: В 3 т. СПб.: А. Ф. Маркс, 1897.

*97. Гобсон Дж*. Общественные идеалы Рескина / Пер. с англ. Н. Кончевской и В. Либина. СПб., 1899.

*98. Городецкий С*. Тот, кому дано возмущать воду // Кульбин. СПб.: Изд. О‑ва Интим. театра, 1912.

*99. Грабарь И*. Две выставки // Весы. 1907. № 3. С.101 – 105.

*100. Грабарь И*. Письмо из Мюнхена // Мир искусства. 1899. № 5.

*101. Грабарь И*. Театр и художники // Весы. 1908. № 4. С. 92 – 95.

*102. Гроос К*. Введение в эстетику / Пер. с нем. А. Туревича; Под ред. Л. А. Сева. Киев; Харьков: Южно-рус. кн. Ф. А. Иогансона, 1899.

*103. Гроссе Э*. Происхождение искусства / Пер с нем. А. Е. Грузинского. М.: М. и С. Сабашниковы, 1899.

*104. Дарвин Ч*. Происхождение видов путем естественного подбора, или Сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь. 2‑е изд. СПб.: B. И. Губинский, 1902.

*105. Дарвин Ч*. Происхождение человека и подбор по отношению к полу. В 2 т. // Пер. с англ. под ред. И. М. Сеченова. СПб.: Кн. маг. Черкесова, 1871 – 1872.

*106. Джеймс У*. Многообразие религиозного опыта / Перев. с англ. под ред. C. В. Лурье. М.: Изд. журн. «Русская мысль», 1910. На титуле: В. Джемс.

*107. Евреинов Н. Н*. Апология театральности // Утро. 1908. № 15. 8 сент.

*108. Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму. СПб.: Н. И. Бутковская, 1909.

*109. Евреинов Н. Н*. Веселая смерть: Арлекинада: В 1 д. Изд. журн. «Театр и искусство». СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1909.

*110. Евреинов Н. Н*. Драматические сочинения: В 3 т. СПб., 1908 – 1923.

*111. Евреинов Н. Н*. Режиссер и декоратор // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 4.

*112. Евреинов Н. Н*. Сценическая ценность наготы // Театр и искусство. 1908. № 27.

{396} *113. Евреинов Н. Н*. Театр для себя: В 3 ч. СПб.: Н. И. Бутковская, 1915 – 1917. Ч. 1. 1915; Ч. 2. 1916; Ч. 3. 1917.

*114. Евреинов Н. Н*. Театр как таковой. СПб.: Н. И. Бутковская, 1912.

*115. Золотницкий Н. Ф*. Спасительное сходство // Природа и люди. 1916. № 25.

*116. Каменский В*. Книга о Евреинове. Пг.: Совр. иск‑во, 1917.

*117. Клингер М*. Живопись и рисунок [: Пер. с нем.] СПб., 1908.

*118. Кони А. Ф*. Память и внимание. Пг., 1922.

*119. Коропчевский Д. А*. Народные предубеждения против портрета… Волшебное значение маски. СПб., 1892.

*120. Кульбин Н. И*. Свободное искусство как основа жизни // Студия импрессионистов / Под ред. Н. И. Кульбина. СПб.: Н. И. Бутковская 1910.

*121. Купен А*. Симуляция смерти в мире животных // Природа и люди. 1900. № 7.

*122. Купен А*. Искусства и ремесла у животных / Пер. с франц. К. М. Жихаревой. СПб., 1902. На титуле: Г. Купэн. Ориг. изд.: *Coupin H*. Les arts et metiers chez les animaux. 4. ed. Paris: Vuibert et Nony, 1905.

*123. Купен А*. Искусства и ремесла у животных: Пер. с франц. СПб.: А. Ф. Девриен, 1910. На титуле: Г. Купэн.

*124. Лапшин И. И*. Философия изобретения и изобретение в философии: В 2 т. Пг.: Наука и школа, 1922.

*125. Маковский С*. Страницы художественной критики. Кн. 1: Художественное творчество современного Запада. СПб.: Содружество, 1906.

*126. Маковский С*. Страницы художественной критики. Кн. 2: Современные русские художники. СПб.: Пантеон, 1909.

*127. Манасеина М. М*. Сон как треть жизни человека, или Физиология, патология, гигиена и психология сна. М., 1892.

*128. Мечников И. И*. Этюды оптимизма. М.: Науч. слово, 1907.

*129. Мечников И. И*. Этюды о природе человека. М.: Науч. слово, 1917.

*130. Миклашевский К. М*. Гипертрофия искусства. Пг., 1924.

*131. Муратов П*. Выставка М. В. Нестерова // Русское слово. 1907. 18 февр. № 39.

*132. Муратов П*. Творчество Нестерова // Русская мысль. 1907. Кн. 4.

*133. Мутер Р*. История живописи в XIX веке: В 3 т. / Пер. с нем. З. Венгеровой. СПб.: Знание, 1899 – 1901.

*134. Мюльфорд П*. На заре бессмертия. Одесса, 1912.

*135. Нестеров М. В*. Левитан // Мир искусства. 1903. № 39 – 40.

*136. Николаева, Нина*. Нестеров / Под ред. Сергея Глаголя. М.: И. А. Маевский, 1914.

*137. Ницше Ф*. Веселая наука / Пер. с нем. А. Н. Ачкасова // *Ницше Ф*. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Д. П. Ефимов, 1901.

*138. Ницше Ф*. Веселая наука / Пер. А. Николаева // *Ницше Ф*. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М.: М. В. Клюкин, 1902.

139. Общественная и домашняя жизнь животных. Сатирические очерки / Перевод (с перевода Луи Виардо) Н. А. Шульгиной; Под редакцией А. Н. Плещеева. СПб., 1876.

*140. Ордынский Б. И*. О поэзии Аристотеля. М., 1854.

{397} *141. Паргамин М. Н*. Мир животных. СПб., 1904.

*142. Пика, Витторио*. Обри Бёрдслей // Весы. 1905. № 11. С. 53 – 55.

*143. Платонов С. Ф*. Борис Годунов. Пг.: Огни, 1921.

144. Пощечина общественному вкусу: Стихи, проза, статьи / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Г. Л. Кузьмин, [1912].

145. Путешествие В. В. Юнкера по Африке / В изложении проф. Э. Ю. Петри. СПб.: Девриен, 1893.

*146. Радлов Н. Э*. В. Серов. СПб.: Н. И. Бутковская, 1914. (Современное искусство. Серия иллюстрированных монографий).

*147. Рейснер М. А*. Государство. 2‑е изд. доп. и испр. М.: Социалист, акад. обществ, наук, 1918. Ч. 1. Другие части в этом издании не выходили.

*148. Рибо Т*. Творческое воображение / Пер. с фр. Е. Предтеченского и В. Ранцева. СПб.: Ю. Н. Эрлих, 1901.

*149. Риль, Алоиз*. Фридрих Ницше как художник и мыслитель / Пер. с нем. З. Венгеровой. СПб.: Изд. жури. «Образование», 1898. (Б‑ка философов; 11). 2‑е изд., испр.: СПб., 1901.

*150. Риль, Алоиз*. Фридрих Ницше как художник и мыслитель / Пер. с нем. И. В. Постмана; Вступ. ст. Г. Я. Полонского. СПб.: Кн. изд‑во «Ясная поляна», 1909. («Б‑ка знания»).

*151. Риль, Алоиз*. Фридрих Ницше как художник и мыслитель / Пер. с нем. И. В. Постмана; Вступ. ст. Г. Я. Полонского. СПб.: Электропечатня К. А. Четверикова, [1909]. (Б‑ка «Ясной поляны»; № 3).

*152. Риль, Алоиз*. Фридрих Ницше как художник и мыслитель; *Зиммель, Георг*. Фридрих Ницше. Этико-филос. силуэт /. Пер. с нем. Н. Южина. Одесса: Тип. и хромолит. Е. И. Фесенко, 1898.

*153. Риль, Алоиз*. Фридрих Ницше — художник и мыслитель: Пер. с нем. М.:, М. В. Клюкин, 1901.

*154. Роден О*. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль / Пер. с фр. Л. М. СПб.: Огни, 1913.

*155. Розанов В. В…* Среди художников. СПб.: Тип. т‑ва А. С. Суворина; Новое время, 1914.

*156. Розанов В. В*. Легенда о Великом инквизиторе // Русский вестник. 1891. № 1 – 4. Отд. изд.: СПб.: Николаев, 1894; 2‑е изд.: СПб.: Меркушев, 1902; 3‑е изд.: СПб.: Пирожков, 1906.

*157. [Рубцов А. А.]* Заветы Ционглинского. [Мысли и взгляды, высказанные Яном Францевичем Ционглинским… и дословно записанные его учеником Рубцовым]. СПб.: Сириус, 1913.

*158. Саккетти Л. А*. Эстетика в общедоступном изложении: В 2 т. СПб., 1913 – 1917.

*159. [Сац И.]* Из записной книжки Ильи Саца // Маски. 1912. № 28.

*160. Синьяк, Поль*. От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму. С приложением статьи о законах цвета из «Grammaire des arts du dessin» Шарля Блана. M., 1912.

*161. Степанов И. Е*. Психология сновидений. Берлин: Рус. универс. изд‑во, 1922.

162. Студия импрессионистов / [Н. Кульбин, Д. и Н. Бурлюки, В. Хлебников, Н. Евреинов и др.]. Ред. Н. Кульбин. Обл. работы Л. Шмит-Рыжовой; {398} [Рис. Д. Бурлюка, Н. Кульбина, Л. Балльера, Л. Шмит-Рыжовой и др.]. СПб.: Изд. Н. И. Бутковской, 1910. Кн. 1.

*163. Струг, Андрей*. Портрет / Пер. Владимира Высоцкого. М.: Кн‑во писателей, 1917. (Библиотека польских писателей).

*164. Тит Лукреций Кар*. О природе вещей / Пер. И. Рачинского. М.: Скорпион, 1904.

*165. Тихонович В*. Пролетарский театр // О театре. Тверь, 1922.

*166. Тэн И*. Чтения об искусстве: Пять курсов лекций, читанных в парижской школе изящных искусств Ипполитом Тэном / Пер. А. Н. Чудинова. М., 1874.

*167. Философов Д. В*. Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени (1901 – 1908 гг.). СПб., 1909.

*168. Флетчер Дж*. О государстве русском // Сочинения Флетчера. СПб., 1905.

*169. Фолькельт И*. Современные вопросы эстетики / Пер. Н. М. Штрупа. СПб., 1898.

*170. Формаковский М*. Нестеров и Рерих // Образование. 1908. № 8.

*171. Христиансен Б*. Философия искусства / Пер. с нем. Г. П. Федотова; Под ред. Е. В. Аничкова. СПб.: Шиповник, 1911. (Б‑ка соврем, философии; Вып. 7).

*172. Чуковский К*. Ахматова и Маяковский // Дом искусств. 1920. № 1.

*173. Шербюлье В*. Искусство и природа. Новая теория изящных искусств / Пер. с фр. М. Калмыков. СПб.: Г. А. Куковеров, 1894.

*174. Эмихен Г*. Греческий и римский театр / Пер. с нем. И. И. Семенова. М.: Е. Гербек, 1894. Ориг. изд.: *Oehmichen, Gustav*. Das Biihnenwesen der Griechen und Romer. [Miinchen: Beck, ca. 1890.] (Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft in systematischer Darstellung; Bd. 5, Abt. 3).

*175. Эрберг К*. Цель творчества. Изд. 2‑е, сокр. Пб.: Алконост, 1919.

# **{****316}** Комментарии

В настоящем издании составители придерживались тех же подходов, которые были использованы ими в издании: *Евреинов Н. Н*. Демон театральности. М.: Летний сад, 2002.

Одна из главных задач, которую ставили перед собой составители, — дать широкому кругу читателей возможность ознакомиться с частью обширного наследия яркого представителя русского Серебряного века, режиссера, драматурга, историка театра, теоретика искусства Николая Евреинова, произведения которого, как правило, в последующие годы не переиздавались.

Вторая задача — попытка комментированного издания. Как и всегда, произведения Н. Евреинова сочетают в себе теорию и историю мирового театра, философию и психологию, искусствоведение и критику, культурные реалии современности и художественную форму изложения. Автор использует широчайший научный и фактический материал, что ставит перед комментаторами задачи трудновыполнимые, особенно если учитывать большое количество опечаток в оригинальных изданиях и недосказанностей, свойственных форме изложения автора.

Особенную трудность при комментировании представляли цитаты, источники которых далеко не всегда указаны в оригинальных изданиях, да и сами цитаты зачастую являются не первичными, а вторичными. В связи с этим цитаты, приводимые Евреиновым, как правило, не проверялись, но все источники, так или иначе им упоминаемые, по возможности идентифицированы и собраны в Списке литературы, приведенном в конце книги. В некоторых случаях в Комментариях приводятся цитируемые Н. Евреиновым строки в современных переводах.

При подготовке текста составители пытались максимально сохранить индивидуальные языковые и стилистические особенности Н. Евреинова, однако в ряде случаев были исправлены очевидные ошибки и опечатки, а также внесены незначительные изменения, обусловленные современными языковыми нормами. В сомнительных случаях эти исправления отмечены в Комментариях. Во избежание значительного вмешательства в текст были оставлены без изменения понятные современному читателю вышедшие из употребления формы слов и последовательно применяемые Н. Евреиновым слова, имеющие терминологическое значение.

Написание имен собственных, как правило, приведено в соответствие с принятой в настоящее время практикой, и эти изменения специально не отмечены.

{317} В Именном указателе собраны имена всех лиц, упоминаемых в настоящем издании, как в основном тексте, так и в аппарате.

Примечания Н. Евреинова помечены в тексте арабскими цифрами и оставлены в постраничных сносках в их оригинальной форме. Примечания составителей помечены в тексте астериском (\*) и вынесены в Комментарии.

Все выделения в тексте Н. Евреинова даны *курсивом*.

*Угловые скобки* используются для необходимых редакторских комментариев и дополнений в тексте.

Библиографические ссылки в основном тексте оставлены в том виде, в каком они даны у Н. Евреинова.

В Комментариях номера страниц, относящиеся к сноскам в основном тексте, выделены курсивом.

Оригинальные издания монографий Евреинова о Ропсе, Бёрдслее и Нестерове и «Оригинала о портретистах» сопровождались большим количеством иллюстраций. Исходя из того, что задача иллюстрированного издания не ставилась и что творчество Бёрдслея и Нестерова широкому читателю достаточно хорошо известны, составители решили отказаться от иллюстраций к этим произведениям.

1. Цит. по кн.: *Бабенко В. Г*. Арлекин и Пьеро: Николай Евреинов и Александр Вертинский. Екатеринбург, 1992. С. 12. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Ницше Ф*. Рождение трагедии из духа музыки. М., 2000. С. 154. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Евреинов Н. Н*. Старинный театр. Об актере Средних веков // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 838. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Евреинов Н. Н*. Апология театральности // Утро. 1908. № 15. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Евреинов Н. Н*. Введение в монодраму. Пб., 1909. С. 8. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Евреинов Н. Н*. К постановке «Саломеи» Оскара Уайльда // *Евреинов Н. Н*. Pro scena sua. Пг., 1915. С. 26. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Вейконе М*. На генеральной репетиции «Саломеи» // Алконост. Пб., 1911. Кн. 1. С. 140. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Евреинов Н. Н*. Нестеров. Пг., 1922. С. 79. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Евреинов Н. Н*. Театр как таковой. СПб., 1912. С. 27. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Ч. 1: Теоретическая. Пб., 1916. С. 102. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Ч. 1: Теоретическая. С. 202. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. М.; Л., 1932. Кн. 2. С. 43. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Евреинов Н. Н*. В школе остроумия. М., 1998. С. 211. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Евреинов Н. Н*. Театр для себя. Ч. 1: Теоретическая. С. 61. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Евреинов Н. Н*. Театр и эшафот // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 39. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Евреинов Н. Н*. Театр у животных. (О смысле театральности с биологической точки зрения). М.; Л., 1923. С. 26. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Евреинов Н. Н*. Театр у животных. С. 49. [↑](#footnote-ref-19)
19. Там же. С. 53. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Крыжицкий Г. К*. Режиссерские портреты. М.; Л., 1928. С. 38. [↑](#footnote-ref-21)
21. См.: *Маритен Ж*. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М., 2004. С. 13. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Маритен Ж*. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. С. 14. [↑](#footnote-ref-23)
23. Там же. С. 131. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Маритен Ж*. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. С. 29. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Ортега‑и‑Гассет Х*. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 223. [↑](#footnote-ref-26)
26. Там же. С. 242. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Маритен Ж*. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. С. 31. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же. С. 200. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Ортега‑и‑Гассет Х*. Эстетика. Философия культуры. С. 224. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Маритен Ж*. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. С. 203. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Ортега‑и-Гассет Х*. Эстетика. Философия культуры. С. 226. [↑](#footnote-ref-33)
33. Там же. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Маритен Ж*. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. С. 208 – 209. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Маритен Ж*. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. С. 210. [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же. С. 209. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Каган М. С*. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. С. 316. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Фуко М*. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб.: A-cad, 1994. С. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же. С. 52. [↑](#footnote-ref-40)
40. Там же. С. 51. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же. С. 53. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Фуко М*. Слова и вещи. С. 48. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Власов В. Г*. Стили в искусстве. СПб., 1997. Т. 3. С. 271. [↑](#footnote-ref-44)
44. Работа Н. Евреинова была опубликована отдельным изданием издательством Н. И. Бутковской (СПб., [1910]). В последующие годы не переиздавалась.

    Ропс (Rops) Фелисьен (1833 – 1898) — бельгийский живописец и график. Работал во Франции. Начинал как карикатурист. Входил в круг французских импрессионистов. Современниками воспринимался в контексте эстетики натурализма (Золя, Мопассан) и символизма (Бодлер, Гюисманс). [↑](#endnote-ref-2)
45. Этим высказыванием, приписанным св. Августину, Ропс подписал рисунок, помещенный на фронтисписе «Сентиментальных инициации» Жозефена Пеладана (1888). Правильнее: «Diaboli virtus in lumbis est» — «Опора дьявола — в чреслах» (Св. Иероним. Против Иовиниана). [↑](#endnote-ref-3)
46. «Замыслы» — сборник эссе О. Уайльда, опубликованный в 1891 г. [↑](#endnote-ref-4)
47. *Праделль* (Pradelle, псевд.: Ringal) Гюстав (1839 – 1891) — французский поэт, друг Ш. Кро (Cros) и Ж. Экара (Aicard), автор «Христофора Колумба» (1867), сотрудничал в «La Renaissance littéraire et artistique». [↑](#endnote-ref-5)
48. *Гюисманс* (Huysmans) Шарль Мари Жорж (лит. имя: Жорис Карл) (1848 – 1907) — французский писатель, в начале своей литературной карьеры близкий к натурализму (повесть «Марта. История проститутки», 1876; «Сестры Ватар», 1879). Роман «Наоборот» («À rebours», 1884) преодолевает рамки натурализма и становится образцом декадентской литературы. {318} Дальнейшую известность роман получил во время суда на О. Уайльдом в 1895 г., где фигурировал в качестве вещественного доказательства. Опубликованный в 1891 г. роман «Там, внизу» привлек внимание публики изображением сатанизма во Франции конца 1880‑х гг. Поздние романы («В пути», 1895; «Собор», 1898) написаны под влиянием принятого им в 1892 г. католицизма. [↑](#endnote-ref-6)
49. *Пеладан* (Péladan) Жозефен (1859 – 1918) — французский писатель. Отличался склонностью к мистификациям публики. Провозгласив себя потомком ассирийских царей, принял титул «Cap» (Sâr) и называл себя Мердаком, в виду сходства своей фамилии с именем ассирийского царя Мердака-Баладана. Также называл себя преемником халдейских магов, главой и возродителем ордена розенкрейцеров. Автор серии романов-эпопей «La décadence latine» (более 10 томов), «La décadence esthétique» (более 20 томов), а также пьес «Вавилон» (1895), «Эдип и Сфинкс» (1897), «Прометеида» (1897), «Семирамида» (1897), которая в 1904 г. была разыграна на древнеримской арене г. Нима. [↑](#endnote-ref-7)
50. По-видимому, имеется в виду специальный номер журнала «La Plume», посвященный Ропсу: La Plume. Numéro spécial consacré à Félicien Rops / Textes de Huysmans, Pradelle, Péladan, Verhaeren, Lemonnier, Champsaur, Uzanne, etc. Paris, 1896. 15 juin. № 172. [↑](#endnote-ref-8)
51. *Мутер* (Muther) Рихард (1860 – 1909) — немецкий художественный критик и историк искусства. Работы по истории живописи, гравюры, книжной иллюстрации. Наиболее известна его книга «История живописи XIX века». Книга вышла на немецком языке в 1892 – 1893 гг. и была немедленно переведена на многие европейские языки, включая русский. «История живописи в XIX веке» вышла в России сначала 10 отдельными выпусками в 1893 – 1894 гг., а затем трехтомником в 1899 – 1901 гг. ([см. Список литературы](#_Tosh0000228)). Кроме того на рус. яз.: *Мутер Р*. История живописи до XIX в.: В 3 т. / Под ред. К. Бальмонта. СПб.: Знание, 1901 – 1904. *Мутер Р*. История живописи от Средних веков до наших дней: В 3 т. / Пер. с нем. В. Фриче. М.: Печатник, 1915. [↑](#endnote-ref-9)
52. *Рамиро* (Ramiro) Эрастен (наст. имя и фам.: Эжен Родригес Энрикес, Rodrigues Henriques, 1853 – 1928) — французский адвокат, библиофил и коллекционер. Соединил свои увлечения в издании каталогов современных графиков, в частности Ропса, и иллюстрированных изданий современных авторов. [↑](#endnote-ref-10)
53. *Блей* (Blei) Франц (1871 – 1942) — австрийский писатель, драматург, критик, редактор различных литературных журналов, переводчик с французского (Стендаль, Ш. Бодлер, П. Клодель, А. Жид), известен как первооткрыватель таких авторов, как Ф. Кафка, Р. Музиль, Г. Брох. [↑](#endnote-ref-11)
54. *Клейн*. — См.: *Klein Diepold, Rudolf*. Félicien Rops. Paris: Librairie artistique littéraire, [1909]. L’Art et le beau. № spécial. [↑](#endnote-ref-12)
55. *Риль* (Riehl) Алоиз Адольф (1844 – 1924) — австрийский философ-неокантианец. С 1898 по 1911 в России вышло несколько изданий его книги «Фридрих Ницше как художник и мыслитель» (1897) в разных {319} переводах, «Введение в современную философию» (1903) и др. ([см. Список литературы](#_Tosh0000229)). [↑](#endnote-ref-13)
56. Вентцель Николай Николаевич (псевд.: Бенедикт, 1856 – 1920), поэт, прозаик, драматург. Закончил юридический факультет Московского университета. Оставив адвокатскую практику, служил в канцелярии Министерства путей сообщения (с 1899). Автор повестей «В надежде славы и добра…» (1893), «Искатель новых впечатлений» (1896), ряда сборников. С 1899 г. — в кружке поэтов «Вечера К. К. Случевского». С 1908 г. — постоянный автор «Кривого зеркала», где ставились его пьесы-пародии: «Лицедейство о господине Иванове» (1912) и др. [↑](#endnote-ref-14)
57. *Лейкин* Николай Александрович (1841 – 1906) — прозаик, журналист, драматург. Автор рассказов, фельетонов, сцен. Описывал быт купцов, мещан, чиновников. Печатался в юмористических журналах «Заноза», «Будильник», «Стрекоза», а также в «Петербургской газете», журнале «Современник». [↑](#endnote-ref-15)
58. *Барбе д’Оревильи* (Barbey d’Aurevilly) Жюль Амедей (1808 – 1889) — французский писатель и литературный критик. Был законодателем моды и литературного вкуса своего времени. В начале 1840‑х гг. опубликовал в еженедельной газете «Le Journal des Débate» цикл статей «О дендизме и Джордже Браммеле» с проповедью дендизма. С 1868 г. стал наряду с Ш. О. Сент-Бёвом (после смерти последнего в 1869 г. — единственным) литературным критиком газеты «Le Constitutionnel». Резко критиковал Э. Золя и натуральную школу. Отметил О. де Бальзака, Стендаля и Ш. Бодлера задолго до того, как они получили признание. Большинство его собственных произведений относится к жанру новеллы ужаса. Действие двух его лучших романов происходит на фоне французской революции: «Шевалье Детуш» (1864) и «Женатый священник» (1865). «Лики Дьявола» («Les Diabolique», 1874), сборник, состоящий из шести новелл, часто считается шедевром д’Оревильи. [↑](#endnote-ref-16)
59. Коллеж (среднее учебное заведение) в Памюре, в котором с 1843 г. учился Ропс. [↑](#endnote-ref-17)
60. «*Charivari*» — иллюстрированная газета, издававшаяся в Брюсселе с 1838 по 1841 г. под названием «Charivari Beige» и вновь появившаяся в 1850‑х гг. под названием «Le Charivari — Édition Beige». Газета, по-видимому, незаконно воспроизводила оригинальное французское издание «Le Charivari» с небольшими изменениями. «*Almanach Crocodilien*» — журнал, издаваемый студентами университета в Брюсселе в 1856 г. Журнал «*Uylenspiegel*» Ропс основал в 1856 г. вместе с Шарлем де Костером. Журнал существовал до 1863 г. [↑](#endnote-ref-18)
61. *Гаварни* (Gavarni) Поль (наст. имя и фам.: Ипполит Гийом Сюльпис Шевалье, Chevalier, 1804 – 1866) — французский рисовальщик и литограф-иллюстратор. Его литографии, изображающие жизнь и нравы Парижа и Лондона, регулярно печатались в журналах и отдельными сериями; зачастую их сравнивают с физиологическими очерками русской «натуральной школы». [↑](#endnote-ref-19)
62. *Милле* (Millet) Жан Франсуа (1814 – 1875) — французский живописец, чье творчество было связано с барбизонской школой. Учился {320} в Париже у П. Делароша, позднее — самостоятельно, копируя произведения А. Мантеньи, Д. Веласкеса, Н. Пуссена, Э. Делакруа. С 1849 г. поселился в Барбизоне, где писал картины из крестьянской жизни. Был близок О. Домье и Т. Руссо. Зачастую его стиль называют монументально-романтическим или «идиллическим реализмом». Его картину «Сеятель» (1851) копировал Ван Гог. [↑](#endnote-ref-20)
63. *Пуле-Маласси* (Poulet-Malassis) Поль Эммануэль Огюст (1825 – 1878) — один из крупнейших издателей XIX в., друг Ш. Бодлера, редактор и издатель его «Цветов зла» («Fleurs du mal», 1857, 2‑е изд. — 1861, 3‑е изд. — 1867). Ропс познакомился с Пуле-Маласси в 1863 г. Их сотрудничество было плодотворным: в 1864 – 1871 гг. он создал 34 фронтисписа, преимущественно для эротических произведений XVIII и XIX веков. В 1865 г. Бодлер с Пуле-Маласси посещает Намюр и знакомится с Ропсом. В 1866 г. Ропс создает фронтиспис для сборника «Осколки» («Les Épaves») Бодлера. [↑](#endnote-ref-21)
64. Чтобы опустить мои ягодицы до уровня вашего лица *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-22)
65. Имеется в виду книга Альфреда Дельво «Парижские цитеры» *(Delvau, Alfred*. [Les] Cythères parisiennes, histoire anecdotique des bals de Paris / avec 24 eaux-fortes et un frontispice de Félicien Rops et Emile Thérond. Paris: E. Dentu, 1864). [↑](#endnote-ref-23)
66. Иллюстрированное периодическое издание, посвященное парижским «Салонам». [↑](#endnote-ref-24)
67. Этот столь своеобразный мсье Ропс  
    Не получал Римской премии,  
    Но его талант велик,  
    Как пирамида Хеопса. [↑](#endnote-ref-25)
68. «Любительница абсента» («Алкоголичка») (1865). [↑](#endnote-ref-26)
69. *Ноальи* (Нуайи, Noilly) Жюль — парижский библиофил и коллекционер, заказавший Ропсу серию «100 набросков». [↑](#endnote-ref-27)
70. Парижский удар *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-28)
71. *Гейнсборо* (Gainsborough) Томас (1727 – 1788) — один из самых известных художников английского романтизма. Живописец, рисовальщик, гравер, прославленный портретист. [↑](#endnote-ref-29)
72. Со всей первобытной силой *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-30)
73. Выставка, организованная «Группой двадцати», членом которой Ропс стал в 1886 г. «Группа двадцати» («Les Vingt», «Société des Vingt») — бельгийская художественная группа, близкая к символизму. Была основана в 1883 г. в Брюсселе и проводила ежегодные выставки с 1884 по 1893 г. Первоначально в группу входили 11 художников-основателей и 9 приглашенных (откуда и название), однако позднее к ней присоединился целый ряд новых членов. Октав Маус (Maus, 1856 – 1919) выступал в качестве секретаря группы, управление которой ограничивалось сменяющимся комитетом из трех человек, занимавшимся организацией {321} выставок. Одним из условий проведения выставок было приглашение каждый год 20 других художников, в том числе и иностранных. Деятельность группы была тесно связана с журналом «L’Art moderne», издаваемый Октавом Маусом в Брюсселе с 1881 г. [↑](#endnote-ref-31)
74. Добрые (честные, порядочные) люди *(фр.)*. Оригинальное название серии: «Сто непритязательных набросков для развлечения добропорядочных людей» — «Les Cent légers croquis sans prévention pour réjouir les honnêtes gens». [↑](#endnote-ref-32)
75. *Дега* (Degas) Эдгар (1834 – 1917) — французский живописец, рисовальщик, скульптор, близкий импрессионистам. В 1874 г. участвовал в первой выставке импрессионистов. Ориентировался на художников итальянского Возрождения, Ж. Д. Энгра, итальянских художников школы «маккьяйоли». Его композиции импрессионистичны, фрагментарны, характерны плоскостным наложением планов и неожиданными «срезами» фигур. [↑](#endnote-ref-33)
76. *Мирбо* (Mirbeau) Октав Анри Мари (1850 – 1917) — французский писатель. [↑](#endnote-ref-34)
77. «Мягкий лак» *(фр.)*, разновидность техники офорта. [↑](#endnote-ref-35)
78. См. комм. к стр. 50; В электронной версии — [15](#_Tosh0000230) *(Barbey d’Aurevilly J. A*. [Les] Diaboliques. Paris: E. Dentu, 1874). [↑](#endnote-ref-36)
79. «Фелисьен Ропс Сильный» *(фр.)*. У Евреинова ранее — «неистовый». [↑](#endnote-ref-37)
80. «Едва на горизонте появлялась девчонка» *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-38)
81. «Кто говорит то, что знает, кто дает что имеет, кто делает что может, — у того нельзя требовать большего» *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-39)
82. *Рюттенауэр* (Ruettenauer) Бенно (1855 – 1940). — См.: *Ruettenauer B*. Symbolische Kunst. Strasburg, 1900. (Über Kunst derNeuzeit; 5). [↑](#endnote-ref-40)
83. *Рюйсброк Удивительный* (правильнее: Ян ван Рёйсбрук, Ruusbroec, Ruysbroeck, 1293 – 1381) — фламандский мистик, теолог и писатель, настоятель августинского монастыря. [↑](#endnote-ref-41)
84. Роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот» (1884). См. комм. к стр. 48; В Электронной версии — [5](#_Tosh0000231). [↑](#endnote-ref-42)
85. *Беранже* (Béranger) Пьер Жан (1780 – 1857) — французский поэт. В своих первых поэтических опытах подражал высоким жанрам классицизма, но вскоре обратился к песне. Беранже поднял традиционный фольклорный куплет с рефреном до уровня профессионального искусства. В пору Первой империи (1804 – 1814) песни Беранже отличаются эпикуреизмом, добродушным юмором. В годы Реставрации его политическая сатира достигает расцвета. Дважды Беранже привлекался к суду (1821 и 1828) за сборники песен и попадал в тюрьму. Участвовал в Июльской революции 1830 г. и воспел ее.

    Очевидно, имеется в виду фронтиспис к сборнику эротических песен Беранже, который Ропс выполнил для издания Пуле-Маласси (Les Gaietés de Béranger. Amsterdam, 1864). [↑](#endnote-ref-43)
86. {322} «Моя дочь, г‑н Кабанель». [↑](#endnote-ref-44)
87. См. комм. к стр. 48; В Электронной версии — [2](#_Tosh0000232). [↑](#endnote-ref-45)
88. Она была всегда беременной  
    И потому имела еще тот вид…  
    Бедная любительница абсента.  
    Ее голос — не голос, а стон,  
    Ее живот — опухоль, и только.  
    Она была всегда беременной… [↑](#endnote-ref-46)
89. Бонвуазен (Bonvoisin) Морис (псевд.: Марс, Mars, 1849 – 1912), бельгийский художник и коллекционер. Сотрудничал в журналах «Шаривари», «Иллюстрасьон», «Ревю иллюстре», «Ви модерн», «Ви элегант», «Монд иллюстре». Издавал альбомы с видами Бельгии, Франции, Англии. [↑](#endnote-ref-47)
90. *Пюви де Шаваин* (Puvis de Shavannes) Пьер (1824 – 1898) — французский художник-постимпрессионист, живописец-монументалист. Стремился к соединению фресковой живописи, картины и декоративного панно. Выработал оригинальный стиль, близкий неоклассицизму с обобщенными формами и приглушенными красками, напоминающими фрески раннего итальянского Возрождения. Эстетизм художника был близок кружку поэтов-парнасцев. Искусство Пюви де Шаванна называют символическим классицизмом, предвещающим расцвет символизма. [↑](#endnote-ref-48)
91. *Моро* (Moreau) Гюстав (1826 – 1898) — французский живописец-символист. Искусство Моро питалось литературными реминисценциями, сказками и мифами. В пространных комментариях к собственным картинам Моро проговаривается, что изображение для него — «воспоминание о прочитанном». Живописная техника Моро соединяет усложненную фактуру, игру света и тени, и мельчайшие, сверкающие, будто драгоценные камни, детали, что превращает его картины в подобие ювелирных изделий. Его искусству присущ оттенок визионерства. М. Эрнст и С. Дали считали, что живопись Моро — предвестница сюрреализма. [↑](#endnote-ref-49)
92. Мадам Бовари, героиня одноименного романа Г. Флобера (1857). [↑](#endnote-ref-50)
93. «Цветы зла», сборник стихов Ш. Бодлера (1857). [↑](#endnote-ref-51)
94. «Высший порок», первый роман Ж. Пеладана (1884), фронтиспис для которого был выполнен Ропсом. [↑](#endnote-ref-52)
95. Здесь: «малые классики» *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-53)
96. *Бурже* (Bourget) Поль Шарль Жозеф (1852 – 1935) — французский писатель, член Французской академии. Автор стихов в духе парнасцев, ряда критических этюдов, посвященных Ш. Бодлеру, Г. Флоберу, И. Тэну. Стендалю, Э. и Ж. Гонкурам. Герои романов «Мучительная загадка» (1885), «В сетях лжи» (1887), «Ученик» (1899) — представители высшего общества конца XIX века. [↑](#endnote-ref-54)
97. *Мендес* (Mendès) Катюль (1841 – 1909) — французский писатель. В 1860 г. основал журнал «La Revue Fantaisiste», чем способствовал {323} объединению группы поэтов «Парнас». Ее истории Мендес позднее посвятил лекций-бесед «Легенда современного Парнаса» (1884). Его сборники стихов «Филомела» и «Эпические легенды», поэма «Эсперюс» выдержаны в манере парнасцев. Также автор новелл и романов, отмеченных интересом к патологическим состояниям психики — «Король-девственник» (1881), «Зоар» (1886), «Первая любовница» (1887) и др. [↑](#endnote-ref-55)
98. *Прево* (Prevost) Эжен Марсель (1862 – 1941) — французский писатель, член Французской академии. Первый роман «Скорпион» (1887) рисовавший нравы французского иезуитского коллежа, отмечен влиянием Э. Золя. Более поздние романы — «Шоншетта» (1888), «Мадмуазель Жофр» (1889), «Кузина Лора» (1890), «Осень женщины» (1893) и др. — отмечены эротизмом и посвящены женщинам из разных слоев общества. Роман «Полудевы» (1894), изображавший развращенные нравы девиц светского общества, получил сенсационную известность. [↑](#endnote-ref-56)
99. «Сто набросков». См. комм. к стр. 57; В Электронной версии — [31](#_Tosh0000233). [↑](#endnote-ref-57)
100. *Домье* (Daumier) Оноре (1808 – 1879) — французский живописец и литограф. Приобрел известность в 1830‑е гг. литографированными карикатурами. Изображал уличные сцены, бродячих циркачей и актеров, адвокатов и судей, художников и зрителей. Заимствовал сюжеты у Лафонтена и Сервантеса. Манера изображения — напряженная, нарочито грубая с барочными реминисценциями, свето-теневыми контрастами, рельефной фактурой, напоминающей Рембрандта и Рубенса, и гротескный, динамичный стиль, близкий романтизму. [↑](#endnote-ref-58)
101. *Ипполит Беланже*. — Вероятно, Буланже (Boulenger) Ипполит (1837 – 1874) — бельгийский художник. Работал в Брюсселе декоратором. Был членом Королевской академии в Брюсселе с 1854 по 1856 и с 1859 по 1861 г. [↑](#endnote-ref-59)
102. Гран-Картре, «Декольте и подобранный подол, четыре века фривольности (1500 – 1870)», см. [Список литературы](#_Tosh0000234). [↑](#endnote-ref-60)
103. Обнаженные, обнаженная натура *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-61)
104. *Торквемада* (Torquemada) Томас (1420 – 1498) — великий инквизитор Испании. С 1459 г. — приор одного из монастырей в Сеговии, затем — духовник Кастильской принцессы Изабеллы. Способствовал ее возведению на трон и браку с Фердинандом Арагонским. Имел большое влияние на папу. С 1483 г. — великий инквизитор Кастилии и Арагона. На этом посту отличился особой жестокостью и фанатизмом. [↑](#endnote-ref-62)
105. Своего рода *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-63)
106. *Фолькельт* (Volkelt) Иоганнес Иммануил (1848 – 1930) — немецкий философ, психолог и эстетик. Профессор в Йене, Базеле, Вюрцбурге и Лейпциге. Испытывал влияние Канта, Гегеля, Шопенгауэра, Н. Гартмана, Ницше. В зрелые годы стоял на позиции критической метафизики, основанной на признании внесубъективной действительности («транссубъективного минимума»). В эстетике примыкал к психологическому направлению. Ему принадлежит большая заслуга в области систематизации эстетики («Система эстетики», 3 т., 1905 – 1914). На рус. яз.: *Фолькельт И*. Современные {324} вопросы эстетики / Пер. Н. М. Штрупа. СПб., 1898; *Он же*. Артур Шопенгауэр, его личность и учение. СПб., 1902. [↑](#endnote-ref-64)
107. *Гроос* (Groos) Карл (1861 – 1946) — немецкий философ, профессор в университетах Гессена, Базеля и Тюбингена (1911 – 1929). Автор сочинений по эстетике, первое из которых («Einleitung in die Ästhetik») опубликовано в 1892 г. и переведено на русский язык в 1899 г. *(Гроос К*. Введение в эстетику / Пер. с нем. А. Туревича; Под ред. Л. А. Сева. Киев; Харьков: Южно-рус, кн‑во Ф. А. Иогансона, 1899). Занимался также детской и зоопсихологией. Развил первую фундаментальную концепцию игры в психологии («Игры животных», 1896; «Игры людей», 1899). [↑](#endnote-ref-65)
108. «Легенда о Великом инквизиторе» написана В. В. Розановым в 1891 г. Впервые напечатана: Русский вестник. 1891. № 1 – 4. [↑](#endnote-ref-66)
109. *Гонкур* (Goncourt) Жюль (1830 – 1870) и Эдмон (1822 – 1896) — французские писатели, представители натуральной школы, коллекционеры живописи. Авторы книги о П. Гаварни. Явились авторами цикла статей, а затем книги «Искусство XVIII века» (1859 – 1870), где особое внимание уделили описаниям редчайших, утраченных произведений прикладного искусства. Одними из первых в Европе оценили японскую живопись и гравюру. В 1891 Эдмон Гонкур написал монографию о К. Хокусае и К. Утамаро. [↑](#endnote-ref-67)
110. *Буше* (Boucher) Франсуа (1703 – 1770) — французский живописец, один из наиболее известных представителей рококо. Работал в живописи, рисунке, книжной иллюстрации, театральной декорации, с гобеленами и фарфором. С 1734 г. — академик живописи, с 1755 г. — ректор парижской Академии художеств, с 1765 г. — президент Академии и «первый художник короля». [↑](#endnote-ref-68)
111. *Вашон* (Vachon) Мариюс (1850 – 1928) — французский писатель, историк искусства, автор книг о живописи и архитектуре XIX в., а также об искусстве прошлого («Жак Калло», 1886, «Россия на солнце», 1886, «Индустриальный и художественный кризис во Франции и Европе», 1886). [↑](#endnote-ref-69)
112. Из монографии Э. Верхарна «Рембрандт» (1905). Цит. по: *Верхарн Э*. Рембрандт. Его жизнь и художественная деятельность / Пер. с фр. Е. Н. К. СПб.: Акц. об‑во типогр. дела, 1909. Ср. приведенные цитаты с переводом Валерия и Иоанны Брюсовых:

     «Тициан, Рубенс и Веронез, при всей их любви к прекрасному телу, писали его, — решусь это сказать, — как-то отвлеченно, как бы желая изобразить вообще красивую вещь. Они рассыпают тела на своих аллегорических и символических картинах в виде украшений. Для этих художников обнаженное тело — предлог для линий и красок. Оно входит как составная часть в гирлянды цветов и знамен, которыми они украшают свои фрески. Иногда же оно лишь выражение их очаровательной чувственности.

     Для Рембрандта обнаженное тело — священно. Он его никогда не украшал, даже когда писал Саскию. Для Рембрандта обнаженное тело — это тот {325} материал, из которого создано человечество, печальное и прекрасное, жалостное и великолепное, кроткое и мощное. Самые презренные тела художник любит всей силой своей любви к жизни; он их возвеличивает всеми тайнами своей живописи» *(Верхарн Э*. Драма и проза. М.: Худож. лит., 1936. С. 227). [↑](#endnote-ref-70)
113. Евреинов имеет в виду широко известный эпизод, приведенный Л. Н. Толстым в трактате «Что такое искусство» (1898). См.: *Толстой Л. Н*. Собр. соч.: В 20 т. Т. 15. М.: Худож. лит., 1964. С. 156. [↑](#endnote-ref-71)
114. См. комм. к стр. 58; В электроной версии — [34](#_Tosh0000235). [↑](#endnote-ref-72)
115. «Сухая игла» *(фр.)*, техника углубленной гравюры на металле. [↑](#endnote-ref-73)
116. Поэма К. Бальмонта из сборника «Будем как солнце» (1902). [↑](#endnote-ref-74)
117. «Ропсовское» *(нем.)*. [↑](#endnote-ref-75)
118. *Джулио Романо* (Giulio Romano, наст. имя и фам.: Джулио Пиппи, Pippi, полн.: Джулио ди Пьетро ди Филиппо де Джануцци, ок. 1499 – 1546) — живописец, архитектор и скульптор итальянского Возрождения. Прозвище «Романо» получил, будучи знатоком римского античного искусства и коллекционером античных гемм. Самый известный из учеников Рафаэля, вместе с ним расписывал Лоджии Ватикана (1517 – 1519), а также заканчивал «Преображение». Впоследствии разрушил его гармонию, превратив в бурный, динамичный маньеризм. С 1524 г. работал в Мантуе при дворе Федериго II Гонзага. В позднем творчестве стремлением к масштабности и желанием зрительно нарушить архитектонику пространства — предвосхитил барокко. [↑](#endnote-ref-76)
119. *Карраччи* (Carracci) Аннибале (1560 – 1609) — итальянский художник, наиболее талантливый из трех представителей семьи Карраччи. Пытался очистить классицистские традиции Высокого Возрождения от претенциозности маньеризма. Выполнял портреты, религиозные и жанровые композиции, «героические пейзажи», фрески. [↑](#endnote-ref-77)
120. *Бодуэн* (Baudouin) Пьер Антуан (1723 – 1769) — рисовальщик и живописец французского рококо. Ученик и зять Ф. Буше. «Живописец маркизы де Помпадур», Бодуэн прославился откровенно эротическими произведениями. [↑](#endnote-ref-78)
121. *Фрагонар* (Fragonard) Жан Оноре (1732 – 1806) — живописец, рисовальщик и гравер французского рококо. Учился в Париже у Ж. Б. С. Шардена и Ф. Буше. С 1765 г. — член Королевской Академии живописи. Выдающийся мастер «галантных сцен» и пасторалей, с годами выработавший свой, отличный от Буше, стиль — сентиментальный, но более реалистичный. На закате XVIII века вновь вернулся к откровенной эротике рококо, усилив этот стиль тонкими наблюдениями натуры. [↑](#endnote-ref-79)
122. *Хаусеггер* (Hausegger) Фридрих фон (1837 – 1899) — австрийский музыковед, с 1872 г. профессор истории и теории музыки в университете Граца. Многочисленные публикации по философии и эстетике музыки, среди них: «Музыка как выражение» («Die Musik als Ausdruck», 1885), «Потусторонняя жизнь художника» («Das Jenseits des Künstlers», 1893), «Художественная личность» («Die künstlerische Persönlichkeit», 1897). [↑](#endnote-ref-80)
123. {326} *Би* (Bie) Оскар (1864 – 1938) — немецкий историк искусства, музыкальный критик и редактор, преподаватель. Соч.: «Современная музыка и Рихард Штраус» (1906), «Франц Шуберт» (1925), «Рихард Вагнер и Бай-рейт» (1931). [↑](#endnote-ref-81)
124. *Гурмон* (Gourmont) Реми де (1858 – 1915) — французский писатель и критик, близкий к символизму. На протяжении многих лет выступал на страницах журнала «Меркюр де Франс» с критическими заметками и эссе. [↑](#endnote-ref-82)
125. *Ронсар* (Ronsard) Пьер де (1524 – 1585) — французский поэт, глава «Плеяды». Широко использовал опыт античной поэзии (Пиндар, Гораций). Автор сборника сонетов и песен «Любовные стихи» (1552/53), сонетных циклов «Продолжение любовных стихов» (1555), политических циклов «Рассуждения о бедствиях этого времени» и «Предостережение французскому народу» (1560/62) и др. Теоретические взгляды — в «Кратком изложении поэтического искусства» (1565). В эти же годы Ронсар стал первым поэтом французского двора. В его творчестве отразились почти все лирические и эпические жанры. [↑](#endnote-ref-83)
126. По-видимому, Менар (Maynard, Mainard) Франсуа (1582 – 1646), французский поэт, ученик Франсуа Малерба. С 1605 г. был секретарем королевы Марго (Маргариты Валуа). Тогда же начал писать пасторали. К этому периоду принадлежит «Филандр» (опубл. 1619). Позже был председателем (président) суда в Орийаке, государственным советником. С 1634 г. — член Французской академии. [↑](#endnote-ref-84)
127. *Баффо* (Baffo) Джорджо (1694 – 1768) — автор четырех томов стихотворений, легких и непристойны, опубликованных в Венеции в 1789 г. под названием «Cosmopoli». [↑](#endnote-ref-85)
128. Высший порок *(фр.)*. См. комм. к стр. 70; В Электронной версии – [51](#_Tosh0000236). [↑](#endnote-ref-86)
129. Здесь: нижние юбки *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-87)
130. «Та, что изображает из себя читающую Мюссе», гелиогравюра Ропса (1899). [↑](#endnote-ref-88)
131. «Женщина у лампы» (у Евреинова «Дама при лампе»), гелиогравюра Ропса (1876). [↑](#endnote-ref-89)
132. «Я человек и ничто женское мне не чуждо» *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-90)
133. Бёрдслей (Beardsley) Обри Винсент (1872 – 1898) — английский художник-график, яркий представитель модерна. Близок прерафаэлитам. Произведения Бёрдслея построены на стилизации средневекового и восточного искусства, орнаментальности, эстетизма. Умер от чахотки. [↑](#endnote-ref-91)
134. Впервые очерк Н. Евреинова опубликован отдельным изданием в издательстве Н. И. Бутковской (СПб., [1912]). В сокращенном варианте вошел в книгу: *Бёрдслей О*. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Воспоминания и статьи о Бёрдслее. М.: Игра-техника, 1992. В том же сокращенном по тексту 1992 г. варианте опубликован в качестве предисловия к сборнику «Бёрдслей. Многоликий порок». М.: Эксмо-Пресс, 2001. [↑](#endnote-ref-92)
135. {327} *Фрина* (Φρύνη) — знаменитая греческая гетера. Прославилась, будучи натурщицей Праксителя и Апеллеса. Послужила моделью для Афродиты Книдской (IV в. до н. э.). Знаменитый анекдот, свидетельствующий о красоте Фрины, где она, будучи обвиненной оратором Евфием в безбожии, в качестве аргумента представила судьям свою наготу и таким образом была оправдана. [↑](#endnote-ref-93)
136. Ва-банк *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-94)
137. *Гелиогабал* (сирийск. Heliogabalus «бог солнца») или Элиагабал (лат. Elagabalus, наст. имя: Варий Авит Бассиан, 204 – 222) — римский император с 218 г. Предпринял религиозную реформу. «Прививал» финикийский культ Солнца и поклонение черному камню к западным культурам. Ежедневные пышные оргии Гелиогабала отличались театральностью (устраивал морские сражения в каналах, наполненных вином). Театрализовал человеческие жертвоприношения. В стремлении соединить любые противоположности искал в себе слияния мужского и женского начал, добиваясь андро-гинного божественного состояния души и тела. Был убит заговорщиками во время военного переворота. [↑](#endnote-ref-95)
138. «Писающий мальчик» *(фр.)*, скульптура-фонтан, стоящая в центре Брюсселя, неофициальная эмблема города. Современная бронзовая скульптура была изготовлена Жеромом Дюкенуа (Duquesnoy) в 1619 г. Каменная версия стояла здесь с XIV в. [↑](#endnote-ref-96)
139. Здесь: окружение; окружающие *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-97)
140. *Штирнер* (Stirner) Макс (наст. имя и фам.: Иоганн Каспар Шмидт, Schmidt) (1806 – 1856) — немецкий философ-младогельянец. В главном сочинении «Единственный и его достояние» («DerEinzige und sein Eigentum», 1844) проводил идеи последовательного эгоцентризма: единственная реальность — «Я», индивид. Вскоре после выхода «Единственного» Штирнер оказался в забвении, почти не публиковал работ и умер через 12 лет в полной нищете. В России с 1907 по 1922 г. вышло несколько изданий книги в разных переводах под названиями «Единственный и его достояние» и «Единственный и его собственность». [↑](#endnote-ref-98)
141. Бёрдслей родился в Брайтоне, графство Суссекс, Англия. [↑](#endnote-ref-99)
142. *Моралес* (Morales) Луис де (ок. 1508 – 1586) — живописец испанского Ренессанса. За итальянизирующий стиль получил прозвание «El Divino» («божественный»). Писал алтарные картины, вдохновляясь примером Р. ван дер Вейдена. Зачастую Моралеса называют «запоздавшим талантом Средневековья». [↑](#endnote-ref-100)
143. «Вагнеритки». [↑](#endnote-ref-101)
144. «Призраки музыки». [↑](#endnote-ref-102)
145. *Чюрленис* (Čiurlionis) Микалоюс Константинас (1875 – 1911) — литовский композитор, живописец, рисовальщик. Живописью стал заниматься самостоятельно, с 1902 г., создавая «цвето-музыкальные» композиции-сюиты. Средствами живописи разрабатывал проблему синестезии. В 1908 – 1909 гг. работал в Петербурге, где его произведения оказались созвучными настроениям символизма. Символизм произведений Чюрлениса {328} проявлялся главным образом в сюжете, в то время как форма оставалась традиционно-академической или аллегорической. [↑](#endnote-ref-103)
146. *Берн-Джонс* (Burne-Jones) Эдвард Коули (1833 – 1898) — английский художник, живописец, график, примыкавший к группе прерафаэлитов. Вместе с У. Моррисом стремился возродить традиционные художественные ремесла. Для фирмы «Моррис и Ко» выполнял картоны к витражам, шпалерам, мозаикам; разрабатывал эскизы мебели и керамики; занимался книжной иллюстрацией. Его индивидуальный стиль был стилизацией, включающей готические, классицистические, маньеристские мотивы. Как и большинство прерафаэлитов, Берн-Джонс вдохновлялся мифологическими и средневековыми сюжетами. Автор многочисленных иллюстраций к «Смерти Артура» Томаса Мэлори (1855). Наиболее известная работа — «Золотая лестница» (1880), являющаяся визуальным воплощением музыки. [↑](#endnote-ref-104)
147. Марильер (Marillier) Генри Карри (1865 – 1951), английский писатель, историк искусства, критик. Монография о Д. Г. Россетти (1899). О Бёрдслее см.: The early work of Aubrey Beardsley / With a prefatory note by H. С. Marillier. London: John Lane, 1912. [↑](#endnote-ref-105)
148. *Браун* (Brown) Фредерик (1851 – 1941) — известен более как преподаватель, чем как художник. Преподавал сначала в Вестминстерской школе искусств. В 1886 г. основал Новый английский клуб искусств как альтернативу Королевской академии. В 1893 – 1917 гг. руководил школой Слейда (художественное училище при Лондонском университете). [↑](#endnote-ref-106)
149. *Валлоне* (Vallance) Эймер (1862 – 1943) — друг Бёрдслея, дизайнер, фотограф. Автор биографии Морриса: «Уильям Моррис: его искусство, его произведения и его публичная жизнь» (1897). [↑](#endnote-ref-107)
150. *Моррис* (Morris) Уильям (1834 – 1896) — выдающийся английский художник, поэт, переводчик, издатель, теоретик искусства, публицист и т. д. На практике осуществлял идеи Дж. Рескина о возрождении средневекового искусства. В 1861 г. организовал фирму «Моррис и К°», в которой, в противовес массовому, обезличенному промышленному производству, начал изготавливать ручным способом гобелены, мебель, витражи и т. д. Вместе с Моррисом работали Э. Берн-Джонс, Ф. М. Браун, Д. Г. Россетти и др. Моррис издавал книги по искусству, переводил классические произведения древности, изготавливал переплеты и изобретал шрифты. В 1865 г. основал движение «Искусство и ремесла», чьи прикладные и декоративные изделия объединили понятием «Нового английского стиля» или «Стиля Студии» (по названию основанного Моррисом в 1893 г. журнала «The Studio»). Провозглашенный Моррисом лозунг «Красота и удобство» позднее был подхвачен художниками модерна, а затем конструктивизма и функционализма. [↑](#endnote-ref-108)
151. Постоянные персонажи французской пантомимы XIX века. Старик Кассандр — обычно отец Коломбины, желающий выдать ее за состоятельного жениха. Арлекин — возлюбленный Коломбины, получающий ее против желания Кассандра. [↑](#endnote-ref-109)
152. *Эванс* (Evans) Фредерик Генри (1853 – 1943) — известный меценат и книгопродавец, один из наиболее преданных друзей Бёрдслея. {329} С 1898 г. занялся фотографией, один из первых и самых знаменитых мастеров архитектурной съемки. [↑](#endnote-ref-110)
153. «Смерть Артура», роман Томаса Мэлори (1470, изд. 1485). Это издание, иллюстрации к которому в 1893 – 1894 гг. выполнил Бёрдслей, должно было тематически и формально конкурировать с начавшим «Возрождение английской книги» издательством «Kelmscott Press», созданным У. Моррисом в 1890 г. [↑](#endnote-ref-111)
154. *Пеннелл* (Pennell) Джозеф (1857 – 1926) — американский гравер, литограф, писатель, один из крупнейших книжных иллюстраторов своего времени, один из первых критиков Бёрдслея. Ему Бёрдслей посвятил свой альбом «50 рисунков» (1897). Статья Пеннелла в «The Studio» называлась «Новый иллюстратор: Обри Бёрдслей». [↑](#endnote-ref-112)
155. «Студия. Иллюстрированный журнал изобразительного и прикладного искусства», ежемесячный журнал, основанный У. Моррисом в 1893 г. (главный редактор — Чарлз Холм). Революционное издание, открывшее дорогу многим художникам-новаторам конца XIX в. Пика популярности журнал достиг к Первой мировой войне. Выходил до 1964 г. [↑](#endnote-ref-113)
156. *Лейн* (Lane) Джон (1854 – 1925) — английский издатель. Его племянник Аллен Лейн основал в 1935 г. «Penguin Books». [↑](#endnote-ref-114)
157. Иллюстрированный ежеквартальный журнал, посвященный эстетике, литературе и искусству, выходил в Лондоне с 1894 по 1897 г. (издатель — Дж. Лейн, литературный редактор — Г. Харланд). В его первом номере за апрель 1894 г. были опубликованы рисунки Бёрдслея, который вскоре стал художественным редактором журнала (и был им до 1896 г.). [↑](#endnote-ref-115)
158. «Можно утверждать, что если 1894 год обладал своей сенсацией, то ею было искусство Бёрдслея. “Beardsley craze” охватила почти все английское общество, хотя, конечно, не в дружественном для Бёрдслея смысле. Его “типы” пародировались в театрах. Газеты с пеной у рта обличали “декадентство”. Более серьезные критики приветствовали появление новой первоклассной художественной силы». *(Сидоров А*. Жизнь Бёрдслея // Обри Бёрдслей. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи. М.: Игра-техника, 1992. С. 270.) [↑](#endnote-ref-116)
159. Поуп (Pope) Александр (1688 – 1744), английский поэт, сатирик, друг Дж. Свифта, Дж. Гея, Дж. Арбетнота и др. Был членом литературного клуба Мартина Скриблеруса — вымышленного персонажа, от имени которого члены клуба писали свои сатиры. Его «Опыт о критике» (1711) стал манифестом английского просветительского классицизма. В шутливой ироикомической поэме «Похищение локона» (1712 – 1714) Поуп пародирует высокий эпос, рисуя быт и нравы светского общества. С позиции классицистского «хорошего вкуса» исправлял «грубость» Гомера, переводя рифмованным пятистопным ямбом «Илиаду» (1715 – 1720) и «Одиссею» (1725 – 1726). Бёрдслей выполнил иллюстрации к «Похищению локона» в 1896 – 1897 гг. [↑](#endnote-ref-117)
160. Регентство — эпоха французской истории (1715 – 1723), связанная с правлением Филиппа II, герцога Орлеанского (сына Филиппа I {330} Орлеанского). После смерти короля Людовика XIV поддержан парламентом и назначен единоличным регентом. [↑](#endnote-ref-118)
161. «Table Talk», афористические заметки по разным поводам и о разных людях, которые были включены в сборник литературных произведений Бёрдслея, изданный Джоном Лейном *(Beardsley A. V*. Under the hill, and other essays in prose and verse. London; New York: John Lane, 1904.). См. комм. к стр. 88 — В Электронной версии — [124](#_Tosh0000237). [↑](#endnote-ref-119)
162. *Спорус* (Sporus) — фигурирует в сатире Поупа «Эпистола к д‑ру Арбетноту» («Epistle to Dr. Arbuthnot», 1735). За ним стоит лорд Джон Хервей (Hervey, 1696 – 1743), политик и придворный, автор «Мемуаров правления Георга II». [↑](#endnote-ref-120)
163. *Доусон* (Dowson) Эрнест Кристофер (1867 – 1900) — английский поэт-импрессионист, испытавший сильное влияние французской литературы второй полвины XIX в., в частности П. Верлена. Публиковался в журналах «The Yellow Book», «The Savoy». В соавторстве с Артуром Муром написал романы «Комедия масок» (1893) и «Адриан Ром» (1899). Доусон был активным членом «Клуба поэтов» («The Rhymers’ Club»), группы «декадентов», в которую входили У. Б. Йейтс, Артур Саймоне и Обри Бёрдслей. Бёрдслей выполнил фронтиспис для одноактной пьесы в стихах Доусона «Пьеро минуты» («The Pierrot of the Minute», 1897). [↑](#endnote-ref-121)
164. *Дэвидсон* (Davidson) Джон (1857 – 1909) — шотландский поэт и драматург. В 1890‑е гг. были написаны лучшие поэтические сборники: «Эклоги Флит-стрит», «Баллады и песни», «Новые баллады». В последующее десятилетие написал несколько драм в стихах: «Рыцарь майского шеста», «Театрократ» и др. Покончил с собой, утопившись в море у побережья Корнуолла. Бёрдслей выполнил фронтиспис для книги Дэвидсона «Пьесы» (1894) и иллюстрации к «Полному и правдивому отчету об удивительной жизни графа Лавендера» (1895). [↑](#endnote-ref-122)
165. *Готье* (Gautier) Теофиль (1811 – 1872) — французский писатель и критик. Участник парижских литературно-художественных кружков, отличался оригинальностью выходок и суждений; выступил в 1830‑е как горячий приверженец романтизма. Автор поэтических сборников «Стихи» (1830), «Альбертус» (1833), «Комедия смерти» (1838), романов «Мадмуазель Мопен» («M‑lle de Maupin», 1835 – 1836), «Эльдорадо, или Фортунио» (1837). В творчестве Готье мотив байронического «демонизма» сопутствует иронии, а склонность к фантастическому сочетается с чеканностью стихов и живописностью образов. В романе «Мадмуазель Мопен» дал первое развернутое обоснование «искусства ради искусства». Сборник статей «Новое искусство» (1852) сделала Готье духовным отцом парнасской школы. [↑](#endnote-ref-123)
166. *Джонсон* (Jonson) Бенджамин (Бен) (1573 – 1637) — английский драматург, поэт, теоретик драмы, издатель пьес Шекспира. В молодости был актером театра «Роза», для которого писал пьесы. Создатель нового для драматургии эпохи Возрождения жанра — бытовой сатирической нравоучительной комедии. Полемизируя с Шекспиром, требовал бытового правдоподобия в сюжете, правильной композиции, однолинейного изображения характеров. Последнее требование сформулировал в «теории юморов», {331} основанной на распространенном в XVI в. учении о темпераментах. В поздних комедиях нравов «Вольпоне, или Лис» («Volpone, or The Fox», 1605), «Эписин, или Молчаливая женщина» (1609), «Алхимик» (1610), «Варфоломеевская ярмарка» (1614) толкует «юморы» как социально-типические пороки. [↑](#endnote-ref-124)
167. «Романтическая новелла», фантазия в стиле рококо, над которой Бёрдслей начал работать в 1894 г. после представления «Тангейзера» Р. Вагнера в «Ковент-Гарден». Он убедил опубликовать роман под заглавием «История Венеры и Тангейзера» Джона Лейна, издателя «The Yellow Book», но после скандала с Оскаром Уайльдом в 1895 г. Бёрдслей был смещен с поста художественного редактора и эти планы были похоронены. После знакомства с Ленардом Смитерсом (Smithers) Бёрдслей предложил ему издать роман. Опасаясь гнева Джона Лейна, ревниво относившегося к авторским правам, Бёрдслей изменил название на «Под холмом». Бёрдслей очень тщательно работал над текстом романа и иллюстрациями к нему, и он так и не был закончен. Первые главы, а также два больших стихотворения «Баллада о цирюльнике» и «Три музыканта» были опубликованы на страницах журнала «The Savoy», основанном в 1895 г. Смитерсом, Саймонсом и Бёрдслеем. После банкротства Смитерса Лейн получил все материалы по книге, включая большинство иллюстраций, и в 1904 г. издал рукопись с большими купюрами под названием, как и у Смитерса, «Под холмом» *(Beardsley A. V*. Under the hill, and other essays in prose and verse. London; New York: John Lane, 1904.). В 1907 г. Смитерс сам издал пиратскую версию под оригинальным названием «История Венеры и Тангейзера», главное достоинство которой заключалось в там, что она была значительно более полной. Видимо, с нее был сделан русский перевод для издания: Обри Бёрдслей. Рисунки, повесть, стихи, афоризмы, письма, монографии и статьи о Бёрдслее / Пер. с англ. М. Ликиардопуло. М.: Скорпион, 1912. [↑](#endnote-ref-125)
168. «The Savoy» — иллюстрированный литературный журнал, основанный в 1895 г. Главный ред. — Ленард Смитерс, редактор — Артур Саймоне (Symons), художественный редактор — Бёрдслей. В 1896 г. публиковал иллюстрации Бёрдслея. «The Pall Mall Budget» — газета, с которой в феврале 1893 г. был связан Бёрдслей в качестве рисовальщика театральной хроники. Позднее в журнале «The Pall Mall Magazine» были помещены два его фантастических рисунка. [↑](#endnote-ref-126)
169. Букв.: чистокровный; истинный, настоящий *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-127)
170. Букв.: белое с черным *(фр.)*, графический прием изображения. [↑](#endnote-ref-128)
171. *Мессалина* (Valeria Messalina) — жена с 39 г. н. э. римского императора Клавдия I (10 – 54 н. э., правил с 41), известная своим распутством, властолюбием и жестокостью. Была обвинена в заговоре и казнена. Героиня 6‑й сатиры Ювенала, иллюстрации к которому Бёрдслей выполнил в 1894 г. (опубликованы в 1897 г.). [↑](#endnote-ref-129)
172. *Клод* (Claude) — Лоррен (Lorrain, наст. фам.: Желе, Gellée) Клод (1600 – 1682), французский пейзажист, один из основоположников классицизма в европейском искусстве XVII в. [↑](#endnote-ref-130)
173. {332} *Тернер* (Turner) Уильям Джозеф Мэллорд (1775 – 1851) — выдающийся художник английского романтизма. Наряду с Дж. Констеблом и Т. Гейнсборо создатель английского романтического пейзажа. Первым из английских художников открыл принцип живописи тремя основными цветами: красным, синим и желтым, на много лет опередив французских импрессионистов. Тернер писал широко и свободно, почти не прорабатывая детали. Его «незаконченные картины» вызывали бурю возмущения у критиков и обвинения в «дефекте зрения». Лишь Дж. Рескин выступил в защиту новаторского метода Тернера, утверждая, что «только он один, изображая природу, передавал ее истинные краски». [↑](#endnote-ref-131)
174. *Виртц* (Wiertz) Антуан Жозеф (1805 – 1865) — бельгийский живописец салонно-академического направления. Окончил Антверпенскую академию, подражал Рубенсу. Писал масштабные полотна на аллегорические темы, полемические статьи и теоретические трактаты. По словам современников, многие его картины балансировали на грани пошлости и порнографии. В 1853 г. в Брюсселе был открыт «Музей Виртца». [↑](#endnote-ref-132)
175. *Коро* (Corot) Жан Батист Камиль (1796 – 1875) — французский живописец-пейзажист. Был близок художникам барбизонской школы, но разработал собственный, более романтический стиль. Все его картины отмечены особым — светлым, перламутровым колоритом. По колористическим качествам и живописной технике искусство Коро стало связующим звеном между классической традицией и импрессионизмом. В поздних произведениях, как, например, «Купание Дианы» (ок. 1874), технику раздельных мазков, не скрывающих подмалевок, можно считать началом импрессионизма. Стиль Коро парижане назвали «paysage intime» («интимный пейзаж»). [↑](#endnote-ref-133)
176. Героиню повести Бёрдслея «Под холмом» зовут Венера. [↑](#endnote-ref-134)
177. *Менцелиус*, Менцель (Mentzelius, Mentzel) Кристиан (1622 – 1701) — немецкий врач, натуралист синолог. Доктор медицины в Падуе, автор научных трудов, опубликованных в Берлине, и латинско-китайского лексикона (1685). [↑](#endnote-ref-135)
178. Перевод выдержек из «Under the Hill», отмеченных кавычками, взят из журнала «Весы» (1905, № 11). [↑](#footnote-ref-45)
179. Ранние работы, Поздние работы *(англ.)*. См. в Списке литературы [«The early work of Aubrey Beardsley»](#_Tosh0000238) и [«The later work of Aubrey Beardsley»](#_Tosh0000239). [↑](#endnote-ref-136)
180. См.: *Klein Diepold, Rudolf*. Aubrey Beardsley. Berlin: J. Bard, [1904]. (Die Kunst). [↑](#endnote-ref-137)
181. Обувь *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-138)
182. Конец века *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-139)
183. От фр. mondaine, «светская женщина». [↑](#endnote-ref-140)
184. Против добрых нравов; безнравственно *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-141)
185. По преимуществу, прежде всего *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-142)
186. *Клингер* (Klinger) Макс (1857 – 1920) — немецкий живописец, график и скульптор, яркий представитель модерна. Сочетал острый интерес к жизненным социальным проблемам с фантастикой и мистикой (цикл офортов «Драмы», 1883; мраморная скульптура Л. Бетховена, 1886 – 1902). {333} Автор теоретического сочинения «Живопись и рисунок» («Malerei und Zeichung», 1895). На рус. яз.: *Клингер М*. Живопись и рисунок [: Пер. с нем.] СПб., 1908. [↑](#endnote-ref-143)
187. *Христиансен* (Кристиансен, Christiansen) Бродер (1869 – 1958) — немецкий философ. В эстетике — безобразная теория искусства («Философия искусства», 1909). Концепцию Христиансена довольно подробно рассматривает Л. С. Выготский в книге «Психология искусства» (1925). Цитаты из: *Христиансен Б*. Философия искусства / Пер. с нем. Г. П. Федотова. СПб.: Шиповник, 1911. (Б‑ка соврем, философии; Вып. 7). На рус. яз. также: *Христиансен Б*. Теория познания и психология познавания / Пер. с нем. Б. И. Элькина. Киев: Кн. маг. Иванова, 1908. [↑](#endnote-ref-144)
188. *Д. Макколл*. — У Евреинова: О. Мэк-Колл. Очевидно, имеется в виду Макколл (MacColl) Дугалд Сазерленд (1859 – 1948), английский художник, поэт и историк искусства. В начале 1890‑х годов учился в Вестминстерской школе искусств у Ф. Брауна (см. комм. к стр. 86; В Электронной версии — [105](#_Tosh0000240)). Хранитель Галереи Тейт в Лондоне (1906 – 1911) и «Коллекции Уолласа» (1911 – 1924). [↑](#endnote-ref-145)
189. Выше этой техники нет ничего *(нем.)*. [↑](#endnote-ref-146)
190. Нисикава Сукэнобу (1671 – 1750) — японский художник школы укиё‑э. Занимался также оформлением книг. [↑](#endnote-ref-147)
191. Китагава Утамаро, наст. имя: Китагава Нэбсуёси, (1753 – 1806) — японский художник, один из наиболее влиятельных представителей школы укиё‑э. Прославился превосходными рисунками и гравюрами, изображающими красавиц из чайных домиков, магазинов и увеселительных кварталов Эдо (этот жанр получил название «бидзинга» — «изображения красавиц»). В конце XIX в. гравюры Утамаро попали в Париж и произвели настоящую сенсацию. Первую монографию о художнике в 1891 г. написал Э. Гонкур. [↑](#endnote-ref-148)
192. Тории Киёнага, наст. имя: Сэкигути Синсукэ, (1752 – 1815) — японский художник, рисовальщик и гравер-ксилограф школы укиё‑э. Получил известность композициями в жанре «бидзинга», а также введением в пейзажный фон своих гравюр линейной перспективы, заимствованной из западноевропейского искусства. [↑](#endnote-ref-149)
193. *Гартман* (Хартман, Hartmann) Карл Садакити (1869 – 1944) — американский художественный критик, писатель, поэт. Родился в Японии. Рано попал в США и заинтересовался театром и изобразительными искусствами. Был знаком со многими крупнейшими художниками и литераторами Европы и Америки, дружил со Стефаном Малларме. Много писал для периодических изданий, сочинял символистские драмы, читал лекции, был учеником американского фотографа Альфреда Штиглица (Stieglitz). Соч.: «История американского искусства» (2 т., 1901; перераб. изд. 1938), «Композиция в портрете» (1909) и «Композиция в пейзаже» (1910), «Разговоры с Уолтом Уитменом» (1895), «Шекспир в искусстве» (1901), «Японское искусство» (1904). [↑](#endnote-ref-150)
194. *Россетти* (Rossctti) Данте Габриел (1828 – 1882) — английский живописец и поэт. Основатель «Братства прерафаэлитов» (1848). [↑](#endnote-ref-151)
195. Стр. 96. *quattrocento* — кватроченто (итал., букв.: четыреста), итальянское наименование XV в. Эпоха кватроченто отмечена расцветом культуры Раннего Возрождения. [↑](#endnote-ref-152)
196. *Мантенья* (Mantegna) Андреа (1431 – 1506) — итальянский живописец и гравер, представитель Раннего Возрождения. [↑](#endnote-ref-153)
197. *Эттингер* Пинквас Вениамин (Павел Давидович) (1866 – 1948) — историк искусства, критик, коллекционер. Родился в Люблине, жил в Риге, с 1889 г. — в Москве. Сотрудничал со многими периодическими изданиями (в том числе петербургским журналом «Мир искусства», лондонским «Studio», мюнхенским «Die Kunst»), писал статьи для энциклопедий и словарей (в частности для «Всеобщего словаря художников» Тиме — Беккера). Изд.: *Эттингер П. Д*. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М., 1989. [↑](#endnote-ref-154)
198. *Брэдли* (Bradley) Уильям (Уилл) Генри (1868 – 1962) — самый известный и плодотворный американский художник плаката, на которого оказал влияние Бёрдслей и затем все искусство модерна. Позднее стал театральным и кинохудожником. [↑](#endnote-ref-155)
199. *Пика* (Pica) Витторио (1862 – 1930) — известный итальянский художественный критик. Впервые его статья об Обри Бёрдслее была опубликована в журнале «Mercure de France» в 1905 г. [↑](#endnote-ref-156)
200. «Японески», в японском стиле *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-157)
201. Бердетт (Burdett) Осберт (1885 – 1936), английский писатель и литературовед. Цитата, вероятно из: *Burdett О*. The Beardsley Period: An Essay in Perspective / London: John Lane, [1925]. [↑](#endnote-ref-158)
202. *Маковский* Сергей Константинович (1877 – 1962) — художественный критик, поэт, издатель, мемуарист. Сын К. Е. Маковского. Один из основателей журнала «Старые годы» (1907), редактор журнала «Аполлон» (1909 – 1917). Осн. соч.: «Страницы художественной критики» (в 3 кн., 1906 – 1913), «Силуэты русских художников» (Прага, 1922), «Портреты современников» (Нью-Йорк, 1955), «На Парнасе “Серебряного века”» (Мюнхен, 1962). О Бёрдслее Маковский писал в 1‑й книге «Страниц художественной критики» («Художественное творчество современного Запада», 1906). Вторая книга «Страниц художественной критики» («Современные русские художники», 1909) — обзор творчества русских живописцев от В. М. Васнецова и В. И. Сурикова до «Мира искусства» и «Голубой розы». [↑](#endnote-ref-159)
203. *Росс* (Ross) Роберт Болдуин (1869 – 1918) — английский литературный критик и искусствовед. По происхождению канадец, друг и душеприказчик О. Уайльда. Автор многочисленных статей по вопросам искусства и литературы, позднее собранных в сборник «Лица и маски». Статья «Панегирик художнику» вошла в книгу «Бен Джонсон и его Вольпоне» (1898), которую иллюстрировал Бёрдслей (см. Список литературы). [↑](#endnote-ref-160)
204. «Гипнеротомахия Полифила» (1499), роман Франческо Колонны (1433 – 1527), где описывается аллегорическое путешествие на остров Киферы к источнику Венеры. [↑](#endnote-ref-161)
205. *Бирбом* (Beerbohm) Генри Максимильян (Макс) (1872 – 1956) — известный англ. эссеист, карикатурист, фельетонист (сб. лит. пародий {335} «Рождественская гирлянда», 1912), автор карикатуры на Бёрдслея («The Savoy». 1894. № 2.): «Лицо Бёрдслея здесь все сводится к одному острому носу; интересны его руки» *(Сидоров А*. Жизнь Бёрдслея // Обри Бёрдслей. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи. М.: Игра-техника, 1992. С. 275.) [↑](#endnote-ref-162)
206. *Сканда* (от санскр. корня skand «прыгать, нападать») — индийский бог войны. Вошел в индуистский пантеон в эпоху индийского Средневековья (в Ригведе и др. ведийских текстах не упоминается). В «Махабхарате» и «Рамаяне» — сын Шивы, рожденный им без участия женщины. Другие имена — Агни-бху (возникший из огня), Ганга-джа (рожденный Гангом). Родился для того, чтобы уничтожить демона Тараку. Изображается верхом на павлине, держащим в одной руке лук, в другой — стрелу. Культ Сканды встречается у некоторых шиваистских сект. [↑](#endnote-ref-163)
207. Впервые статья опубликована в сб.: Алконост. Кн. 1. Памяти В. Ф. Комиссаржевской. Пб.: Изд‑е Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 1911. [↑](#endnote-ref-164)
208. В подавляющем большинстве *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-165)
209. Мейнингенский театр, немецкий драматический театр. В 1870 – 1890‑е гг. вел интенсивную гастрольную деятельность. Один из первых режиссерских театров. Замысел создания Московского Художественного театра возник у К. С. Станиславского в значительной мере под влиянием гастролей Мейнингенского театра в России в 1890 г. [↑](#endnote-ref-166)
210. *Поэнтилизм*, пуантилизм (от франц. pointiller — писать точками) — в живописи одно из названий системы, принятой неоимпрессионизмом, — письма мелкими мазками правильной формы. [↑](#endnote-ref-167)
211. *Гагеман* (Хагеман, Hagemann) Карл (1871 – 1946) — немецкий режиссер, теоретик театра. Цитата, вероятно из: *Гагеман К*. Режиссер: Этюды по драматическому искусству / Пер. П. П. Пемвродова. М.; Киев, 1909. (Искусство театра / Под общ. ред. Н. А. Попова; Вып. 1). [↑](#endnote-ref-168)
212. *Коровин* Константин Алексеевич (1861 – 1939) — оформлял спектакли «Аида» (1896), «Садко» (1897), «Юдифь» (1898). С 1898 г. работал в Императорских театрах. Этюдный импрессионистический подход к изображению исторических и фольклорных мест действия резко отличал его от декораторов Мамонтовской оперы. Экзотические, исторические, сказочные темы и сюжеты коровинской живописи скорее входили в сферу интересов романтиков, нежели импрессионистов. [↑](#endnote-ref-169)
213. *Аллегри* Орест Карлович (1859 – 1956) — театральный художник. В 1891 – 1917 гг. декоратор Императорских театров в Петербурге. С 1921 г. работал во Франции вместе с Н. Бенуа и для «Русских сезонов» С. Дягилева. [↑](#endnote-ref-170)
214. *Бочаров* Михаил Ильич (1831 – 1895) — театральный художник и пейзажист. С 1864 г. декоратор Императорских театров. Заведовал {336} декорационными мастерскими в театрах Петербурга. Создал декорации к спектаклям «Смерть Иоанна Грозного», «Борис Годунов», операм «Вражья сила», «Кузнец Вакула», «Руслан и Людмила», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством». [↑](#endnote-ref-171)
215. *Шишков* Матвей Андреевич (1832 – 1897) — русский театральный художник, академик петербургской Академии художеств, профессор декорационной живописи. С 1857 г. — декоратор петербургских Императорских театров. Ведущий представитель историко-бытового направления в русском декорационном искусстве. Совместно с Бочаровым оформил спектакли «Смерть Иоанна Грозного» и «Борис Годунов», оперы «Купец Калашников» Рубинштейна, «Руслан и Людмила», «Кузнец Вакула». [↑](#endnote-ref-172)
216. *Люткемейер* (Лютке-Мейер) — немецкий декоратор, оформлял спектакли Императорских театров, владелец мастерских, поставлявших типовые декорации в конце XIX – начале XX в. [↑](#endnote-ref-173)
217. *Штиглиц* Александр Людвигович (1814 – 1884) — крупный российский финансист и меценат; любитель театра, оперы и немецкой классической поэзии. В 1876 г. пожертвовал 1 млн. рублей на устройство в Петербурге Училища технического рисования. «Училище Штиглица» готовило учителей рисования и «ученых рисовальщиков для художественной промышленности». [↑](#endnote-ref-174)
218. *Ростиславов* Александр Александрович (1860 – 1920) — художественный критик, исследователь древнерусского искусства. Сотрудничал в журнале «Театр и искусство». [↑](#endnote-ref-175)
219. *Гонзаго* (Gonzago, Gonzaga) Петр Федорович (Пьетро ди Готтардо) (1751 – 1831) — итальянский театральный художник и декоратор, представитель классицизма. Работал в итальянских театрах: «Ла Скала» (Милан), «Алиберти» (Рим), Герцогский театр (Парма). С 1792 г. работал в России. Оформлял спектакли в театрах Петербурга, Гатчины, Павловска, Петергофа, в Петровском (Медокса) театре в Москве. В 1817 г. написал 12 перемен декораций для театра, открытого в 1818 г. в Архангельском. Мастерски владел приемами архитектурного перспективизма и композиции. Ритмически четко распределял сценическое пространство, создавая пластичные, монументальные декорации в духе классицизма. Сочетал архитектуру и пейзажные виды. Теоретически обобщил свой опыт в ряде сочинений: «Предуведомление моему начальнику, или разъяснение театрального декоратора» («Information à mon chef ou éclaircissement convenable du décorateur théâtral»), «Музыка для глаз и театральная оптика» («La musique des yeux et l’optique théâtrale»), «О чувстве, о вкусе и о прекрасном» и др. (1800 – 1817), частично изданных в 1807 г. в Петербурге на французском языке. [↑](#endnote-ref-176)
220. *Мамонтов* Савва Иванович (1841 – 1918) — крупный промышленник, меценат. Устраивал домашние спектакли в имении Абрамцево, в 1885 г. организовал Московскую частную русскую оперу, где проводилась борьба за целостное оформление спектакля. [↑](#endnote-ref-177)
221. *Поленов* Василий Дмитриевич (1844 – 1927) в опере Мамонтова оформил спектакли: «Орфей и Эвридика» (1897), «Орлеанская дева» (1899). [↑](#endnote-ref-178)
222. Стр. 103. *Васнецов* Виктор Михайлович (1848 – 1926) в опере Мамонтова оформил спектакли: «Снегурочка» (1886), «Чародейка» (1900), «Руслан и Людмила» (1903). [↑](#endnote-ref-179)
223. *Врубель* Михаил Александрович (1856 – 1910): «Гензель и Гретель» (1896), «Рогнеда» (1896), «Садко» (1897), «Царская невеста» (1899), «Сказка о царе Салтане» (1900). [↑](#endnote-ref-180)
224. *Бенуа* Александр Николаевич (1870 – 1960) — русский живописец, график, театральный художник, организатор и теоретик «Мира искусства». Оформил ряд постановок в Мариинском театре, для антрепризы С. П. Дягилева и МХТ. [↑](#endnote-ref-181)
225. *Янов* Александр Степанович (1857 – 1918) — помощник декоратора петербургских Императорских театров с 1888 г., в 1891 – 1907 гг. — декоратор. Оформил в Мариинском театре, кроме «Аиды», (совместно) оперы «Князь Игорь» (1890), «Евгений Онегин» (1900) и др. [↑](#endnote-ref-182)
226. О вкусах не спорят *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-183)
227. *Волконский* Сергей Михайлович (1860 – 1937) — писатель, теоретик, критик искусства. С 1899 по 1902 г. являлся директором Императорских театров. Покровительствовал новаторским исканиям. Автор книг «Человек на сцене», «Искусство и жест». Пропагандировал в России систему Э. Жак-Далькроза. [↑](#endnote-ref-184)
228. *Теляковский* Владимир Аркадьевич (1861 – 1924) — в 1901 – 1917 гг. директор Императорских театров. Способствовал поднятию художественного уровня казенных театров Москвы и Петербурга. Произвел реформу художественного оформления постановок (единство художественного решения). Приглашал к сотрудничеству Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Головина и художников «Мира искусства». [↑](#endnote-ref-185)
229. *Бакст* (наст. фам.: Розенберг) Лев Самуилович (1866 – 1924) — живописец, график, театральный художник. Принимал участие в «Русском балете» С. Дягилева, где оформил спектакли: «Клеопатра» (1909), «Шехе-разада» (1910), «Жар-птица» (1910), «Дафнис и Хлоя» (1912). [↑](#endnote-ref-186)
230. *Серов* Валентин Александрович (1865 – 1911) — русский живописец, график, портретист. Совместно с К. А. Коровиным оформил оперы «Рогнеда» (1896), «Юдифь» (1898) А. Серова. Для антрепризы С. П. Дягилева создал плакат-афишу к выступлениям А. П. Павловой (1904) и занавес к балету «Шехеразада» (1914). [↑](#endnote-ref-187)
231. *Васнецов* Аполлинарий Михайлович (1856 – 1933) — брат В. М. Васнецова. В Частной русской опере Мамонтова оформил спектакли: «Иван Сусанин» (1885), «Снегурочка» (1896), «Хованщина» (1897). [↑](#endnote-ref-188)
232. *Шервашидзе* (Чачба) Александр Константинович (1867 – 1958) — театральный художник. В Мариинском и Александринском театрах оформил спектакли «Тристан и Изольда», «Гамлет», «Шут Тантрис», «Завтрак у предводителя», «Тот, кто получает пощечины». Автор художественного решения «Благочестивой Марты» («испанский цикл» Старинного театра, 1912). С 1922 г. жил во Франции, где работал как художник в антрепризе С. П. Дягилева. [↑](#endnote-ref-189)
233. {338} *Рерих* Николай Константинович (1874 – 1947) — живописец, археолог, писатель, театральный художник. Примыкал к «Миру искусства». В Старинном театре оформил полулитургическую драму «Три волхва» («средневековый цикл», 1907) и «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега («испанский цикл», 1912). Театральные эскизы Рериха представляют собой самостоятельные живописные полотна. Также оформил спектакли «Пер Гюнт» (МХТ, 1912). «Князь Игорь» (Антреприза С. П. Дягилева, 1909) и «Весна священная» (Антреприза С. П. Дягилева. Париж, 1913). [↑](#endnote-ref-190)
234. *Добужинский* Мстислав Валерианович (1857 – 1957) — график, живописец, художник театра. С 1902 г. — член общества «Мир искусства». Оформил такие постановки Евреинова, как «Игра о Робене и Марион» (Старинный театр) и «Франческа да Римини» (Театр В. Ф. Комиссаржевской), а также ряд спектаклей МХТ («Месяц в деревне», «Нахлебник», «Село Степанчиково и его обитатели», «Горе от ума»). Участвовал в «Русских сезонах» С. П. Дягилева. Рисовал для журналов «Мир искусства» и «Золотое руно». С 1924 г. жил и работал за границей. [↑](#endnote-ref-191)
235. *Билибин* Иван Яковлевич (1876 – 1942) — график и театральный художник. Входил в общество «Мир искусства». В «средневековом цикле» (1907) Старинного театра оформил миракль «Действо о Теофиле» Рютбёфа. Работы Билибина, выполненные в стилизованной, графичной, плоскостной манере, отличались красочностью. [↑](#endnote-ref-192)
236. *Лансере* Евгений Евграфович (1875 – 1946) — живописец, график, акварелист. С 1899 г. сотрудничал в журнале «Мир искусства». Увлекался характерным для «мирискусников» историзмом. Автор романтических акварелей на темы петровского Петербурга. Известен как мастер книжных иллюстраций и театральный декоратор. В «испанском цикле» «Старинного театра» оформил «Чистилище Святого Патрика» П. Кальдерона. [↑](#endnote-ref-193)
237. *Щуко* Владимир Алексеевич (1878 – 1939) — художник и архитектор русского неоклассицизма. Учился в петербургской Академии художеств у Л. Н. Бенуа. Был близок художникам «Мира искусств». Получил известность как художник-график, театральный декоратор, акварелист, архитектор. Из спектаклей «средневекового цикла» Старинного театра создал оформление к моралите «Нынешние братья». Во время подготовки «испанского цикла» работал в соавторстве с Е. Е. Лансере над оформлением «Чистилища Святого Патрика». [↑](#endnote-ref-194)
238. *Чемберс* (Chambers) Владимир Яковлевич (1877 – 1934) — художник-график, иллюстратор, театральный художник. Шотландец по происхождению. Учился в центральном Училище технического рисования барона Штиглица. С 1913 г. — хранитель музея училища. В 1917 г. уехал в Англию. В «средневековом цикле» Старинного театра оформил «Фарс о чане» и «Фарс о шляпе-рогаче». [↑](#endnote-ref-195)
239. «*Союз русских художников*» — возник в 1903 г. после прекращения деятельности «Мира искусства» в результате объединения «мирискусников» с группой молодых художников — бывших членов Товарищества передвижных художественных выставок. В союз входили: А. Бенуа, {339} В. Борисов-Мусатов, М. Врубель, А. Головин, И. Грабарь, К. Коровин, М. Нестеров, Н. Рерих, В. Серов, К. Сомов и др. В 1910 г. внутри «Союза» произошел раскол с последующим выходом ряда художников. Просуществовал до 1923 г. [↑](#endnote-ref-196)
240. *Суреньянц* Вардгес Акопович (Яковлевич) (1860 – 1921) — армянский живописец, график, театральный художник. Окончил мюнхенскую Академию художеств. В МХТ оформил постановки одноактных пьес Метерлинка: «Слепые», «Непрошеная», «Там, внутри» (1904). [↑](#endnote-ref-197)
241. *Денисов* Василий Иванович (1862 – 1921) — художник-пейзажист, автор декоративных панно и символико-фантастических композиций. Манере Денисова, ориентированной на раннеренессансных примитивов, свойственна крайняя упрощенность формы. В Театре В. Ф. Комиссаржевской оформил спектакли: «Комедия любви» Ибсена (1907), «Вечная сказка» Пшибышевского (1908), «Пробуждение весны» Ведекинда (1907), «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка (1907). Работал в Театре музыкальной драмы (СПб., 1918), Московском оперном театре С. И. Зимина, Одесском оперном театре. [↑](#endnote-ref-198)
242. *Судейкин* Сергей Юрьевич (1882 – 1946) — живописец, график, театральный художник. Оформил такие спектакли Мейерхольда, как «Сестра Беатриса» (Театр В. Ф. Комиссаржевской, 1906), «Поклонение кресту» (Башенный театр, 1909 – 1910), «Шарф Коломбины». Также сотрудничал с Ф. Ф. Комиссаржевским: «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу (Новый драматический театр, 1909), А. Я. Таировым: «Женитьба Фигаро» (Камерный театр, 1915), Н. Н. Евреиновым: оперетта «Беглая» (Палас-театр, 1915). С 1920 г. жил в Париже, затем в США. Оформил балеты Ж. Баланчина, Б. Нижинской, М. Фокина. Мастер стилизованной, красочной, орнаментальной композиции. Излюбленные образы в театре были связаны с комедией дель арте, гофмановской фантастикой, карнавалом, лубком, Востоком. [↑](#endnote-ref-199)
243. Пьеса-сказка (1892 – 1893) Мориса Метерлинка. В Театре В. Ф. Комиссаржевской была поставлена Мейерхольдом в 1907 г. В главной роли выступила Комиссаржевская. [↑](#endnote-ref-200)
244. *Шемшурин* Андрей Акимович (1872 – 1937) — литературовед, искусствовед, сотрудник Московского Публичного и Румянцевского музея. [↑](#endnote-ref-201)
245. *Кузнецов* Павел Варфоломеевич (1878 – 1968) — русский живописец и театральный художник. Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества у К. А. Коровина и В. А. Серова. Испытал влияние поэтики символистов и художников модерна. Один из организаторов объединения «Голубая роза», с 1912 г. входил в «Мир искусства». Оформил: «Сакунтала» (Камерный театр, 1914). После революции — ряд представлений в Госцирке, Введенском народном доме и др. [↑](#endnote-ref-202)
246. См комм. к стр. 97; В Электронной версии — [158](#_Tosh0000241). [↑](#endnote-ref-203)
247. *Анисфельд* Борис (Бер) Израилевич (1878 – 1973) — график, живописец, театральный художник. Учился в петербургской Академии художеств у И. Репина и Д. Кардовского. С 1910 г. — член «Мира искусства». Разрабатывал проблему синестезии — создания средствами живописи образов, адекватных музыкальным и сценическим. Оформил ряд спектаклей {340} в антрепризе С. Дягилева. С 1917 г. работал в США («Метрополитен-опера», «Чикаго-опера»). [↑](#endnote-ref-204)
248. *Гофмансталь* (Hofmannsthal) Гуго фон (1874 – 1929) — австрийский поэт и драматург, один из ярких писателей эпохи модерна, представитель неоромантизма и экспрессионизма. Большое место в творчестве занимали вольные переложения античных трагедий: «Электра», «Эдип и Сфинкс», «Царь Эдип». «Свадьба Зобеиды» — пьеса Гуго фон Гофмансталя (1893), в 1907 г. поставлена в Театре В. Ф. Комиссаржевской В. Э. Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-205)
249. *Коленда* Виктор Константинович (1872 – 1945) — живописец, график, театральный художник. В Театре на Офицерской оформил: «Жизнь человека» Л. Андреева, «В городе» С. Юшкевича, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (1906). С 1911 г. работал в театре Корша. (См.: *Коленда В. К*. Моя работа в Театре В. Ф. Комиссаржевской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978.) [↑](#endnote-ref-206)
250. *Сапунов* Николай Николаевич (1880 – 1912) — театральный художник и живописец. Произведениям его была свойственна живописная выразительность декоративных панно. В Театре Комиссаржевской оформил: «Гедда Габлер» (1906), «Балаганчик» (1906). Позднее работал в Театре Незлобина, где выступил как художник спектаклей «Мещанин во дворянстве» (1911), «Принцесса Турандот» (1912). [↑](#endnote-ref-207)
251. *Евсеев* Константин Иванович (1879 – 1944) — русский живописец и театральный художник. Учился в Академии художеств в Мюнхене, в частной студии в Париже. В театре В. Ф. Комиссаржевской оформил спектакли «Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка (1907), «Королева мая» К. В. Глюка (1908), «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (1908), «Ванька-ключник и паж Жеан» (1909, пост. Н. Евреинова). [↑](#endnote-ref-208)
252. Премьера состоялась в Театре на Офицерской 8 января 1909 г. [↑](#endnote-ref-209)
253. *Рашильд* (Rachilde) (наст. имя: Маргерит Эмери, по мужу Валетт, 1860 – 1953) — французская писательница-символистка. Получила известность в 1880 г. после опубликования романа «Господин Новость». Наиболее известные пьесы: «Голос крови» (1890), «Мадам Смерть» (1891), «Кристальный паук» (1894) входили в репертуар Театра д’Ар. «Госпожа Смерть» («Мадам Смерть») поставлена в Театре Комиссаржевской 17 октября 1908 г. Одна из первых режиссерских работ Ф. Ф. Комиссаржевского. [↑](#endnote-ref-210)
254. «*Царица мая*» («Королева мая») — пастораль на музыку Глюка по Ш. С. Фавару. Премьера в Театре Комиссаржевской состоялась 30 октября 1908 г. В роли пастушка Филинта выступила В. Ф. Комиссаржевская. [↑](#endnote-ref-211)
255. Спектакль Ф. Ф. Комиссаржевского. Премьера в Театре Комиссаржевской состоялась 12 ноября 1908 г. [↑](#endnote-ref-212)
256. *Калмаков* Николай Константинович (1873 – 1953) — живописец, график, театральный художник. Окончил Училище правоведения. Профессионального художественного образования не имел. В 1900‑х гг. {341} самостоятельно изучал классическое искусство Италии. Участник выставок Петербургского общества художников (1906), «Современные течения в искусстве» (1908), «Импрессионисты» (1909), «Мир искусства» (1912 – 1916). Писал наполненные эротикой картины на темы античной, христианской и восточной мифологии. Оформил: «Саломея», «Черные маски», «Юдифь» (Театр В. Ф. Комиссаржевской), «Анатэма» (Новый драматический театр Леванта), «Жизнь есть сон» (Московский Камерный театр). С начала 20‑х гг. жил в Таллинне, Брюсселе, Франции. [↑](#endnote-ref-213)
257. «Саломея» О. Уайльда была разрешена Цензурным комитетом к постановке под названием «Царевна» (перевод Н. И. Бутковской) по ходатайству В. Ф. Комиссаржевской. Режиссером выступил Евреинов. Запрещена после генеральной репетиции 27 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-214)
258. Премьера в Театре Комиссаржевской состоялась 2 декабря 1908 г. Режиссер — Ф. Ф. Комиссаржевский, художник — Н. К. Калмаков. [↑](#endnote-ref-215)
259. *Геббелъ* (Хеббель, Hebbel) Кристиан Фридрих (1813 – 1863) — немецкий драматург-романтик. «Юдифь» (1840) — первая драма, написанная на основе религиозного предания. Премьера в Театре Комиссаржевской состоялась 10 сентября 1908 г. Режиссер — Ф. Ф. Комиссаржевский, художник Н. К. Калмаков. [↑](#endnote-ref-216)
260. «*Анатэма*» Л. Андреева в Новом драматическом театре А. Я. Леванта была представлена 27 ноября 1909 г. Режиссер — А. А. Санин. [↑](#endnote-ref-217)
261. *Маковский* Сергей Константинович (1877 – 1962) организовал свой салон по образцу парижского Салона в 1909 г. в комнатах дворца Меньшикова на Васильевском острове. Свои произведения выставляли главным образом члены «Мира искусства». [↑](#endnote-ref-218)
262. *Добужинский* Мстислав Валерианович (1875 – 1957). График, живописец, художник театра. С 1902 г. — член общества «Мир искусства». Оформил такие постановки Евреинова, как «Игра о Робене и Марион» (Старинный театр) и «Франческа да Римини» (Театр В. Ф. Комиссаржевской), а также ряд спектаклей МХТ («Месяц в деревне», «Нахлебник», «Село Степанчиково и его обитатели», «Горе от ума»). Участвовал в «Русских сезонах» С. Дягилева, журналах «Мир искусства» и «Золотое руно». С 1924 г. жил и работал за границей. [↑](#endnote-ref-219)
263. «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью» А. М. Ремизова было поставлено Ф. Ф. Комиссаржевским 4 декабря 1907 г. в манере стилизованного лубка. [↑](#endnote-ref-220)
264. Трагедия Г. Д’Аннунцио. Премьера состоялась в Театре В. Ф. Комиссаржевской 4 октября 1908 г. Первая попытка Евреинова на практике воплотить идею монодрамы (характер сценического оформления должен был меняться в соответствии с внутренним состоянием героини). [↑](#endnote-ref-221)
265. «*Праматерь*» («Берта Боротин») — романтическая трагедия Ф. Грильпарцера (1817). Премьера в России состоялась 26 января 1909 г. Художник — А. Н. Бенуа. [↑](#endnote-ref-222)
266. {342} *Эрберг* (наст. фам.: Сюннерберг) Константин Александрович (1871 – 1942) — поэт, критик, «опоязовец», стоял у истоков формальной школы искусствоведения, участвовал во встречах на «Башне» В. И. Иванова, член «Факелов». [↑](#endnote-ref-223)
267. Неразрешенными *(ит.)*. [↑](#endnote-ref-224)
268. Кульбин Николай Иванович (1868 – 1917) — русский художник-авангардист, кубофутурист, приват-доцент Военно-медицинской академии. Одна из самых колоритных фигур русского футуристического движения. Участвовал в выставках «Бубнового валета». С 1908 г. начал читать публичные лекции о «Свободном искусстве как основе жизни», опираясь на свои медицинские знания и соединяя их с новейшими изысканиями в области психологии восприятия цвета и мистической философией. Один из основателей арт-кафе «Бродячая собака». [↑](#endnote-ref-225)
269. Статья Н. Н. Евреинова, посвященная художнику-футуристу Н. И. Кульбину. Опубликована в сборнике «Кульбин» (СПб.: Изд. О‑ва Интим. театра, 1912). [↑](#endnote-ref-226)
270. Не много, но многое *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-227)
271. Работа Н. Н. Евреинова вышла в Гос. изд‑ве (М., 1922). В последующие годы не переиздавалась. Текст сопровожден репродукциями портретов Н. Евреинова, выполненными художниками — героями книги. [↑](#endnote-ref-228)
272. *Дымов* Осип (наст. имя и фам.: Иосиф Исидорович Перельман, 1878 – 1959) — прозаик, драматург, журналист. В литературе выступил с темой «новой эмоциональности», возникшей под нивелирующим воздействием современной городской культуры и снимающей остроту внешних проявлений «трагического». Прославился пьесами в «аморальных тонах» (З. Гиппиус), основной конфликт которых — разрыв традиционной морали и усложнившийся тканью эмоциональной жизни современного человека: «Не возвращайтесь» (1906) и «Долг» (1907). Театральный успех принесла драма «Ню. Трагедия каждого дня» (1908), под названием «Каждый день» поставленная в Камерном театре М. Рейнхардта. С 1901 по 1917 г. сотрудничал с газетой «Биржевые ведомости», где опубликовал свыше тысячи статей и рассказов. Участвовал в журналах «Весы», «Золотое руно», альманахе «Факелы», был близок Театру В. Ф. Комиссаржевской. С 1913 г. жил в Нью-Йорке (с 1926 г. — гражданин США), где в театре пользовались успехом его пьесы «Бронкс Экспресс», «Великая женщина», «Золотой ключ». [↑](#endnote-ref-229)
273. *Каменский* Василий Васильевич (1884 – 1961) — поэт, прозаик, драматург, авиатор. Из семьи управляющего золотыми приисками гр. Шувалова. С 1902 г. в качестве актера выступал на провинциальной сцене. В 1903 г. {343} попал в труппу Мейерхольда, по чьему совету оставил актерство и занялся литературой. С 1908 г. учился живописи у Н. И. Кульбина и Д. Д. Бурлюка. Принимал участие в выставке «Импрессионисты» (1909). Вместе с В. Хлебниковым, Д. Бурлюком, Е. Гуро организовал литературную группу «кубо-футуристов» и стал редактором первого футуристического сб‑ка «Садок судей» (1910). Стихи Каменского печатались в сборниках «Молоко кобылицы», «Рыкающий Парнас», «Первый журнал русских футуристов», «Дохлая луна» и др. В «Железобетонных поэмах», явившихся аналогом экспериментов Г. Аполлинера, Каменский старался дать графическую картину слова. От других участников футуристического движения отличался простодушно-радостным отношением к жизни и поэзии. В январе 1917 г. опубликовал «Книгу о Евреинове», раскритикованную за искажение фактов. После революции писал мемуары о движении футуризма — «Его — моя биография Великого Футуриста» (1918), «Путь энтузиаста» (1931). [↑](#endnote-ref-230)
274. Сокр. от pinxit «рисовал» *(лат.)*, помета на картине после фамилии художника. [↑](#endnote-ref-231)
275. «Каждый по своему делу может призвать высшего судью» *(лат*., Лукап, «Фарсалия», кн. I). Ср. перевод Л. Остроумова:

     Цезарь не может признать кого бы то ни было первым. Равных не терпит Помпеи. В чьем оружии более права — Ведать не нам. *Но стоит за высоким защитником каждый*. Мил победитель богам, побежденный любезен Катону. [↑](#endnote-ref-232)
276. Мед., устар.: неопределенность диагноза и прогноза. [↑](#endnote-ref-233)
277. *Добычина* Надежда Евсеевна (урожд. Фишман, 1884 – 1948), в 1911 г. основала Художественное бюро (с 1914 г. располагалось по адресу: Марсово Поле, 7), которое ставило целью посредничество между художниками и публикой по сбыту картин и исполнению различных художественных работ, проводило выставки картин современных художников. [↑](#endnote-ref-234)
278. Было основано осенью 1909 г. Тогда же возник замысел кабаре для артистов, художников и литераторов, который был осуществлен два года спустя в «Бродячей собаке», открывшейся под маркой этого общества. [↑](#endnote-ref-235)
279. Очевидно, имеется в виду Мгебров Александр Авельевич (1884 – 1966) — актер, режиссер. В 1906 г. вступил в театральную труппу П. Н. Орленева. В 1907 г. учился на драматических курсах Рапгофа. В 1907 – 1908 гг. актер МХТ. В 1908 – 1910 гг. служил в Театре В. Ф. Комиссаржевской, где играл в спектаклях Н. Евреинова — «Франческа да Римини», «Саломея» (1908). В 1911 – 1912 гг. принимал участие в «испанском цикле» Старинного театра: Эстеван («Фуэнте Овехуна»), Патрик («Чистилище св. Патрика»). В 1914 г. участвовал в работе над «Балаганчиком» и «Незнакомкой» А. Блока в Студии на Бородинской. Также играл в театрах «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». В 1920 – 1921 гг. под руководством Мейерхольда работал в Театре РСФСР 1‑м, в 1921 – 1924, 1930 – 1931, {344} 1939 – 1956 гг. — в Ленинградском академическом театре драмы. Автор книги «Жизнь в театре» (Т. 1. Л., 1929; Т. 2. М.; Л., 1932). [↑](#endnote-ref-236)
280. *Пронин* Борис Константинович (1875 – 1946) — актер, режиссер, театральный деятель. В 1903 – 1905 гг. работал в МХТ, принимал участие в создании Театра-студии на Поварской, участвовал в гастролях Тов‑ва Новой драмы (под рук. В. Мейерхольда). В 1906 – 1907 гг. работал в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Один из организаторов театра миниатюр «Лукоморье» (1908), Общества Интимного театра, Дома Интермедий (1910 – 1911), директор театра-кабаре «Бродячая собака» (1912 – 1916) и театра-кабаре «Привал комедиантов» (1916 – 1919). В 1930‑е гг. — актер Ленинградского академического театра драмы. Прославился умением создавать игровую атмосферу — «капустников», артистических клубов и кабаре. [↑](#endnote-ref-237)
281. *Волынский* Аким Львович (наст. имя и фам.: Хаим Лейбович Флексер, 1861 – 1926) — историк и теоретик искусства, балетный критик. Выступал против концепций дионисийства, изложенных Ф. Ницше и В. И. Ивановым. Изучал древнегреческий ритуал как основу современного балетного искусства. В 1920‑е годы изучал и пропагандировал иудаизм, критикуя христианство («Четыре Евангелия». Пг., 1922). [↑](#endnote-ref-238)
282. *Глебова-Судейкина* Ольга Александровна (1886 – 1945) — актриса, художник театра, жена С. Ю. Судейкина. В 1905 – 1906 гг. играла в Александринском театре, в 1906 – 1907 гг. — в Театре В. Ф. Комиссаржевской в постановках В. Э. Мейерхольда («Гедда Габлер», «Вечная сказка», «Сестра Беатриса»). Наиболее известная роль — Путаница в одноименной пьесе Ю. Д. Беляева (театр ЛХО, 1910). В 1910‑х гг. выступала в Литейном театре, участвовала в постановках «Бродячей собаки» и «Привала Комедиантов». Всем образам были присущи «очарование декаданса и искусственности» (М. А. Кузмин). В 1924 г. эмигрировала, жила в Париже, где занималась прикладным искусством (фарфор, куклы, гобелен). [↑](#endnote-ref-239)
283. *Сорин* Савелий Абрамович (Завель Израилевич) (1878 – 1953) — живописец. Родился в Одессе, учился в петербургской Академии художеств у И. Репина, затем во Франции, Голландии, Италии. Участвовал в выставках «Мира искусства». В 1920 г. уехал во Францию, затем в США. Прославился портретами знаменитых деятелей культуры, миллионеров и в особенности — красивых женщин — педантичными и натуралистическими. [↑](#endnote-ref-240)
284. Муз. звукоизвлечение (на струнных) *(ит.)*. [↑](#endnote-ref-241)
285. *Давыдов* Карл Юльевич (1838 – 1889) — русский виолончелист, дирижер, композитор. Глава русской классической виолончельной школы. Профессор (1862 – 1887) и директор (1876 – 1887) Санкт-Петербургской консерватории. Автор четырех концертов и пьес для виолончели, составитель «Школы для виолончели» (Лейпциг, 1888). [↑](#endnote-ref-242)
286. Как известно, это суеверие взято основанием повестей «Портрет» Гоголя (1809 – 1849) и «Овальный портрет» Эдгара По (1809 – 1852). На ту же тему написаны «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда и роман Андрея Струга «Портрет» (Библиотека польских писателей, перевод Владимира Высоцкого. Т‑во «Книгоиздательство писателей» в Москве, 1917 г.). Андрей Струг уверяет в этом романс, что «в *мертвое полотно впитывалась душа человеческая* с ее неисследимой внутренней жизнью, с ее страданиями, счастьем и сокровеннейшими мечтами. И явственнее, чем в лице живого человека, выявлялась здесь его подлинная, правдивая сущность. Все угадывает, все улавливает и все безошибочно передает уверенная рука художника!» [↑](#footnote-ref-46)
287. «Le portrait est la representation — trait pour trait en medaillon, en buste» etc. «Le sens ancien du mot “portrait” etait beaucoup plus general et signifiait la representation d’une chose quelconque» (La Grande Encyclopedic) [«Портрет есть воспроизведение — точно скопированное на медальоне, в бюсте» и т. д. «Древнее значение слова “портрет” было гораздо более общим и означало представление любой вещи» («Большая энциклопедия») *(фр.). «*Большая энциклопедия» — «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» («Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonne des Sciences, des Arts et des Métiers»), одно {345} из самых знаменитых универсальных справочных изданий, памятник французской культуры XVIII в. — *Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-47)
288. А. В. Ремизова, сестра Н. Ремизова (см.: *Анненков Ю. П*. Дневник моих встреч. М.: Худ. лит., 1991. Т. 2. С. 140). Сотрудничала с журналом «Сатирикон», работала в качестве декоратора и костюмера в «Кривом зеркале». [↑](#endnote-ref-243)
289. *Бобышов* Михаил Павлович (1885 – 1964) — театральный художник и график. Учился в петербургском Училище Штиглица (1900 – 1907) у В. Е. Савинского. Испытал влияние «Мира искусства». Выполненный им портрет Евреинова в стиле модерн относится к 1909 г. После революции преподавал в Ленинградской Академии художеств и Московском художественном институте Оформил спектакли: «Золотой петушок» Римского-Корсакова в Малом петроградском академическом театре (1923), «Риголетто» Верди в Оперном театре им. К. С. Станиславского в Москве (1939), «Медный всадник» Глиэра в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова и в Большом театре в Москве (1949) и др. [↑](#endnote-ref-244)
290. Поэт *(нем.)*. [↑](#endnote-ref-245)
291. Поль Мак (Иванов Павел Петрович) (1891 – 1967). [↑](#endnote-ref-246)
292. Я не имею в виду работы Шерлинга [*Шерлинг* Мирон А. (18907 – 1958) — родился и большую часть жизни провел в Петербурге. Учился в России у Б. И. Пашкевича, а с 1900 по 1905 г. в мюнхенской Академии светописи; получил медаль на Международной фотовыставке 1906 г. в Санкт-Петербурге. В 1910‑х гг. работал для журнала «Солнце России», проводил съемки известных деятелей культуры, науки, политики. Исаак Бродский называл Шерлинга «Веласкесом в фотографии». — *Прим. ред*.], Брандебурга и Сапаровой, основанные в большей степени на художественной технике, нежели фотографической. [↑](#footnote-ref-48)
293. Буассона и Эгглер, французские фотографы, снимавшие Петербург начала XX века. [↑](#endnote-ref-247)
294. *Мрозовская* Елена — владелица фотоателье в Санкт-Петербурге (Невский, 20) в нач. XX в. [↑](#endnote-ref-248)
295. Autotatos (αύτώτατος) — самый сам, самая самость, превосходная степень от местоимения αύτος «сам» *(греч.)*. [↑](#endnote-ref-249)
296. *Модели* (Maudsley) Генри (1835 – 1916) — английский психиатр и философ-позитивист. Цит. по: *Маудсли Г*. Сон и сновидения / Пер. с англ. под. ред. Л. Е. Оболенского. СПб.: В. И. Губинский, 1895. [↑](#endnote-ref-250)
297. *Манасеина* Мария Михайловна (? – 1903) — врач, педагог. Автор работ: «Разбор книги Г. Маудели “Тело и воля”» (1885), «Сон как треть жизни человека, или Физиология, патология, гигиена и психология сна» (М., 1892) и др. [↑](#endnote-ref-251)
298. *Буало-Депрео* (Boileau-Despréaux) Никола (1636 – 1711) — французский поэт, критик, теоретик классицизма. Основные принципы классицизма изложены им в форме поэмы «Поэтическое искусство» («L’Art poétique», 1674). [↑](#endnote-ref-252)
299. См. комм. к стр. 73; В Электронной версии — [63](#_Tosh0000242). [↑](#endnote-ref-253)
300. *Шербюлье* (Cherbuliez) Виктор (1829 – 1899) — французский писатель и журналист, член Французской академии, автор романов «Богатый человек», «Воронье гнездо», «За двумя зайцами» и др. Автор критических {346} и публицистических статей в «Revue des deux Mondes», собранных в сборники. Среди них «Искусство и природа» («L’Art et la nature», 1892). Цит. по. *Шербюлье В*. Искусство и природа. Новая теория изящных искусств / Пер. с фр. М. Калмыкова. СПб., 1894. [↑](#endnote-ref-254)
301. Русский перевод М. Калмыкова. [↑](#footnote-ref-49)
302. Точный портрет, в смысле точного живописного перевода, должен быть так же нелеп, как и анекдотические строки:

     Du meine Seele,  
     Rote Demoiselle,

     служащие педантично-точным переводом строк:

     Ты душа ль моя,  
     Красна-девица. [↑](#footnote-ref-50)
303. См. примеры в книге А. Ф. Кони [*Кони* Анатолий Федорович (1844 – 1927) — судебный деятель, оратор, писатель. Помимо трудов по юриспруденции, автор статей по литературе, воспоминаний, которые собраны в кн. «Очерки и воспоминания» (СПб., 1906), «На жизненном пути» (В 2 т., М., 1913). Упоминаемая Евреиновым книга: *Кони А. Ф*. Память и внимание. Пг., 1922. — *Прим ред*.] «Память и внимание» (о свидетельских показаниях). [↑](#footnote-ref-51)
304. См.: *Роден О*. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль / Пер. Л. М. СПб.: Огни, 1913. Ориг. изд.: *Rodin A*. L’Art / entretiens réunis par Paul Gsell. Paris: Bernard Grasset, 1911. [↑](#endnote-ref-255)
305. *Блан* (Blanc) Шарль (1813 – 1882) — французский художественный критик, автор «Истории художников XIX века» в 14 т. (1848), «Грамматики искусств рисунка, архитектуры, скульптуры, живописи» (1867). Цит. по: *Синьяк, Поль*. От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму. С приложением статьи о законах цвета из «Grammaire des arts du dessin» Шарля Блана. M., 1912. [↑](#endnote-ref-256)
306. *Кастильоне* (Castiglione) Бальдассаре (1478 – 1526) — итальянский писатель, дипломат, гуманист эпохи Возрождения, друг Рафаэля. Его переписка издана в Падуе в 1769 – 1771 гг. Евреинов говорит о письме Рафаэля 1514 г. (опубл. в кн.: Мастера искусств об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 156 – 157). [↑](#endnote-ref-257)
307. *Вазари* (Vasari) Джорджо (1511 – 1574) — художник итальянского маньеризма, живописец, архитектор, знаменитый историограф. Построил здание знаменитой галереи Уффици. В 1560 г. организовал «Академию рисунка» во Флоренции. Много путешествовал по Италии, собирая материал для «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550 – 1568) — художественной энциклопедии своего времени. Работу над текстом Вазари сопровождал иллюстрациями — собственноручными рисунками с виденных им картин упоминаемых художников. Является не столько ученым, сколько зачинателем оригинального жанра — «литература об искусстве». [↑](#endnote-ref-258)
308. Пехт (Pecht) Август Фридрих (1814 – 1903), немецкий художник-иллюстратор, автор литографий, писатель. Работал в Мюнхене, Дрездене, Лейпциге. В 1839 – 1840 гг. — в Париже. В 1850‑е гг. работал в Италии, писал статьи по истории искусства, собранные в двухтомник «Плоды Юга» («Südfrüchte», 1853). Также автор книг «Художественные сокровища Венеции» (1858), «Немецкое искусство XIX в.» («Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts», 1877) и др. Сотрудничал с периодическими изданиями «Критика» (Вена), «Газета изящных искусств» (Лейпциг). [↑](#endnote-ref-259)
309. *Ланге* (Lange) Конрад фон (1855 – 1921) — историк искусства, профессор в Гёттингене, Кенигсберге, Тюбингене. Автор книги «Сущность искусства» («Das Wesen der Kunst», 1901, 2‑е изд. — 1907). [↑](#endnote-ref-260)
310. *Саккетти* Ливерий Антонович (1852 – 1916) — русский музыковед, автор книг: «Заметки по элементарной теории музыки» (1883), «Из {347} области эстетики и музыки» (1896), «История музыки» (1902), «Эстетика в общедоступном изложении» (В 2 т. СПб., 1905 – 1917). [↑](#endnote-ref-261)
311. Одно время я готовил монографию об этом замечательном художнике. [↑](#footnote-ref-52)
312. *Блейк* (Blake) Уильям (1757 – 1827) — поэт и художник, гравер и живописец. Стихи гравировал на меди вместе с иллюстрациями, а затем раскрашивал. Его называли «живописцем призраков, ясновидцем, визионером». Блейк создал собственную поэзию и мифологию, смешивая языческие и библейские образы, эзотерические символы и имена, орфические, дионисийские и им самим придуманные персонажи. Наиболее известный графический цикл — иллюстрации к поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай». Большинство современников считало Блейка сумасшедшим. Умер нищим и был похоронен в общей могиле. Только в 1847 г. Блейка открыл Россетти, но признание к нему пришло много позднее. Его творческий метод и изобразительные приемы близки символизму и сюрреализму — течениям, оформившимся лишь в начале XX века. [↑](#endnote-ref-262)
313. Курсив мой, так же как и дальше. [↑](#footnote-ref-53)
314. *Верне* (Vernet) Карл (Антуан Шарль Орас) (1758 – 1836) — французский живописец и рисовальщик, сын и ученик известного пейзажиста Жозефа Берне. [↑](#endnote-ref-263)
315. *Грёз* (Greuze) Жан Батист (1725 – 1805) — французский живописец. Представитель сентиментализма. Морализирующие жанровые композиции из жизни третьего сословия («Паралитик», 1763), слащавые изображения женских и детских головок. [↑](#endnote-ref-264)
316. *Нотович* Евгения Осиповна — дочь Осипа Константиновича Нотовича (1849 – 1914), писателя, драматурга, редактора-издателя петербургских газет «Новое время» (1873 – 1874) и «Новости и биржевая газета» (с 1876). [↑](#endnote-ref-265)
317. *Гинцбург* Илья Яковлевич (1860 – 1939) — русский скульптор, ученик М. М. Антокольского, академик. Реалистические памятники, жанровые и портретные статуэтки (скульптура Льва Толстого, памятник на могиле В. В. Стасова, «В. В. Верещагин за работой»). [↑](#endnote-ref-266)
318. *Тальбот* (Толбот, Talbot) Уильям Генри Фокс (1800 – 1877) — английский физик, химик, изобретатель негативно-позитивного процесса в фотографии (калотипии). Занимался также математикой, спектроскопией, астрономией, археологией и лингвистикой. [↑](#endnote-ref-267)
319. *Дагер* (Daguerre) Луи Жак Манде (1787 – 1851) — французский художник и изобретатель, один из создателей фотографии. На основе опытов Н. Ньепса разработал первый практически пригодный способ фотографии — дагеротипию (1839). [↑](#endnote-ref-268)
320. *Ньепс* (Niepce) (Жозеф) Нисефор (1765 – 1833) — французский изобретатель, один из создателей фотографии. Впервые (1820‑е гг.) нашел способ закрепления изображения, получаемого в камере-обскуре (гелиография). [↑](#endnote-ref-269)
321. Курсив мои, так же как и во 2‑м документе. [↑](#footnote-ref-54)
322. «Русская старина», 1889 г., октябрь, стр. 66. [↑](#footnote-ref-55)
323. Цветная фотография, например. [↑](#footnote-ref-56)
324. См. комм. к стр. 94; В Электронной версии — [143](#_Tosh0000243). [↑](#endnote-ref-270)
325. В дополнение *(рус. + фр.)*. [↑](#endnote-ref-271)
326. *Иванчин-Писарев* Александр Иванович (1846 – 1916) — журналист, мемуарист, деятель революционного движения, член редакции журналов «Русское богатство» и «Заветы». Основные сочинения: «Из {348} воспоминаний о “хождении в народ”» (СПб., 1915) и «Хождение в народ» (М.; Л., 1929). [↑](#endnote-ref-272)
327. *Иванов-Разумник* (наст. имя и фам.: Разумник Васильевич Иванов, 1878 – 1946) — историк литературы, критик, публицист, журналист-неонародник. [↑](#endnote-ref-273)
328. *Мстиславский* (наст. фам.: Масловский) Сергей Дмитриевич (1879 – 1943) — прозаик, публицист. В 1912 – 1914 гг. редактировал журнал «Заветы» (эсеровской ориентации), где Иванов-Разумник вел раздел «Литература и общественность», а Мстиславский — раздел внутриполитической жизни. [↑](#endnote-ref-274)
329. *Виппер* Борис Робертович (1888 – 1967) — российский историк искусства, музейный деятель, заслуженный деятель искусств РСФСР (1959), член-корреспондент АХ СССР (1962), профессор (1918). Сын Р. Ю. Виппера. Учился в Московском университете (1906 – 1911), преподавал в Московском (1915) и Латвийском (1924 – 1941) университетах. Труды содержат анализ и обобщение проблем теории и истории искусства (преимущественно западноевропейского XVI – XVIII вв. и русского XVIII в.). [↑](#endnote-ref-275)
330. *Курбе* (Courbet) Постав (1819 – 1877) — французский живописец самобытного лапидарного стиля. Характерными чертами Курбе были провинциализм, показная грубость, обыденность, прозаичность тем, которыми он шокировал парижан. Искусство Курбе стало предметом ожесточенных споров классицистов во главе с Энгром и романтиков — с Делакруа. В 1855 г. Курбе, отвергнутый критикой, опубликовал свой «Манифест реализма», а на Всемирной выставке в том же году демонстративно открыл собственный «Павильон реализма». [↑](#endnote-ref-276)
331. *Эннёр* (Henneur) Жан Жак (1829 – 1905) — один из наиболее известных французских живописцев академического направления конца XIX в. Работал в Париже, в 1858 – 1865 гг. в Италии. [↑](#endnote-ref-277)
332. *Коппе* (Соррее) Франсуа Эдуар Иоахим (1842 – 1908) — французский писатель, поэт, драматург. Член Французской академии с 1884 г. Автор пьес «Прохожий» (1869), «Чего долг требует» (1871), «Якобиты» (1885), «Клермонский скрипач» (1885) «Из‑за короны» (1894). Все они написаны в стихах, большинство было поставлено в театре «Одеон». Стремился привнести в классицистскую комедию дух романтической драмы. [↑](#endnote-ref-278)
333. Перевод О. Н. Чюминой [*Чюмина* (в замужестве Михайлова) Ольга Николаевна (1864 – 1909) — русская поэтесса, выступавшая в периодической печати с начала 1880‑х гг. Ей принадлежат сборники «Стихотворения» (1897), «Новые стихотворения» (1905), «Осенние вихри» (1908), около 20 пьес (ставившихся на сцене Александринского театра в Петербурге) и несколько романов и повестей. Чюмина переводила из Шекспира, Мильтона, Байрона, Теннисона, Мюссе, Виньи, Гюго, Готье, Леконт де Лиля, Коппе, Сюлли-Прюдома, Мендеса, Эредиа, Метерлинка, Репье, Фора, Лонгфелло, Петефи и многих других поэтов. — *Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-57)
334. *Жан Поль* (Jean Paul) (наст. имя: Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, Richter, 1763 – 1825) — немецкий писатель. В своих повестях и романах сочетал просветительные идеи с сентиментализмом. В истории немецкой {349} эстетики видное место занимает трактат «Подготовительная школа эстетики» (1804), особенно интересны разделы о романе и о юморе. [↑](#endnote-ref-279)
335. Дени Дидро написал трактат «Опыт о живописи» в 1765 г. (опубл. 1795). В 1799 г. Гёте перевел и опубликовал с комментариями две первые главы трактата. Ср. с совр. переводом Е. Закс: *Гёте И.‑В*. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М.: Худож. лит., 1980. [↑](#endnote-ref-280)
336. Это мнение разделял, между прочим, и наш Ционглинский [*Ционглинский* (Ciagliński) Иван (Ян) Францевич (1858 – 1912) — живописец и педагог. Поляк из Варшавы. Окончил медицинский факультет Варшавского университета и Императорскую Академию художеств. Член объединения «Мир искусства». Работал в жанре портрета и исторической картины. Преподавал в рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств, с 1902 г. — в Академии художеств. См.: Заветы Ционглинского. [Мысли и взгляды, высказанные Яном Францевичем Ционглинским… и дословно записанные его учеником Рубцовым]. СПб.: Сириус, 1913. — *Прим. ред*.], учивший, что «*портрет, который интересен этим только, что похож на кого-нибудь, — это уже не искусство*» (см. книгу Л. А. Рубцова «Заветы Ционглинского», стр. 23, п. 95). [↑](#footnote-ref-58)
337. *Овербек* (Overbeck) Фридрих (1789 – 1869) — немецкий художник, один из основателей «Союза св. Луки» (прозвище «назарейцы»), группы немецких художников-романтиков (Овербек, П. Корнелиус, В. Шадов, Ф. Пфорр и др.), объединившихся в 1809 г. в Вене. Поселившись в 1810 г. в пустовавшем до этого монастыре Сан-Исидоро (Рим) и живя по образцу средневековых религиозных братств и художественных артелей, назарейцы стремились воскресить средневековое религиозное искусство, подражая итальянским и немецким художникам Раннего Возрождения. [↑](#endnote-ref-281)
338. «Фотографические снимки, — говорит в “Подростке” Достоевского Версилов (см. ч. III), — чрезвычайно редко бывают похожи, и это понятно: *сам оригинал, то есть каждый из нас чрезвычайно редко бывает похож на себя*. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице…» [↑](#footnote-ref-59)
339. *Шлегель* (Schlegel) Август Вильгельм (1767 – 1845) — немецкий историк литературы, критик, переводчик и поэт, иностранный почетный член Петербургской АН (1824). Как и его брат Ф. Шлегель, А. Шлегель — ведущий теоретик романтизма, впервые дал систематическое изложение его идей в курсе лекций «Чтение об изящной литературе и искусстве» (1801 – 1804, опубл. 1884). [↑](#endnote-ref-282)
340. *Деннер* (Denner) Бальтасар (1685 – 1749) — немецкий живописец, мастер портретной миниатюры. Работал в Гамбурге, Данциге. С 1707 г. преподавал в Берлинской академии. [↑](#endnote-ref-283)
341. *Тэн* (Taine) Ипполит Адольф (1828 – 1893) — французский теоретик искусства, философ, филолог, художественный критик. Позитивист и рационалист. В «Лекциях об искусстве» (1864) (цит.) и «Философии искусства» (1865 – 1869) изложил концепцию абсолютного влияния окружающей среды — природных и социальных условий — на творчество художника. [↑](#endnote-ref-284)
342. *Минаев* Дмитрий Дмитриевич (1835 – 1889) — русский поэт. Автор фельетонного обозрения «Дневник Темного человека» (1861 – 1864), сатирических стихов и сказок в стихах, эпиграмм, пародий, пьес. [↑](#endnote-ref-285)
343. Вейнингер (Weininger) Отто (1880 – 1903), австрийский философ, который в своей единственной работе «Пол и характер» («Geschlecht und Charakter», 1903) рассматривает характер индивидуума как многообразное сочетание двух противоположных начал: {350} «Существуют бесчисленные переходные степени между мужчиной и женщиной, так называемые “промежуточные половые формы” (…) Мы можем принять идеального мужчину “М” и идеальную женщину “Ж” как типичные половые формы, которые в действительности не существуют» *(Вейнингер О*. Пол и характер. М.: Терра, 1992. С. 17). Покончил собой вскоре после выхода своей книги. [↑](#endnote-ref-286)
344. Разговор, беседа *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-287)
345. *Нордман-Северова* Наталия Борисовна (1863 – 1914) — прозаик, драматург, публицист. С 1896 г. состояла в гражданском браке с И. Е. Репиным. В доме Нордман-Северовой в Куоккале под Петербургом (сейчас «Пенаты») была его мастерская. В заметке памяти Нордман-Северовой Репин отмечал: «она кипела всегда новыми и самыми разнообразными серьезными идеями». В числе таких прочих — идея «самопомощи» ради раскрепощения прислуги, вегетарианства и проч. [↑](#endnote-ref-288)
346. *Грузенберг* Семен (Соломон) Осипович (1875 – 1938) — преподавал новую философию в Психоневрологическом институте и других высших и средних учебных заведениях Петербурга. Печатался в различных научных журналах. Отдельно напечатаны «Нравственная философия Шопенгауэра» (СПб., 1901), «Артур Шопенгауэр. Личность, мышление и миропонимание» (СПб., 1912); «Очерки современной русской философии» (СПб., 1911); «Куно Фишер» и др. [↑](#endnote-ref-289)
347. От мужика *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-290)
348. *Рунге* (Runge) Филипп Отто (1777 – 1810) — художник немецкого романтизма, живописец, график. Свою философию «пейзажа души» Рунге сформулировал в девизе: «Все тяготеет к ландшафту, постигающему универсум». Пытался переводить поэмы Оссиана и делал к ним иллюстрации. Испытал влияние философии мистика Я. Бёме и предсказывал «гибель католицизма». С 1804 г. жил и работал в Гамбурге. Его сочинение «Цветовая сфера» содержит толкование символики цвета в искусстве, основы гармонии красок. [↑](#endnote-ref-291)
349. *Лейбль* (Leibl) Вильгельм Мария Хубертус (1844 – 1900) — немецкий живописец, гравер, педагог, представитель своеобразного течения натуралистической живописи, иногда называемой неоимпрессионизмом или «немецким импрессионизмом». В 1869 – 1870 гг. работал в Париже. [↑](#endnote-ref-292)
350. *Фейербах* (Feuerbach) Ансельм (1829 – 1880) — живописец немецкого неоклассицизма, племянник философа Л. Фейербаха. Работал в Риме, Венеции, Карлсруэ и Вене. Писал пейзажи, портреты на темы из античной истории. Подлинной любовью Фейербаха стал Рим, где он прожил до конца жизни, пытаясь подражать стилю Рафаэля. [↑](#endnote-ref-293)
351. *Тома* (Thoma) Ханс (1839 – 1934) — немецкий живописец и график периода модерна. Был близок крестьянскому натурализму в духе Г. Курбе. В 1870‑е гг. совершил поворот к романтизму. Подражал А. Бёклину. Работал в Париже, Карлсруэ, Риме. [↑](#endnote-ref-294)
352. Хемницер Иван Иванович (1745 – 1784) — русский поэт. Автор сатир «На худых Судей», «На поклоны», {351} «Ода на подьячих» и др. (1770 – 1780) и басен («Басни и сказки NN в стихах», 1779). Цитата из *середины* басни «Метафизический ученик» (1779):

     В метафизическом беснуясь размышлении О заданном одном старинном предложеньи: «Сыскать начало всех начал», Когда за облака он думой возносился, Дорогой шедши, вдруг он в яме очутился. [↑](#endnote-ref-295)
353. Здесь: напротив (фр.). [↑](#endnote-ref-296)
354. Имеется в виду театр-кабаре «Кривое зеркало», директором которого была актриса Александринского театра З. В. Холмская, а художественным руководителем — театральный критик А. Р. Кугель, и где начиная с 1910 г. Евреинов состоял на должности главного режиссера. [↑](#endnote-ref-297)
355. Букв.: и не далее, дальше некуда (лат.), т. е. (крайний) предел, крайняя степень чего-либо. [↑](#endnote-ref-298)
356. Вышивка (фр.). [↑](#endnote-ref-299)
357. Игра слов (фр.). [↑](#endnote-ref-300)
358. *Вентцель* (псевд.: Бенедикт) Николай Николаевич. — См. комм. к стр. 50; В Электронной версии — [13](#_Tosh0000244). [↑](#endnote-ref-301)
359. См. комм. к стр. 112; В Электронной версии — [222](#_Tosh0000245). [↑](#endnote-ref-302)
360. *Луначарский* Михаил Васильевич (1862 – 1929) — оперный певец (баритональный бас). Кончил в 1894 г. юридический факультет Московского университета и Петербургскую консерваторию. Выступал как любитель в партиях Онегина, Дон Жуана, Бориса Годунова, Сальери. Один из создателей Петербургского общества музыкальных собраний. Выступал до 1914 г. [↑](#endnote-ref-303)
361. *А. П. Прокофьев*. — Возможно, имеется в виду Григорий Петрович Прокофьев (1884 – 1962) — музыковед, пианист, педагог. С 1906 г. выступал как музыкальный критик. В 1911 – 1924 гг. преподавал игру на фортепиано в московской консерватории (с 1919 г. профессор). После революции — член директората Московской консерватории, декан педагогического факультета. [↑](#endnote-ref-304)
362. *Вейконе* Михаил Александрович (1871 – 1921) — драматург, переводчик, театральный рецензент. Печатался в «Русской жизни», «Северном курьере», «Биржевых ведомостях», «Театре и искусстве», сборнике «Алконост». Редактор-издатель газет «Театральный день» и «Санкт-Петербургские театральные ведомости». Переводил пьесы С. Пшибышевского, А. Шницлера, Б. Шоу, О. Мирбо. [↑](#endnote-ref-305)
363. Стар. высок.: городская площадь или улица. [↑](#endnote-ref-306)
364. Очарование, шарм *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-307)
365. В будущем *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-308)
366. «Стиль — это человек» *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-309)
367. От лат. clarus «ясный, светлый» или фр. clarté «ясность, свет» — термин, появившийся в статье Михаила Кузмина «О прекрасной ясности» («Аполлон», 1910, № 1), в которой поэт критиковал {352} «туманности» символизма и провозглашал главным признаком художественности сопротивляющуюся хаосу логичную и четкую ясность. [↑](#endnote-ref-310)
368. О замечательном зрении (способности видеть) Добужинского лучше всего говорит его «решетка Музея Александра III», в период написания которой Мстислав Валерианович меня огорошил однажды заявлением, что закон перспективы не вполне верен (удовлетворителен) — «решетка больше сворачивает направо, чем это выходит по закону перспективы». [↑](#footnote-ref-60)
369. Разговор с глазу на глаз, без свидетелей *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-311)
370. Прежде всего *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-312)
371. «Мускулы трубачей», щечные мускулы. [↑](#endnote-ref-313)
372. Musculi buccinatori, щечные мышцы *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-314)
373. См. комм. к стр. 104; В Электронной версии — [184](#_Tosh0000246). [↑](#endnote-ref-315)
374. *Бутковская* Наталья Ильинична (1878 – 1948) — сподвижник Евреинова, издатель его книг, актриса и режиссер Старинного театра. Закончила (в 1902 г.) драматические курсы Петербургского Театрального училища. В 1920‑х гг. в Париже принимала активное участие в дивертисментах для детей и взрослых. Поставила в театре Colisée несколько спектаклей на французском языке. [↑](#endnote-ref-316)
375. Премьера оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» в постановке В. Э. Мейерхольда состоялась 30 октября 1909 г. в Мариинском театре. Премьера пьесы Э. Хардта «Шут Тантрис» — 9 марта 1910 г. в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-317)
376. Папенькина дочка *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-318)
377. *Вавельберг* Ипполит Андреевич (Гуне Нусен) (1843 – 1901) — петербургский банкир, основатель и глава банкирского дома «Гуне Нусен Вавельберг». Ему наследовал сын Михаил Ипполитович Вавельберг (1880 – ?). В начале XX в. это один из крупнейших банкирских домов России. [↑](#endnote-ref-319)
378. Курсив мой. [↑](#footnote-ref-61)
379. † 6 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-62)
380. *Рюиздаль* (Рёйсдал, Ruisdael, Ruysdael), семья выдающихся голландских художников. Саломон (ок. 1600 – 1670) — дядя и учитель наиболее знаменитого представителя фамилии — пейзажиста Якоба ван Рёйсдала (1628 – 1682). Его пейзажи отличались особым внутренним драматизмом переживания природы. Живопись Рёйсдала, про которого говорили, что он дал «портрет Голландии», была близка немецким романтикам. [↑](#endnote-ref-320)
381. *Олилла* — с 1948 г. Солнечное, поселок на северном берегу Финского залива, в 35 км к северу от Санкт-Петербурга. [↑](#endnote-ref-321)
382. *Бехгофер* (Бехгёфер, Bechhöfer, позднее Bechhofer-Roberts) Карл Эрик (псевд.: Charles Brookfarmer, Ephesian и др.) (1894 – 1949) — британский журналист и писатель. С 17 лет путешествовал по миру. Эти путешествия по Индии, Китаю, дореволюционной и послереволюционной России и многим другим странам он описал в нескольких книгах: «Россия на перекрестках» (1916), «В деникинской России и на Кавказе, 1919 – 1920» (1921), «По голодающей России» (1921) и «Дневник скитальца: Некоторые воспоминания о путешествиях по Индии, Дальнему Востоку, России, Средиземноморью и другим местам» (1922). Кроме того, писал художественные книги, биографии и пьесы. На протяжении нескольких лет, начиная с 16‑летнего возраста, публиковался в еженедельнике А. Р. Ораджа «New Age». В номере от 25 ноября 1915 г. был опубликован перевод пьесы Евреинова «Веселая смерть» (Р. 86 – 89). В номере от 28 июня 1917 г. — интервью Бехгофера с Н. Гумилевым (Р. 209). В книге «В деникинской России и на {353} Кавказе» Бехгофер описывает свои встречи с Г. И. Гурджиевым, впервые на английском языке. [↑](#endnote-ref-322)
383. *Пшибышевский* (Przybyszewski) Станислав (1868 – 1927) — польский писатель. Дебютировал как критик, опубликовав этюды о Шопене и Ницше. Испытал сильное влияние Стриндберга. Пшибышевский сформулировал концепцию нового искусства, свободного от всех моральных и социальных ограничений. Писал на польском и немецком языках. Декадентские романы «Заупокойная месса» (1893), «Дети сатаны» (1897), «Homo sapiens» (1895 – 98); драмы. [↑](#endnote-ref-323)
384. «Человек, — говорит Б. Виппер (op. cit.), — должен был научиться играть в людей, мгновенно принимать образ другого, для того чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. Театр и портрет — это результат одной и той же потребности в подражании, в своевольном повторении». [↑](#footnote-ref-63)
385. *Городецкий* Сергей Митрофанович (1884 – 1967) — русский поэт, прозаик, переводчик, драматург. Один из организаторов «Цеха поэтов». Наиболее известные сборники — «Ярь» (1906), «Перун» (1907), «Дикая воля» (1908), «Русь» (1910), «Цветущий посох» (1914), «Четырнадцатый год» (1915). На протяжении жизни вставал на различные поэтические платформы, причисляя себя к «мистическим анархистам» (Г. Чулков), к носителям «христианско-дионисийской» идеологии (Вяч. Иванов). В сборнике «Цветущий посох» выступил как «застрельщик» акмеизма. Перевел ряд пьес для «средневекового цикла» Старинного театра (1907), в качестве актера участвовал в спектакле Н. Евреинова «Ночные пляски» (1907). [↑](#endnote-ref-324)
386. Объединение русских художников-футуристов, организованное в 1908 г. Н. Кульбиным, Д. Бурлюком, Н. Евреиновым. В выставках объединения принимало участие множество различных художников. [↑](#endnote-ref-325)
387. Первый среди равных (лат.). [↑](#endnote-ref-326)
388. В будущем (лат.). [↑](#endnote-ref-327)
389. Достаточно заметить, что одно время выражение «бурлюкать» было принято в наших художественных кругах как terminus technicus [Специальное выражение; технический термин *(фр.). — Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-64)
390. Живописное credo Давида Бурлюка изложено наиболее понятно в статье Н. Бурлюка «Кубизм» (см. книгу «Пощечина общественному вкусу») [*Бурлюк* Николай Давидович (1890 – 1920) — брат Давида Бурлюка, член группы «Гилея», поэт, прозаик, критик. Один из теоретиков футуризма. — *Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-65)
391. Курсив мой, так же как и дальше в этой цитате. [↑](#footnote-ref-66)
392. На одной из подаренных мне акварелей красуется такая надпись Давида Давидовича: «Грациозному Николаю Николаевичу Евреинову». Не замечательно ли, что из всех моих достоинств и недостатков Бурлюк выделил прежде всего… грациозность. [↑](#footnote-ref-67)
393. Маяковский, ученик Строгановского училища, художник, не менее талантливый в живописи, чем в поэзии, карандашные наброски которого вызывали не раз (аз есмь свидетель) похвалы таких диаметрально противоположных по направлению maitre’ов живописи, как маститый И. Е. Репин и покойный Н. И. Кульбин. [↑](#footnote-ref-68)
394. Образ жизни *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-328)
395. Василий Каменский, как известно, не только виднейший из главарей футуризма в области поэзии и беллетристики, но и прекрасный самобытный художник (рисовальщик и вырезальщик), чьи произведения служили, между прочим, украшением наших левейших выставок «Трамвай Б» и «0,10». [↑](#footnote-ref-69)
396. *Кругликова* Елизавета Сергеевна (1865 – 1941) — живописец, мастер цветной гравюры и монотипии, силуэтов портретов современников. С 1895 по 1914 г. жила и работала в Париже, ежегодно приезжая в Россию. Испытала влияние творчества П. Гогена и живописно-пластической системы стиля модерн. Член французского общества «Оригинальной гравюры в красках». Участвовала в выставках Академии художеств, «Мира искусства», «Салона независимых» в Париже, национального салона в Париже. После Октябрьской революции известна как книжный иллюстратор и плакатист. Профессор кафедры офорта полиграфического института АХ, профессор офортной мастерской на художественном факультете Высшего института фотографии и фотомеханики и др. [↑](#endnote-ref-329)
397. В каких размерах иногда сказывается женственное начало в произведениях художниц, я убедился из работ Мисс, с которой, как декоратором и костюмером, я неоднократно сотрудничал в «Кривом зеркале». Достаточно отметить (незабываемый курьез), что на эскизе костюма бравого гусара (для хореографической мистерии «Вечная танцовщица») у мужественного любовника оказались чисто женские формы ног и бедер. [↑](#footnote-ref-70)
398. Включите сюда и карикатуры на меня, в той же компании собравшиеся, если только карикатуру можно рассматривать, как гримасничающий портрет или портрет, отраженный в кривом зеркале кухни смеха того или другого художника. [↑](#footnote-ref-71)
399. *Вербов* Михаил Александрович (1896 – 1996) — художник-портретист, ученик И. Е. Репина. В Академии художеств учился у Д. Н. Кардовского. Автор портретов Собинова, Гречанинова, Шаляпина, Бунина и др. {354} деятелей искусства. В 1918 – 1921 гг. — директор Ташкентского художественного музея. С 1924 г. жил в Париже. С 1933 г. — в США. [↑](#endnote-ref-330)
400. В конце концов (фр.). [↑](#endnote-ref-331)
401. *Гранди* (Grandi) Иван Антонович (Giovanni Battista Antonio, 1886 – ?) — итальянский театральный художник. Окончил Академию изящных искусств в Болонье. С 1913 г. — в Петербурге. С 1914 г. оформлял спектакли «Кривого зеркала», с 1915 г. — Интимного театра. Оформил спектакли Театра музыкальной драмы: «Пиковая дама» (1913), «Паяцы» (1914), «Пелеас и Мелисанда» К. Дебюсси (1915), Драматического театра Народного дома: «Мнимый больной» (1919), «Сганарель» (1921). Один из учредителей Союза художников-декораторов в 1917 г. Автор портретов и шаржей. В 1922 г. вернулся в Италию. [↑](#endnote-ref-332)
402. Немного (ит.). [↑](#endnote-ref-333)
403. См. комм. к стр. 110; В Электронной версии — [212](#_Tosh0000247). [↑](#endnote-ref-334)
404. Да, синьор (ит.). [↑](#endnote-ref-335)
405. См. комм. к стр. 105; В Электронной версии — [197](#_Tosh0000248). [↑](#endnote-ref-336)
406. Вероятно, имеется в виду Александр Михайлович Любимов (1879 – 1956), один из художников-учредителей петербургского общества «Товарищество независимых» (1910), участниками выставок которого были М. Бобышов, А. Борисов, Д. Бурлюк, В. Денисов, Н. Радлов, Ре‑ми (Н. Ремизов), Г. Савицкий, В. Ходасевич и др. [↑](#endnote-ref-337)
407. Ремизов (наст. фам.: Васильев) Николай Владимирович (1887 – 1975), рисовальщик-карикатурист и театральный художник. Ученик Д. Кардовского в петербургской Академии художеств. Под псевдонимом Ре‑ми публиковал шаржи на известных деятелей искусства, литературы, театра. В 1920 г. уехал в Париж, в 1922 г. — в США, где занимался живописью и работал в театре. [↑](#endnote-ref-338)
408. Соединение, соитие, совокупление *(лат)*. [↑](#endnote-ref-339)
409. «Понятия *зачатия*, в смысле начала процесса *деторождения* и начала процесса *творческого замысла*, обозначаются в латинском языке одинаковым словом: *conceptio* — концепция. Зарожденное понятие и зародыш обозначаются одним термином: “*conceptus”*» (Проф. И. И. Лапшин, «Философия изобретения и изобретение в философии», т. II, стр. 27). Еще у Гарвея [*Гарвей* (Харви, Harvey) Уильям (1578 – 1657) — английский врач, основатель современных физиологии и эмбриологии. В труде «Анатомическое исследование о движении сердца и крови у животных» (1628) изложил учение о кровообращении, опровергавшее представления, господствовавшие со времен Галена. Перевод цитаты: «То же происходит и в искусстве. Оно находится в мозгу, т. е. в процессе своего функционирования проявляет образы (идеи), подобные будущему произведению и воссоздает их в материальном виде. Ибо также и живописец, при посредничестве замысла (conceptus), передает черты лица (внешность) и, воспроизводя внутренний образ (conceptus), запечатленный в мозгу, делает их зримыми» *(лат.). — Прим. ред*.] в его Exercitationes anatomicae (Изд. 1737 г.) говорится о *живописце-портретисте: «*Non aliter sane, quam ars. quae in cerebro est sive species operi futuri similem in agendo profert et in materia gignit. *sic enim pictor, mediante conceptu, faciem exprimit*, imitando quac internum cerebri conceptum in actum producit». [↑](#footnote-ref-72)
410. Отрывной календарь Отто Кирхнера за 1917 г. (см. оборотную сторону листка 10 апреля). [↑](#footnote-ref-73)
411. Еще не родившийся, зачатый *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-340)
412. Уже родившимся признается зачатый ребенок *(лат.)*, формула римского права. [↑](#endnote-ref-341)
413. *Радлов* Николай Эрнестович (1889 – 1942) — художник-график, педагог, теоретик искусства и художественный критик. Прославился статьями в журналах «Аполлон» и «Мир искусства». Главная тема — петербургский стиль, а также теория рисунка, изложенная им в статье {355} «Современная русская графика и рисунок» (1913) и книге «Рисование с натуры» (1935). [↑](#endnote-ref-342)
414. *Клейн* (Klein) Юлиус Леопольд (1810 – 1876) — немецкий драматург и историк литературы. Автор множества трагедий и комедий, написанных в подражание Шекспиру. Более чем драмами, Клейн известен своей «Историей драмы» («Geschichte des Dramas», 1865 – 1876). [↑](#endnote-ref-343)
415. *Струг* (Strug) Андрей (Анджей), наст. имя: Тадеуш Галецкий (Galecki, 1871 – 1937) — польский писатель, революционер. Первый сборник рассказов — «Люди подполья» (1908). В 1905 – 1914 гг. в эмиграции. Роман «Портрет» (1913) — о революционной борьбе в Польше, духовных исканиях польской интеллигенции. Произведениям присущ романтический пафос. В 1920‑е гг. пишет романы, воспевающие возрождение независимой Польши. [↑](#endnote-ref-344)
416. *Тит Лукреций Кар* (Titus Lucretius Carus, 99/95 до н. э. – 55/51 до н. э.) — древнеримский поэт. Самое известное произведение — поэма «О природе вещей» («De rerum natura»). Навеяна идеями эпикуреизма и представляет собой стихотворное изложение физики, каноники и этики Эпикура. [↑](#endnote-ref-345)
417. Андрей Струг тонко замечает про героя своего романа «Портрет» (см. [выше гл. I](#_Tosh0000227)), что «хотя он (художник Северский) клялся в душе, что никто никогда не увидит портрета Коры, но все же требовал для нее чьих-то восхищенных глаз, чьих-то сочувственных слез». [↑](#footnote-ref-74)
418. И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,  
     Под кистью мастера становится прекрасным.

     *Пер. Э. Л. Липецкой* [↑](#endnote-ref-346)
419. Речь идет у Б. Христиансена о произведениях великих мастеров портрета в Голландии, Германии, Италии. [↑](#footnote-ref-75)
420. Часть восьмая книги И. И. Мечникова «Этюды оптимизма» (М.: Науч. слово, 1907). [↑](#endnote-ref-347)
421. По-видимому, эту связь сознавали до некоторой степени еще древние греки: ставя у ложа беременной жены статую Феба или другого красивого бога, черты которого они мечтали видеть отпечатленными в ребенке, греки, несомненно, были близки к рассмотрению родов женщины как художественного творчества sui generis [Своего рода, своеобразный *(лат.). — Прим. ред*.] (у нас, впрочем, также принято окружать беременную изображениями красивых созданий).

     Связь художественного гения с половым началом не трудно, по-моему, заметить и в предпочтительном изображении художниками всех веков и народов женского голого тела. [↑](#footnote-ref-76)
422. *Мёбиус* (Möbius) Пауль Юлиус (1853 – 1907) — немецкий психоневролог. Книги, посвященные Шопенгауэру, Шуману, Руссо, Ницше. Два тома «Избранных сочинений» (8 т., 1903 – 1907) посвящены Гёте. Его цитирует в «Гёте и Фаусте» Мечников. [↑](#endnote-ref-348)
423. Букв.: до кончиков ногтей *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-349)
424. *Пламенный любовник*, — женившийся 74‑х лет от роду в то время, как писались эти строки. [↑](#footnote-ref-77)
425. Предвидя возразительное указание на произведенья карикатуристов, замечу тут же, что карикатурист может смело быть уподоблен дикарке, уродующей формы черепа и лица ребенку при самом его рождении из желания придать *наследственному* недостатку своего детища эстетическую ценность (велика нижняя губа — пусть будет еще больше от растяжки кружком пробки — «пелеле»; велики мочки ушей — можно оттянуть их ее больше тяжелыми раковинами; звероподобные черты лица — усилить этот признак продольными рубцами, насечками, татуировкой и т. п.). [↑](#footnote-ref-78)
426. Преждевременные роды, выкидыш *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-350)
427. См. сборник «Московский Меркурий», вып. 1, М., 1917 г. [↑](#footnote-ref-79)
428. *Турчанинов* Александр Николаевич (1838 – ?) — известный петербургский адвокат. [↑](#endnote-ref-351)
429. См. статью <Б. Виппер.> «Проблема сходства в портрете» (Сборник «Московский Меркурий», вып. I, М., 1917 г.). [↑](#footnote-ref-80)
430. Власть отца *(лат.)*, термин римского права. [↑](#endnote-ref-352)
431. «Мать всегда достоверно известна» *(лат.)*, формула римского права. [↑](#endnote-ref-353)
432. «Льстить»!.. Насколько осторожнее выразил ту же мысль Аристотель в своей «Поэтике», говоря (XV, 9), что «нам нужно подражать хорошим портретистам: они, передавая кого-нибудь в настоящем виде, делают портрет похожим и вместе красивее». [↑](#footnote-ref-81)
433. См. «Общественная и домашняя жизнь животных». Сатирические очерки. Перевод (с перевода Луи Виардо) Н. А. Шульгиной, под редакцией А. Н. Плещеева. СПб., 1876 г. [↑](#footnote-ref-82)
434. То же что Полигимния, муза гимнической поэзии. [↑](#endnote-ref-354)
435. Работа Н. Евреинова выпущена в издательстве «Третья стража». Пг., 1922. В последующие годы не переиздавалась.

     Нестеров Михаил Васильевич (1862 – 1942) — русский художник. Закончил петербургскую Академию художеств, участвовал в выставках «передвижников». Постепенно сблизился с группой «Мир искусства». В живописи преобладали христианские мотивы. Участвовал в росписи Владимирского {356} собора в Киеве (1885 – 1896). В советское время создал галерею портретов в духе соцреализма. [↑](#endnote-ref-355)
436. *Яковлев* Михаил Николаевич (1880 – 1942) — русский художник, учился в школе княгини М. К. Тенишевой, у И. Е. Репина и Д. А. Щербиновского. Работал для сатирических журналов «Маски», «Зритель», «Шершень». Член Союза русских художников с 1911 г. Оформлял спектакли «Кривого зеркала». С 1911 г. — в Большом театре в Москве. В 1923 г. эмигрировал, жил во Франции и Бельгии, писал преимущественно пейзажи. В 1937 г. вернулся в СССР. [↑](#endnote-ref-356)
437. Здесь: напротив *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-357)
438. Ныне Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге. Учрежден в 1895 г. [↑](#endnote-ref-358)
439. Стоячий отложной воротничок *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-359)
440. Во II дополнительном томе Энцикл<опедического> словаря Брокгауза и Ефрона изд. 1906 г. автор сведений о Нестерове не потрудился даже узнать толком отчество художника, которому уделено 42 строки! [↑](#footnote-ref-83)
441. П. П. Гнедич в своей «Истории искусств», изд. 1897 г., т. III, стр. 614, состарил М. В. Нестерова на 4 года. [↑](#footnote-ref-84)
442. *Боборыкин* Петр Дмитриевич (1836 – 1921) — русский писатель-романист, драматург, теоретик театра. Сторонник натурализма в духе Э. Золя. Пьесы Боборыкина, в которых в разные годы играли М. Н. Ермолова, М. Г. Савина, А. И. Южин, В. Н. Давыдов ставились в Александринском и Малом театрах, имели большой успех у современников. Наиболее известные среди них — «Однодворец» (1861), «Ребенок» (1862), «Накипь» (1899). Известен также рядом статей о театре, среди которых наибольший интерес представляют «Лекции о сценическом искусстве». [↑](#endnote-ref-360)
443. *Глаголь* (наст. фам.: Голоушев) Сергей Сергеевич (1855 – 1920) — русский художник, художественный и театральный критик. С 1890‑х печатал статьи о театре в журналах «Артист», «Рампа и жизнь», «Маски» и др. Выступал скорее как сторонник реалистических принципов МХТ, чем условного театра. [↑](#endnote-ref-361)
444. «М. В. Нестеров, его жизнь и творчество». См.: Нина Николаева, «Нестеров» (под ред. Сергея Глаголя). Изд. И. Л. Маевского. М., 1914 г. [↑](#footnote-ref-85)
445. Там же. [↑](#footnote-ref-86)
446. *Маковский* Владимир Егорович (1846 – 1920) — русский живописец бытового жанра натуралистического направления. Сын живописца и коллекционера Е. И. Маковского. В 1872 г. примкнул к передвижникам. С 1895 г. ректор петербургской Академии художеств. Широкую известность получили его литографированные иллюстрации к произведениям Н. Гоголя (1866 – 1877). [↑](#endnote-ref-362)
447. *Прянишников* Илларион Михайлович (1840 – 1894) — русский живописец бытового жанра. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1856 – 1866), испытал влияние В. Перова. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок. В 1874 – 1894 гг. преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. [↑](#endnote-ref-363)
448. Сергей Глаголь и Игорь Грабарь, «Исаак Ильич Левитан». Изд. Кнебель, стр. 20. [↑](#footnote-ref-87)
449. См.: «Мир искусства», 1903 г., 39 – 40. [↑](#footnote-ref-88)
450. Вариант «Пустынника» находится в Музее Александра III. [↑](#footnote-ref-89)
451. См. его статью «Нестеров и Рерих» в жур. «Образование», 1908 г., № 8. «Пустынник» надписан «Уфа 1882 – 89 г.». [↑](#footnote-ref-90)
452. *Прахов* Адриан Викторович (1846 – 1916) — русский художник, историк искусства, археолог, реставратор. Основатель (вместе с С. Мамонтовым) знаменитого Абрамцевского кружка. Изучал памятники византийского и древнерусского искусства, был профессором Петербургского и Киевского университетов, членом Русского археологического общества. В 1903 – 1907 гг. редактировал журнал «Художественные сокровища России». Реставрировал Кирилловскую церковь в Киеве, которую в 1884 г. расписывал М. Врубель. [↑](#endnote-ref-364)
453. <М. Формаковский.> Op. cit., стр. 41. [↑](#footnote-ref-91)
454. {357} *Гнедич* Петр Петрович (1855 – 1925) — прозаик, драматург, переводчик, критик, театральный критик. Автор многократно переиздаваемой «Истории искусств с древнейших времен» (1885). Автор пьес «Птичка в западне» (1878), «На хуторе» (1881), «Горящие письма» (1886), «Холопы» (1907). Основатель и главный редактор журнала «Ежегодник Императорских театров». В 1895 – 1900 гг. — управляющий труппой театра при Литературно-артистическом кружке, в 1901 – 1908 гг. — управляющий труппой Александринского театра. [↑](#endnote-ref-365)
455. <П. П. Гнедич. История искусств.> Т. III., вып. 12‑й. Изд. 1897 г., стр. 614. [↑](#footnote-ref-92)
456. «Ох, и намудрили же мы со Щусевым!» — признавался мне четверть века спустя М. В. Нестеров, полушутливо, полусокрушенно качая головой и загадочно улыбаясь. [*Щусев* Алексей Викторович (1873 – 1949) — русский архитектор. Окончил петербургскую Академию художеств в 1897 г. В этот период мог принимать участие в создании фресок «Спаса на крови». В 1902 г. расписывал церкви Киево-Печерской лавры. В эти же годы начал проектировать в «русском стиле»: Марфо-Мариинскую обитель с фресками М. Нестерова, Казанский вокзал в Москве с элементами «нарышкинского барокко», в отделке интерьеров которого принимали участие художники «Мира искусства». Затем работал в стиле неоклассицизма, после революции — конструктивизма. Самое известное произведение — Мавзолей В. И. Лейина в кубистско-неоклассических формах (1924). — *Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-93)
457. Храм Воскресения Христова (Спас на крови) на Екатерининском канале (ныне канал Грибоедова) в Петербурге. Заложен на месте гибели Александра II в 1881 г. Закладка состоялась в 1883 г. Работы начались в 1886 г., закончились в 1907 г. Создан по проекту архитекторов И. В. Макарова и А. А. Парланда, при участии архимандрита Игнатия (Малышева). По эскизам Нестерова выполнены мозаики и иконы церкви храма. [↑](#endnote-ref-366)
458. *Абастумани* (бывш. Аббас-Туман) — селение в Грузии. Здесь по инициативе наследника русского престола Георгия Александровича (больной цесаревич жил и лечился в Абастумани) была построена первая в России горная астрофизическая обсерватория, известная и сейчас. На средства великого князя в Абастумани был возведен православный храм в грузинском стиле, расписывать который был приглашен Нестеров. [↑](#endnote-ref-367)
459. *Замирайло* Виктор Дмитриевич (1868 – 1939) — украинский живописец и график. С 1914 г. — член объединения «Мир искусства». Сравнивался с Врубелем, работы которого копировал и перед которым преклонялся. В 1884 г. Замирайло работал с Врубелем над росписью Кирилловской церкви в Киеве. Занимался иллюстрацией, сотрудничал в журналах, рисовал сепией, тушью, акварелью. В 1908 – 1921 гг. работал над серией рисунков «Каприччи», где соединились символизм, натурализм и элементы модерна. [↑](#endnote-ref-368)
460. *Ярошенко* Николай Александрович (1846 – 1898) — русский живописец. По профессии военный, был вольноприходящим учеником петербургской Академии художеств. Картины Ярошенко отличаются литературностью, характерной для русской школы живописи 1860 – 1880‑х гг. С 1876 г. — член Товарищества передвижных художественных выставок, а после смерти И. Крамского (1887 г.) — его руководитель. [↑](#endnote-ref-369)
461. <П. Муратов.> «Творчество Нестерова». «Русская мысль», 1907 г., кн. IV. [↑](#footnote-ref-94)
462. <С. Глаголь. «Очерк истории искусства в России».> Книг-во «Проблемы эстетики», 1913 г., стр. 27 – 28. [↑](#footnote-ref-95)
463. Название книги Ф. Ницше (1878). [↑](#endnote-ref-370)
464. <А. Бенуа. «Истории русской живописи в XIX веке».> Изд. тов. «Знание». СПб., 1902, стр. 239. [↑](#footnote-ref-96)
465. № 39 — «Выставка М. В. Нестерова». [↑](#footnote-ref-97)
466. См. книгу В. В. Розанова «Среди художников», СПб., 1914 г. — статьи «Где же религия молодости?» и «М. В. Нестеров». [↑](#footnote-ref-98)
467. <М. Волошин. «Выставка М. В. Нестерова». «Весы»>, № 3, 1907 г., стр. 106 – 107. [↑](#footnote-ref-99)
468. <В. Розанов> «Среди художников», стр. 174. [↑](#footnote-ref-100)
469. Дж. Гобсон. «Общественные идеалы Рескина», пер. Н. Кончевской и В. Либина. СПб., 1899, стр. 23. [↑](#footnote-ref-101)
470. {358} В конце концов *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-371)
471. *Платонов* Сергей Федорович (1860 – 1933) — российский историк, академик АН (1925; академик РАН с 1920 г.). Председатель Археографической комиссии (1918 – 1929). Труды: «Очерки по истории смуты в Московском государстве XV – XVII вв.», курс лекций по русской истории, издание русской публицистики кон. XVI – нач. XVII вв. [↑](#endnote-ref-372)
472. «Нелепые действия» царевича Димитрия описаны одним из современников-иностранцев — Буссовым [*Буссов* (Bussow) Конрад (7 – 1617) — немецкий мемуарист. В 1601 – 1612 гг. был в России. Автор «Московской хроники. 1584 – 1613». Совр. изд.: *Буссов К*. Московская хроника. М.; Л., 1961.], отметившим, что мальчик проявлял вообще «отцовское жестокосердие»: лепил из снега фигуры, называл их именами известных бояр и рубил, приговаривая: «Так им будет в мое царствование»… Флетчер [*Флетчер* (Fletcher) Джайлс (ок. 1549 – 1611) — английский писатель и дипломат. В 1588 – 1589 гг. был английским послом в Москве. Его сочинение «О государстве русском» («Of the Russe Common Wealth») было издано в 1581 г. в Лондоне. См.: *Флетчер Дж*. О государстве русском // Сочинения Флетчера. СПб., 1905.] в своей книге о России сообщает, что царевич Димитрий, «говорят, находил удовлетворение в том, чтобы смотреть, как убивают овец и вообще домашний скот, видеть перерезанное горло, когда из него течет кровь (тогда как дети обыкновенно боятся этого) и бить палкой гусей и кур до тех пор, пока они не подохнут…» Димитрий, как известно, страдал падучей, во время приступа которой «поколол» однажды «большим гвоздем… матерь свою, царицу Марью», а в другой раз «объел руки Анрееве дочке Нагого» и т. п. (См. исследование проф. С. Ф. Платонова «Борис Годунов». Изд. «Огни». Пг., 1921, стр. 97, 98 и 99). [↑](#footnote-ref-102)
473. Стихотворение это, под названием «Преступница», подписано Анной Барковой и помещено в газете «Петроградская правда» № 41 от 21 февраля 1922 г. [↑](#footnote-ref-103)
474. <К. Чуковский.> «Ахматова и Маяковский», журн. «Дом искусств», 1920, № 1. [↑](#footnote-ref-104)
475. Там же, стр. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-105)
476. В истории русской «запретной поэзии» эта фамилия, как известно, не новость. [↑](#footnote-ref-106)
477. *Баркова* Анна Александровна (1901 – 1976) — русская поэтесса, автор поэтического сборника «Женщина» (Пб., 1922), драматических сцен «Настасья Костер» (М.; Пг., 1923). [↑](#endnote-ref-373)
478. <К. Чуковский.> Op. cit., <стр.> 41. [↑](#footnote-ref-107)
479. См. пролог «Флейты-позвоночника». [↑](#footnote-ref-108)
480. «Несколько измененная форма стихотворной строки “Omnia mutantur nos et mutamur in illis” (“Все меняется, и мы меняемся с ним”), приписываемая поэтом немецкого Ренессанса Матвеем Борбонием (Mathias Borbonius, “Deliciae poetarum Germanorum”. Франкфурт, 1612, т. 1, с. 685) франкскому королю Лотарю I (IX в. н. э.). Ср. строку из Овидия (“Метаморфозы”, XV, 165), имеющую другой смысл (эти слова вложены в уста Пифагору, прововедующему свое учение о переселении душ): “Omnia mutantur, nihil inherit” (“Все меняется, ничто не исчезает”)» *(Бабичев Н. Т., Боровский Я. М*. Словарь латинских крылатых слов. М., 1988. С. 792). [↑](#endnote-ref-374)
481. «Пейзаж — это состояние души» *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-375)
482. Амьель (Amiel) Анри Фредерик (1821 – 1881), швейцарский поэт, эссеист, переводчик. Профессор эстетики, затем философии в Женеве. Известен своим «Дневником» (с 1847 г., опубликован в 1881, посмертно). Амьель перефразировал слова Стендаля: «Les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme» («Пейзажи были как смычок, играющий на моей душе») из «Жизни Анри Брюлара» (1890). На рус. яз.: *Амьель, Анри Фредерик*. Отрывки из дневника А. Ф. Амьеля, профессора Женевского ун‑та. СПб.: Журн. «Пантеон лит.», 1892; *Амьель, Анри Фредерик*. Из дневника Амиеля: Пер. с фр. / Под ред. и с предисл. Л. Н. Толстого. СПб.: Посредник, 1894. (Для интеллигентных читателей; 11). [↑](#endnote-ref-376)
483. «Весь Вавилон лежит в развалинах: Лютер разрушил крышу, Кальвин стены, а фундамент Социн» [*Социн* (Socinus) Фауст (Паоло) (1539 – 1604) — итальянский теолог, племянник теолога Лелия Социна, один из идеологов польской Реформации. Был отлучен инквизицией в 1559 г. В 1579 г. переселился в Польшу, где была основана секта, названная его именем. Социниане отрицали догмат о Троице, считали Христа не богом, а человеком, но наделенным божественными свойствами, отрицали догмат о первородном грехе. — *Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-109)
484. {359} Имена ненавистны *(лат.)*, т. е. имена нежелательны. [↑](#endnote-ref-377)
485. Соответствовало, гармонировало *(рус. + фр.)*. [↑](#endnote-ref-378)
486. На Большой Ордынке в Москве, архитектура — Щусева. [↑](#footnote-ref-110)
487. *Андрей Печерский* (наст. имя и фам.: Павел Иванович Мельников, 1818 – 1883) — русский писатель, историк, автор дилогии «В лесах» (1871 – 1874), «На горах» (1875 – 1881) — своего рода эпопеи, посвященной современным старообрядцам. Также ему принадлежит ряд исторических сочинений и историко-этнографических очерков — «Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь» (1839 – 1841), «Исторические очерки поповщины» (1864 – 1867), «Счисления раскольников», «Тайные секты» (1868) и др. [↑](#endnote-ref-379)
488. См. об этом в брошюре Нины Николаевой, op. cit. [↑](#footnote-ref-111)
489. «История русской живописи в XIX веке» Александра Бенуа. Изд. тов. «Знание». СПб., 1902, стр. 239 – 242. (Курсив цитируемого мой. — *Н. Е*.) [↑](#footnote-ref-112)
490. Там же, стр. 122. [↑](#footnote-ref-113)
491. *Макарт* (Makart) Ханс (1840 – 1884) — австрийский живописец исторического и портретного жанра. Произведения отличаются салонностыо, надуманностью сюжета в сочетании с виртуозной техникой и легкостью письма. «Макартизм» считается высшей точкой вырождения эклектического искусства второй половины XIX в. Этот стиль нашел свое выражение в оформлении интерьеров, прикладном искусстве того времени. Макарт ввел моду на оформление жилья в виде «художественного ателье». [↑](#endnote-ref-380)
492. Там же, <стр.> 124. [↑](#footnote-ref-114)
493. Там же, <стр.> 126. [↑](#footnote-ref-115)
494. Там же, <стр.> 129. [↑](#footnote-ref-116)
495. Там же, <стр.> 131. [↑](#footnote-ref-117)
496. Как известно, Стасов в своей статье о Васнецове отказался от детального разбора его работ, признав себя «недостаточно посвященным в древнюю церковную иконографию» и неспособным понимать все «мистическое, мифическое и символическое» и симпатизировать «всему фиктивному и условному». — «Жаль, — говорит по этому поводу Д. В. Философов (“Слова и жизнь”, стр. 306) в своем отзыве об “Истории русской живописи в XIX в.”, — что г. Бенуа… не поступил с такой же осторожностью… Народность и религия — вопросы очень сложные и мстят всякому, кто подходит к ним с излишней легкостью». [↑](#footnote-ref-118)
497. «Весы», 1907 г., № 3. <И. Грабарь.> «Две выставки». [↑](#footnote-ref-119)
498. <С. Маковский.> «Страницы художественной критики», кн. 2‑я. СПб., 1909 г., стр. 81 – 84. [↑](#footnote-ref-120)
499. *Чернецкая* Инна Самойловна (1894 – 1963) — танцовщица, хореограф, ученица Э. Дункан (сестры А. Дункан), Р. фон Лабана, Э. Жак-Далькроза. В 1914 г. открыла в Москве студию, где создавала «синтетический» танец на основе разных искусств. Делала спектакли на классическую музыку с трагическим содержанием. В 1930‑е гг. студия была закрыта. Автор теоретических работ: *Чернецкая И. С*. О танце // Театр и Студия. 1922. № 1 – 2; *Чернецкая И. С*. Основные элементы искусства танца. М., 1937. [↑](#endnote-ref-381)
500. См. <А. Бенуа.> «Ист<ория> рус<ской> живописи», <стр.> 267. Как известно, после смерти Врубеля Александр Бенуа печатно покаялся в одном из своих художественных фельетонов, что… проглядел гений Врубеля. [↑](#footnote-ref-121)
501. У меня своя вера, далекая от наивностей христианства вера, о которой здесь не место распространяться. [↑](#footnote-ref-122)
502. <Fr. Scholz> Schlaf und Traum. Leipz<ig>, 1887, S. 34. [↑](#footnote-ref-123)
503. И. Е. Степанов. «Психология сновидений». Берлин. Рус<ское> универс<итетское> изд‑во. 1922 г., стр. 43. [↑](#footnote-ref-124)
504. <М. М. Манасеина.> «Сон как треть жизни человека». М., 1892, стр. 219. [↑](#footnote-ref-125)
505. С точки зрения, под углом зрения *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-382)
506. *Абрахам* (Abraham) Карл (1877 – 1925) — немецкий психоаналитик. Его исследования роли детской сексуальности в развитии характера и психических расстройств не потеряли своего значения и сейчас. Осн. соч.: «Исследование развития либидо в свете психических расстройств» (1924). На рус. яз.: *Абрахам, Карл*. Сон и миф. Очерк народной психологии / Пер. с нем Мих. Кадиш. М.: Соврем, проблемы, 1912. На титуле: Карл Абрагам. [↑](#endnote-ref-383)
507. <К. Абрахам. «Сон и миф».> В русском переводе эта книга появилась в 1912 г. в издании «Современные проблемы». Перев. Мих. Кадиш. [↑](#footnote-ref-126)
508. *Гаман* (Хаман, Hamann) Рихард (1879 – 1961) — немецкий историк искусства, член АН ГДР (1949). Создатель крупнейшей художественной фототеки в Марбурге. Труды по истории искусства и культуры, в частности «Эстетика» (1911). На рус. яз.: *Гаман Р*. Эстетика. М., 1913. [↑](#endnote-ref-384)
509. <Р. Гаман. «Эстетика».> Русский перевод с немецкого пр<иват>-доц<ента> Моск<овского> унив<ерситета> Н. Самсонова. Изд. «Проблемы эстетики». М., 1913, стр. 46 – 47. [↑](#footnote-ref-127)
510. В то первобытное время казалось людям как будто  
     Образы светлых богов на яву они видят порою,  
     Но еще больше во сне поражали их боги величьем.  
     И как казалось во сне, они много чудес совершали.

     *Тит Лукреций Кар. «О природе вещей», кн. V, ст. 1168 – 1170 и 1180. Перев. И. Рачинского. Изд. «Скорпион». М., 1904, стр. 181*. [↑](#footnote-ref-128)
511. См. журн. «Образование». 1908 г. № 8, <М. Формаковский.> «Нестеров и Рерих». [↑](#footnote-ref-129)
512. Б. Христиансен. «Философия искусства». Перев. Г. П. Федотова под ред. Е. В. Аничкова. Изд. «Шиповник». СПб., 1911, стр. 219 – 221. [↑](#footnote-ref-130)
513. <В. В. Розанов.> Op cit, стр. 175. [↑](#footnote-ref-131)
514. *Джеймс* (James) Уильям (1842 – 1910) — американский философ, представитель «радикального эмпиризма» и основатель прагматизма. Ведущими идеями его метафизики являются идеи свободной творческой личности и многоформенности действительности. В своей психологии боролся против ассоциативной теории (по Джеймсу сознание расчленено и имеет целесообразную структуру). Его психология религии сходна с этикой и основывается на персоналистском толковании душевных сил во вселенной. Основные произведения: «Научные основы психологии» (1890), «Прагматизм» (1907), «Вселенная с плюралистической точки зрения» (1909), «Многообразие религиозного опыта» (1902, на рус. яз. 1910). [↑](#endnote-ref-385)
515. <У. Джеймс. «Многообразие религиозного опыта».> Перев. под ред. С. В. Лурье. Изд. жури. «Русская мысль». М., 1910, стр. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-132)
516. {360} Возможно, Сабатье (Sabatier) (Луи) Огюст (1839 – 1901), французский протестантский теолог. [↑](#endnote-ref-386)
517. <В. В. Розанова> Op. cit. <Стр.> 183 – 185. [↑](#footnote-ref-133)
518. Ответ Н. Н. Евреинова на рецензию Н. Кулинского. Опубликован в газете «Жизнь искусства». 1922. 15 – 21 авг. (№ 32). С. 5. [↑](#endnote-ref-387)
519. *Харитон* Борис Осипович (1876 – 1941?) — журналист, литературный критик, мемуарист. [↑](#endnote-ref-388)
520. См. комм. к стр. 216; В Электронной версии — [373](#_Tosh0000249). [↑](#endnote-ref-389)
521. Некролог Н. Н. Евреинова на смерть А. Н. Скрябина, открывающий книгу В. Г. Каратыгина «Скрябин» (Пг., 1915). [↑](#endnote-ref-390)
522. Статья впервые опубликована в 1922 г. в трех номерах газеты «Жизнь искусства». Без изменений включена в сборник «Илья Сац» (М.; Пг.: Гос. изд‑во, 1923. С. 27 – 37). Статья также вошла в сборник: Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников. М.: Сов. композитор, 1968. С. 143 – 153. В последнем издании в нее внесены сокращения и исправления, цитаты из письма Саца даны в иной последовательности, чем у Евреинова. Здесь текст воспроизводится по изданию 1923 г. [↑](#endnote-ref-391)
523. Натюрморт, букв.: мертвая природа *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-392)
524. Своего рода, своеобразный *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-393)
525. *Рибо* (Ribot) Теодюль Арман (1839 – 1916) — французский психолог и психопатолог, родоначальник экспериментальных исследований высших психических процессов во Франции. Директор 1‑й Французской психологической лаборатории (1889), основатель и редактор журнала «Revue philosophique» (с 1876). [↑](#endnote-ref-394)
526. *Сулержицкий* Леопольд Антонович (1872 – 1916) — литератор, художник, режиссер, театральный деятель, последовательный «толстовец». В 1905 г. начал режиссерскую деятельность в МХТ. Участвовал в постановках — «Драма жизни» Гамсуна (1907), «Жизнь человека» Андреева (1907), «Синяя птица» Метерлинка (1908), «Гамлет» (1911). Принимал активное участие в капустниках «Летучей мыши» и МХТ. Последний период жизни Сулержицкого связан с 1‑й Студией МХТ, одним из организаторов и руководителем которой он был. [↑](#endnote-ref-395)
527. <Л. Сулержицкий> «Маска», 1912 г., № 2, стр. 24 и сл. [↑](#footnote-ref-134)
528. Премьера пьесы Л. Андреева в МХТ состоялась 12 декабря 1907 г. [↑](#endnote-ref-396)
529. Л. Н. Андреев. «Письма о театре», см. Альманах из-ва «Шиповник», книга 22, стр. 280. [↑](#footnote-ref-135)
530. Неудачная профессия *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-397)
531. *Званцев* Николай Николаевич (1870 – 1923) — артист, режиссер, постановщик. Работал в МХТ в 1903 – 1911 гг. и с перерывами в последующие годы. [↑](#endnote-ref-398)
532. {361} В конце концов *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-399)
533. Пение, напев, мелодия *(ит.)*. [↑](#endnote-ref-400)
534. *Плевицкая* Надежда Васильевна (1884 – 1941) — русская эстрадная певица (меццо-сопрано). Сначала пела в эстрадных хорах (в трактирах, на ярмарках), затем на столичной эстраде. Исполняла русские народные песни (преимущественно — городские), а также старинные крестьянские. После 1920 г. эмигрировала, жила преимущественно во Франции. [↑](#endnote-ref-401)
535. Премьера состоялась 8 февраля 1907 г. [↑](#endnote-ref-402)
536. Муз. средний регистр *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-403)
537. Премьера пьесы Л. Андреева в МХТ состоялась 2 октября 1909 г. [↑](#endnote-ref-404)
538. Премьера «Miserere» Семена Юшкевича в МХТ состоялась 17 декабря 1910 г. [↑](#endnote-ref-405)
539. Премьера «Синей птицы» М. Метерлинка в МХТ состоялась 30 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-406)
540. Балет-пантомима на музыку И. А. Саца был поставлен в Литейном театре (1912 г.). Режиссер — Б. Г. Романов. Главную роль Козочки исполнила О. А. Глебова-Судейкина. [↑](#endnote-ref-407)
541. «Месть любви, или Кольцо Гваделупы», комическая опера, была поставлена в сезон 1909/10 гг. в Веселом театре для пожилых детей (Н. Евреинова и Ф. Комиссаржевского). [↑](#endnote-ref-408)
542. Опера-шутка, высмеивавшая трафареты псевдорусского оперного стиля. Поставлена в «Кривом зеркале» 1 октября 1910 г. [↑](#endnote-ref-409)
543. «*Восточные сладости» («Битва русских с кабардинцами»)* — буффонада, поставлена в «Кривом зеркале» в 1911 г. [↑](#endnote-ref-410)
544. Опера-пародия «Вампука, невеста африканская» была поставлена в «Кривом Зеркале» в 1909 г. Авторы музыки — В. Г. Эренберг и В. А. Шпис фон Эшенбрух, либретто — М. Н. Волконский, режиссер — Р. А. Унгерн. [↑](#endnote-ref-411)
545. Вторая часть этой пословицы, как известно, звучит очень назидательно, но и очень неприлично. [↑](#footnote-ref-136)
546. Либретто «Восточных сладостей» написано Сацем в сотрудничестве с артистом В. А. Подгорным [*Подгорный* Владимир Афанасьевич (1887 – 1944) — актер Студии на Поварской (1905), Товарищества Новой драмы в Тифлисе (1906), Театра В. Ф. Комиссаржевской (1908 – 1910), «Кривого зеркала» (1910 – 1914), Камерного театра А. Я. Таирова (1914 – 1915), «Летучей мыши» (1915 – 1919). С 1919 г. в 1‑й студии МХТ (МХАТ 2‑й). С 1936 г. в Малом театре. Автор пьес («Генеральная репетиция», совместно с Ю. В. Соболевым). — *Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-137)
547. «Театр и искусство», 1910 г., № 40, стр. 732. [↑](#footnote-ref-138)
548. См. «Маски», 1912 г., № 28 — «Из записной книжки Ильи Саца», стр. 20. [↑](#footnote-ref-139)
549. От лат. respectus — уважение, почтение. [↑](#endnote-ref-412)
550. Псевдопарадокс *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-413)
551. Впервые статья опубликована в газете «Жизнь искусства» (1920. № 578 – 579. С. 1). В последующие годы не переиздавалась. [↑](#endnote-ref-414)
552. {362} От лат. accommodatio «приспособление» — в биологии и медицине термин, близкий термину «адаптация». [↑](#endnote-ref-415)
553. *Мильфорд* (Малфорд, Mulford) Прентис (1834 – 1891) — американский писатель, основатель популярной философии, известной как «Новая мысль». [↑](#endnote-ref-416)
554. Здесь Н. Евреинов демонстрирует собственное, весьма специфическое толкование понятия «катарсис». Там, где у Аристотеля («Поэтика») душа зрителя, проходя через страх и сострадание, очищается ими, евреиновский катарсис освобождает от этих (негативных, по его мнению) чувств. [↑](#endnote-ref-417)
555. *Ордынский* Борис Иванович (1822 – 1861) — профессор римской словесности в Казанском и Харьковском университетах, автор статей в «Современнике» о «Характерах» Феофраста и греческом театре, переводчик. Евреинов имеет в виду его книгу «О поэзии Аристотеля» (М., 1854). [↑](#endnote-ref-418)
556. Впрочем, полагаю *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-419)
557. Последняя из опубликованных в России теоретических работ Н. Н. Евреинова выпущена изд‑вом «Книга» (М.; Л., 1924). В последующие годы не переиздавалась. [↑](#endnote-ref-420)
558. Общество художников (СПб., 1909 – 1913, 1917). Возник по инициативе Е. Г. Гуро, М. В. Матюшина и бывших членов группы Н. И. Кульбина «Треугольник», вышедших из него по причине эстетических разногласий с «кульбинистами». С 1912 г. председатель общества — меценат Л. И. Жевержеев. Сотрудничали с группой «Ослиный хвост» в Москве. В 1912 – 1913 гг. выпустили три сборника «Союз молодежи». В 1911 г. вместе с режиссером М. М. Бонч-Томашевским провели в Петербурге серию вечеров «Хоромные действа». [↑](#endnote-ref-421)
559. Выставка, организованная в марте 1915 г. (Петроград). Участники — группа петербургских и московских кубистов и футуристов: К. С. Малевич, Л. С. Попова, И. А. Пуни, О. В. Розанова, В. Е. Татлин, А. А. Экстер и др. [↑](#endnote-ref-422)
560. В декабре 1915 г. участники «Трамвай Б» организовали «Последнюю футуристическую выставку 0,10», ознаменовавшую переход от кубофутуризма к супрематизму. [↑](#endnote-ref-423)
561. Были основаны в 1901 г. по инициативе В. Нувеля и А. Нурока и были в некоторым смысле музыкальным отделением «Мира искусства». Просуществовали до 1911 г. За это время познакомили петербургскую публику с произведениями многих современных композиторов. Дебюсси, Равель, Рихард Штраус и сами выступали как исполнители собственных произведений на «Вечерах». На «Вечерах» дебютировал как музыкант и М. Кузмин. [↑](#endnote-ref-424)
562. {363} Чтобы эпатировать буржуа *(фр.)*. [↑](#endnote-ref-425)
563. Названия стихов и цитаты из стихотворений сборника Игоря Северянина «Громокипящий кубок» (1913). [↑](#endnote-ref-426)
564. *Третьяков* Сергей Михайлович (1892 – 1939) — русский советский писатель, драматург, критик. Входил в группу московских эгофутуристов. Активно работал как драматург, сотрудничал с С. Эйзенштейном в Театре Пролеткульта (1923 – 1926) и с Вс. Мейерхольдом в его театре (1922 – 1926). Автор пьес: «Слышишь, Москва?!», «Противогазы», «Хочу ребенка», «Земля дыбом» (по «Ночи» М. Мартине), «Рычи, Китай». Третьяков создал новый сценический жанр — «антигиньоль», совмещавший пропагандистскую установку с приемами кукольного театра и театра масок. Один из теоретиков ЛЕФа, Третьяков был приверженцем «литературы факта». [↑](#endnote-ref-427)
565. Музыки прежде всего *(фр.)*, начальная строка стихотворения Поля Верлена «Поэтическое искусство» («Art poétique»), написанного в апреле 1874 г., впервые опубликованного в 1882 г. и вошедшего в книгу «Давно и недавно» (1884). Поэтический манифест символизма. [↑](#endnote-ref-428)
566. *Мильтиад* (Miltiades, ок. 550 – 489 до н. э.) — афинский полководец. В греко-персидских войнах одержал победу над персами при Марафоне (490). [↑](#endnote-ref-429)
567. *Фемистокл* (Themistocles, ок. 525 — ок. 460 до н. э.) — афинский полководец, вождь демократической группировки, в период греко-персидских войн с 493/492 архонт и стратег (неоднократно). Сыграл решающую роль в организации общегреческих сил сопротивления против персов. Сыграл определяющую роль в победе греков в битве при Саламине в 480 г. до н. э. Добился превращения Афин в морскую державу и создания Делосского союза. [↑](#endnote-ref-430)
568. Книги имеют свою судьбу *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-431)
569. *Тихонович* Валентин Владимирович (1880 – 1951) — режиссер. С 1921 г. работал в Первом рабочем театре Пролеткульта в Москве. Ориентировался на систему Э. Жак-Далькроза. Позднее разочаровался в идеях Пролеткульта. Кроме «Пролетарского театра» автор статей: «О Пролеткульте» (Вестник искусств. 1922. № 5.), «Смерть Тарелкина» (Зрелища. 1922. № 15.). [↑](#endnote-ref-432)
570. *Бескин* Эммануил Маркович (1877 – 1940) — театровед, театральный критик. С начала 1890‑х печатался в журналах «Рампа», «Рампа и актер», «Театральной газете». Вел регулярную рубрику «Московские письма» в журнале «Театр и искусство» (1909 – 1913). Редактор газеты «Театральная Москва» (1921 – 1922). Автор книг: «История русского театра» (1928), «А. И. Сумбатов-Южин» (1936), «М. Н. Ермолова» (1938). [↑](#endnote-ref-433)
571. *Миклашевский* Константин Михайлович (1886 – 1944) — театровед, автор книги «La Commedia dell’arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» (1914 – 1917), статей в журнале «Любовь к трем апельсинам». Актер первого («средневекового») сезона (1907/08) Старинного театра, один из его руководителей во втором («испанском») сезоне (1911/12) и режиссер спектакля «Благочестивая Марта». [↑](#endnote-ref-434)
572. {364} *Аверкиев* Дмитрий Васильевич (1836 – 1905) — русский писатель, драматург, театральный критик. Родился в купеческой семье. Окончил в 1859 г. Петербургский университет. В своих пьесах идеализировал русскую старину. Наибольшим успехом пользовались «Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве…» (1869) и «Каширская старина» (1872). В 1885 – 1886 гг. издавал ежемесячный «Дневник писателя», где публиковал свои беллетристические произведения, публицистические и критические статьи. [↑](#endnote-ref-435)
573. «Буря и натиск» (название по одноименной драме Ф. М. Клингера), литературное движение в Германии 70 – 80‑х гг. XVIII в. Восприняв гуманистический пафос Просвещения, отвергнув нормативную эстетику классицизма, представители «Бури и натиска» отстаивали национальное своеобразие, народность искусства, требовали изображения сильных страстей, героических деяний, характеров, не сломленных деспотическим режимом. Главный теоретик И. Г. Гердер. Драматурги и поэты: молодые И. В. Гёте и Ф. Шиллер, Я. М. Р. Ленц, Ф. М. Клингер, Г. Л. Вагнер, К. Ф. Д. Шубарт, И. Г. Фосс, Л. Г. К. Хёльти, Г. А. Бюргер и др. [↑](#endnote-ref-436)
574. *Арватов* Борис Игнатьевич (1896 – 1940) — автор книг: «Натан Альтман» (Берлин: Петрополис, 1924), «Искусство и классы» (М.; Пг.: Гос. изд‑во, 1923), «Искусство и производство» (М.: Пролеткульт, 1926) и др. [↑](#endnote-ref-437)
575. *Брик* Осип Максимович (1888 – 1945) — теоретик литературы, группы «Леф». Был членом «Опояза» и издателем «Сборников по теории поэтического языка» (1916). Один из основных сотрудников журнала «Леф» (1923) и «Новый Леф» (1927 – 1928). [↑](#endnote-ref-438)
576. *Рейснер* Михаил Андреевич (1868 – 1928) — российский правовед, социальный психолог и историк. Окончил юридический факультет Варшавского университета (1893). В 1893 – 1896 гг. преподавал правовые науки в Киевском университете. Сотрудничал с Е. Н. Трубецким. С 1903 г. — в эмиграции. В 1907 г. вернулся в Россию. Работал приват-доцентом Петербургского университета и профессором Высших женских курсов и юридического факультета Психоневрологического института. В 1911 – 1912 гг. опубликовал двухтомный труд «Государство». В 1915 – 1916 гг. (совместно с дочерью Ларисой) издавал журнал «Рудин». После революции 1917 г. развивал идею «пролетарского интуитивного права» в виде «революционного правосознания». Автор текста декрета об отделении церкви от государства. Участвовал в разработке первой конституции РСФСР. Был профессором Петроградского университета, Психоневрологического института и Военной академии Генерального штаба. Разрабатывал проблемы социальной психологии. В 1923 г. в докладе (и статье) «Проблемы психологии и теория исторического материализма» отметил возможности психоаналитического реформирования психологии. В 1925 г. выпустил книги «Проблемы социальной психологии» и «Право, наше право, чужое право, общее право». [↑](#endnote-ref-439)
577. Здесь: поведение *(фр*. conduite). [↑](#endnote-ref-440)
578. См., например, книгу Я. Б. Бруксона «Проблема театральности (Естественность перед судом марксизма)». Изд. «Третья стража». Пг., 1923. [↑](#footnote-ref-140)
579. <Ч. Дарвин.> «Происхождение человека», перевод проф. Сеченова, стр. 23. [↑](#footnote-ref-141)
580. С точки зрения театра *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-441)
581. Хрустальная травка, мезембриантемум хрустальный (Mesembryanthemum crystallinum). [↑](#endnote-ref-442)
582. «Спасительное сходство», очерк Н. Ф. Золотницкого в журнале «Природа и люди», № 25, 1916 г., стр. 397. [↑](#footnote-ref-142)
583. Ibid., <стр.> 397. [↑](#footnote-ref-143)
584. Ibid., <стр.> 398. [↑](#footnote-ref-144)
585. Respective — иначе, то есть; или, либо *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-443)
586. {365} *Уоллес* (Wallace) Алфред Рассел (1823 – 1913) — английский естествоиспытатель, один из основоположников зоогеографии. Создал (одновременно с Ч. Дарвином) на материале собственных исследований флоры и фауны Малайского архипелага теорию естественного отбора. Признавал приоритет Дарвина. [↑](#endnote-ref-444)
587. См. комм. к стр. 73. [↑](#endnote-ref-445)
588. *Гилберт* (Gilbert) Уильям (1544 – 1603) — английский физик, придворный врач. Гилберту принадлежит первая теория магнитных явлений. Впервые выдвинул предположение, что Земля является большим магнитом, и, намагнитив железный шар, показал, что он действует на магнитную стрелку так же, как и Земля. Предположил, что магнитные полюсы Земли совпадают с географическими. Установил, что многие тела, подобно янтарю, обладают свойством притягивать легкие предметы после натирания. Он исследовал эти свойства и назвал их электрическими (по-гречески янтарь — электрон), впервые введя этот термин в науку. [↑](#endnote-ref-446)
589. «Нам возблагорассудилось назвать эту силу *электрической (янтарной)» (лат.)*. [↑](#endnote-ref-447)
590. *Спенсер* (Spencer) Герберт (1820 – 1903) — английский философ-позитивист и социолог. Внес значительный вклад в изучение первобытной культуры. Основное сочинение — «Система синтетической философии» (1862 – 1896). В дореволюционной России вышло два его собрания сочинений и множество отдельных изданий. В эстетических воззрениях руководствовался принципом социальной целесообразности, пользы. [↑](#endnote-ref-448)
591. См. комм. к стр. 235. [↑](#endnote-ref-449)
592. *Хадсон* (Hudson) Уильям Генри (1841 – 1922) — английский писатель и натуралист. Соч.: «Пурпурная земля» (1885), «Натуралист в Ла-Плате» («The naturalist in La Plata», 1892), «Жизнь пастуха» (1910), автобиография «Далеко и давно» (1918). [↑](#endnote-ref-450)
593. <W. H. Hudson> «The naturalist in la Plata». L<ondon>, 1895. Ср. «Мир животных» М. Н. Паргамина. СПб., 1904, стр. 335. [↑](#footnote-ref-145)
594. «Новый мир» («Мозаика»). 1900, № 33, стр. 35. [↑](#footnote-ref-146)
595. М. Н. Паргамин. «Мир животных», стр. 311. [↑](#footnote-ref-147)
596. Энциклопедич<еский> словарь Брокгауза и Ефрона, «Мимикрия», статья Ф. [↑](#footnote-ref-148)
597. М. Н. Паргамин, op. cit, <стр.> 342. [↑](#footnote-ref-149)
598. *Скаддер* (Scudder) Самуэль Хаббард (1837 – 1911) — американский энтомолог, основатель американской палеонтологии насекомых, специалист по прямокрылым и бабочкам. [↑](#endnote-ref-451)
599. *Романес* (Romanes) Джордж Джон (1848 – 1894) — натуралист, основатель сравнительной психологии, доказывал подобие когнитивных механизмов у людей и животных. Друг Чарлза Дарвина. Соч.: «Беспристрастное рассмотрение деизма» (1878), «Ум животных» («Animal Intelligence», 1881), «Научные свидетельства органической эволюции» («The Scientific Evidences of organic evolution», 1881), «Психическая эволюция у животных» («Mental Evolution in Animals», 1883), «Психическая эволюция у человека» («Mental Evolution in Man», 1888), «Аристотель как натуралист» («Aristotle as a Naturalist», 1891), «Дарвин и после Дарвина» («Darwin and After Darwin», 1892). [↑](#endnote-ref-452)
600. <Анри Купен. «Симуляция смерти в мире животных».> Приведена в извлечении на страницах журнала «Природа и люди» в № 7, 1900 г. [↑](#footnote-ref-150)
601. Я все более склоняюсь к убеждению, что ощетинившиеся животные, являя этим большие нормальных размеры своего тела, действуют так не только инстинктивно-мимикрически, защищаясь при страхе, но и полупроизвольно, как бы зная маску опасного размерами животного с очень выгодной стороны при нападении. (Понаблюдайте, например, индюков или сторожевых собак.) [↑](#footnote-ref-151)
602. Турецкое название г. Сухуми в 1724 – 1810 гг. [↑](#endnote-ref-453)
603. Некоторые насекомые конкурируют с цветами даже своим привлекательным запахом. Так, скакуны-цициндель (Cicindela campestris) имитируют запах розы; дровосеки (Cerambix) пахнут пряно, вроде мускуса, отчего и называются Aromia moschata; сумеречные бабочки (именно Sphinx convol-vuli et ligustri) пахнут просто чем-то привлекательно-приятным, наподобие цветов. [↑](#footnote-ref-152)
604. Эллис (Ellis) Генри Хэвлок (1859 – 1939), английский эссеист и врач, изучавший сексуальное поведение человека и бросивший вызов викторианским табу на публичное обсуждение этой темы. На собраниях «Братства Новой Жизни» Эллис познакомился с Дж. Б. Шоу и Артуром Саймонсом и в 1887 г. стал редактором серии «Mermaid Series of {366} Old Dramatists», целью которой было дать доступ к драме XVII в. более широкой публике. Он также предложил и редактировал «Современную научную серию», в которой вышла его первая книга «Преступник» (1890). Результатом исследований, начатых для «Мужчины и женщины» (1894), стал его главный научный труд — семитомные «Исследования по психологии пола» (1897 – 1928). После выхода первого тома он был привлечен к суду. Остальные тома были опубликованы в США и до 1935 г. были доступны только профессиональным медикам. [↑](#endnote-ref-454)
605. *Ломброзо* (Lombroso) Чезаре (1835 – 1909) — итальянский врач, психиатр, криминалист, автор нескольких сочинений о природе преступления и популярной книги «Гениальность и помешательство», в которой доказывается близость этих понятий. [↑](#endnote-ref-455)
606. См. комм. к стр. 73; В Электронной версии — [64](#_Tosh0000250). [↑](#endnote-ref-456)
607. Борьба за жизнь *(англ.)*. Понятие, используемое в теории Ч. Дарвина и входящее в название его классического труда «Происхождение видов путем естественного отбора, или Сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь» (1859). [↑](#endnote-ref-457)
608. См. предисловие к «Die Spiele dcr Thiere». [↑](#footnote-ref-153)
609. Например, прыгающие пауки, открытые в Новой Гвинее д‑ром Биро, в остальных своих повадках «подражающие» муравьям и пр. [↑](#footnote-ref-154)
610. *Геккель* (Haeckel) Эрнст (1834 – 1919) — немецкий биолог-эволюционист, представитель естественнонаучного материализма, сторонник и пропагандист учения Ч. Дарвина. Автор известных книг «Общая морфология организмов» (т. 1 – 2, 1866), «Мировые загадки» (1899) и др. Предложил первое «родословное древо» животного мира, теорию происхождения многоклеточных; сформулировал биогенетический закон. [↑](#endnote-ref-458)
611. <Э. Геккель.> «Мировые загадки», перев. под ред. проф. В. М. Шимкевича. М., 1907, стр. 45. Э. Геккель ссылается здесь на исследование Роб. Гартмана «Die menschenahnlichen Affen und ihre Organisation im Vergleiche zur menschlichen». [↑](#footnote-ref-155)
612. См. <К. Гроос. Op. cit.> гл. III, отд. 3, «Охотничьи игры». [↑](#footnote-ref-156)
613. <W. Enoch.> Zur Systcmatik des Gefiihls (Zeitschrifl fur Philos<ophie> u<nd> philos<ophische> Kritik. T. CV. — 1 B. 189. S. 21). [↑](#footnote-ref-157)
614. *Ланге Конрад*. — См. комм. к стр. 131; В Электронной версии — [259](#_Tosh0000251). [↑](#endnote-ref-459)
615. К. Lange, «Die gegenwartigen Aufgaben der Aesthetik» (in «Die Aula». 1895, S. 9). [В сноске, видимо, смешаны две книги и имеется в виду последняя: *Volkelt, Johannes*. Die gegenwärtigen Aufgaben der Aesthetik // *Idem*. Ästhetische Zeitfragen: Vorträge. München: Beck, 1895; *Lange, Konradvon*. Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der Universität Tübingen am 15. november 1894, von dr. Konrad Lange. Leipzig: Veit & comp., 1895. — *Прим. ред*.]. [↑](#footnote-ref-158)
616. <К. Гроос> Op. cit. — заключительные слова V главы. [↑](#footnote-ref-159)
617. См. мое учение о театральности в книгах «Театр как таковой» и «Театр для себя». [↑](#footnote-ref-160)
618. <Э. Геккель.> «Мировые загадки», пер. под ред. В. М. Шимкевича. М., 1907, стр. 93. [↑](#footnote-ref-161)
619. <И. И. Мечников.> «Этюды оптимизма». Изд. «Научного слова», 1917, стр. 190. [↑](#footnote-ref-162)
620. Читая «Путешествие В. В. Юнкера [*Юнкер* Василий Васильевич (1840 – 1892) — русский исследователь Африки. В 1876 – 1878 и 1879 – 1886 гг. совершил два путешествия в Центральную Африку. Исследовал р. Уэле и водораздел между реками Нил и Конго. — *Прим ред*.] по Африке» в изложении проф<ессора> Э. Ю. Петри (СПб., изд. Девриена, 1893 г.), я нашел интересное, в отношении «обезьянства», описание негритянского племени «borya» («агуа»), о которых, как о пигмеях, обитающих в области великих Нильских озер, знал уже Аристотель. Описав размеры этих карликов, напоминающих обезьян, В. В. Юнкер замечает: «Достойны внимания изумительная способность “borya” подмечать и передразнивать особенности людей и прекрасная память их. Курьезные примеры этих способностей давал маленький агуа… Он с неподражаемой ловкостью изображал Юсуфа-пашу, ругающегося с Гаваши-эфенди, разговоры и движения человека с четырьмя глазами, т. е. близорукого Эмина-паши, прозванного неграми за свои очки “абуарба”, т. е. “отцом четырех глаз”. В конце концов он наглядно изобразил самого Юнкера в тот момент, когда тот его измерял» (стр. 205 – 206). [↑](#footnote-ref-163)
621. *Тард* (Tarde) Габриель де (1843 – 1904) — французский социолог и криминалист. Считал основными социальными процессами конфликты, приспособление и подражание, с помощью которых индивид осваивает нормы, ценности и нововведения. Работы по социальной психологии и философии права. [↑](#endnote-ref-460)
622. «La socictc e’est l’imitation»: См.: G. Tarde. «Qu’est-ce qu’une societe». Revue philos<ophique>. t. XVIII, 1884. [↑](#footnote-ref-164)
623. Морской еж *(Echinus esculenta)*. [↑](#endnote-ref-461)
624. <М. Н. Паргамин.> «Мир животных», стр. 338. [↑](#footnote-ref-165)
625. «Искусства и ремесла у животных» А. Купена, стр. 100. [↑](#footnote-ref-166)
626. *Реомюр* (Réaumur) Рене Антуан (1683 – 1757) — французский естествоиспытатель, иностранный почетный член Петербургской АН (1737). Труды по физике, физиологии, зоологии, биологии общественных насекомых. Предложил температурную шкалу, названную его именем. [↑](#endnote-ref-462)
627. Ibid., стр. 93 – 94. [↑](#footnote-ref-167)
628. Ibid., стр. 234 – 235. [↑](#footnote-ref-168)
629. *Гульд* (Гулд, Gould) Джон (1804 – 1881) — английский орнитолог. Автор более 40 томов богато иллюстрированных книг, преимущественно о птицах: «Век птиц с Гималаев» (1831 – 1832), «Птицы Европы» (1832 – 1837), {367} «Птицы Австралии» (7 т., 1840 – 1848, дополи. 1851 – 1869), «Млекопитающие Австралии» (1845 – 1863) и др. Многочисленные научные работы посвящены прежде всего описанию новых видов. [↑](#endnote-ref-463)
630. *Беккари* (Beccari) Одоардо (1843 – 1920) — итальянский ботаник и путешественник. Экспедиции на о. Борнео, на Красное море, в Новую Гвинею, Мадагаскар. Основал «Новый итальянский ботанический журнал» в 1869 г. [↑](#endnote-ref-464)
631. Ibid., стр. 236 – 237. Срав. также В. Гааке, «Животный мир», т. II, стр. 637. [↑](#footnote-ref-169)
632. <М. Н. Паргамин.> «Мир животных», стр. 338. [↑](#footnote-ref-170)
633. <W. H. Hudson.> Op. cit. Lond<on>,1895, стр. 261 и след. [↑](#footnote-ref-171)
634. <W. H. Hudson.> Op. cit, <стр.> 269. [↑](#footnote-ref-172)
635. <М. Н. Паргамин.> «Мир животных», <стр.> 303. [↑](#footnote-ref-173)
636. <М. Н. Паргамин.> «Мир животных», <стр.> 304. [↑](#footnote-ref-174)
637. М. П. Паргамин, op. cit, <стр.> 303. [↑](#footnote-ref-175)
638. Савидж (Savage) Томас Стотон (1804 – 1880), американский протестантский священник, миссионер, врач и натуралист, исследователь фауны экваториальной Африки. [↑](#endnote-ref-465)
639. Лоанго — историческая область в Центральной Африке в нижнем течении р. Конго. [↑](#endnote-ref-466)
640. Фалькенштейн (Falkenstein) Юлиус (1842 – 1917), немецкий врач и исследователь Африки. См.: Die Loango-Expedition ausgesandt von der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung Aequatorial-Africas, 1873 – 1876: ein Reisewerk in drei Abtheilungen / von Paul Güssfeldt, Julius Falkenstein, Eduard Pechüel-Loesche; mit Illustrationen gezeichnet von A. Göring, M. Laernmel, G. Mützel. Leipzig: P. Frohberg, 1879 – 1907. <Экспедиция в Лоанго, организованная Немецким обществом по исследованию Экваториальной Африки, 1871 – 1876: В 3 ч.> [↑](#endnote-ref-467)
641. Loango-Expedition, II ч., стр. 154. [↑](#footnote-ref-176)
642. Гроос, op. cit., <стр.> 93. [↑](#footnote-ref-177)
643. [Loango-Expedition], т. II, стр. 152. [↑](#footnote-ref-178)
644. Здесь: импровизационно *(ит.)*. [↑](#endnote-ref-468)
645. Гроос, op. cit., <стр.> 121. [↑](#footnote-ref-179)
646. <В. Гааке.> «Животный мир», т. II, [стр.] 301. [↑](#footnote-ref-180)
647. Ibid., <стр.> 493 – 494. [↑](#footnote-ref-181)
648. Вероятно, Хензель (Hensel) Рейнхольд Фридрих (1826 – 1881), немецкий натуралист. Изучал естественную историю в Берлине (1850 – 1860). По поручению Берлинской академии проводил зоологические исследования в Южной Бразилии (1863 – 1866). Профессор зоологии в Сельскохозяйственной академии в Проскау с 1867 г. [↑](#endnote-ref-469)
649. <К. Гроос> Op. cit., пункт 4‑й, «Ухаживание посредством шумов и звуков». [↑](#footnote-ref-182)
650. Уотерхаус (Waterhouse) Джордж Роберт (1810 – 1888), английский натуралист. Куратор Зоологического общества при Лондонском музее с 1836 г. Ч. Дарвин поручил ему изучение млекопитающих и насекомых, собранных во время путешествия на «Бигле». Помощник хранителя (с 1843), затем хранитель (с 1851) отдела минералогии и геологии Британского музея. Соч.: «Каталог млекопитающих» (1838), «Естественная история млекопитающих» (1846 – 1848). [↑](#endnote-ref-470)
651. <Ч. Дарвин.> «Происхождение человека», т. II. [↑](#footnote-ref-183)
652. Оуэн (Owen) Ричард (1804 – 1892), английский зоолог, анатом и палеонтолог. Профессор Королевского института в Лондоне. Работал в Британском музее. Осн. соч.: «История британских ископаемых рептилий» (В 4 т. 1849 – 1884), «Об анатомии позвоночных» (В 3 т. 1866 – 1868). [↑](#endnote-ref-471)
653. Греч<еско>-рус<ский> словарь А. Д. Вейсмана. СПб., 1882, см. «skene». [↑](#footnote-ref-184)
654. Г. Эмихен, «Греческий и римский театр», пер. И. И. Семенова. М., 1894, стр. 157 – 158. [↑](#footnote-ref-185)
655. У Евреинова: orhestai. [↑](#endnote-ref-472)
656. Своего рода, своеобразный *(лат.)*. [↑](#endnote-ref-473)
657. *Гроссе* (Grosse) Эрнест (1862 – 1927) — немецкий этнограф и искусствовед. В основном занимался проблемами возникновения искусства и форм семьи. Работы Гроссе («Формы семьи и формы хозяйства», 1896, рус. пер. 1898; «Происхождение искусства», 1894, рус. пер. 1899) содержат огромный фактический этнографический и археологический материал. По мере общественной эволюции искусство, по Гроссе, совершенно отрывается от практических потребностей людей и развивается лишь в результате {368} присущего человеку чувства прекрасного и стремления к эстетическому наслаждению. [↑](#endnote-ref-474)
658. <Э. Гроссе.> Происхождение искусства, пер. А. Е. Грузинского. М., 1899, стр. 208. [↑](#footnote-ref-186)
659. Ibid., <стр.> 208. [↑](#footnote-ref-187)
660. Арбуссе (Arbousset) Тома (1810 – 1877) и Дома (Daumas) Франсуа (? – 1871), одни из первых миссионеров в Южной Африке (Парижское евангелическое миссионерское общество). См.: *Arbousset, Thomas*. Relation d’un voyage d’exploration au Nord-Est de la colonie du cap de Bonne-Espérance: entrepris dans les mois de mars, avril et mai 1836 par MM. T. Arbousset et F. Daumas,… Paris: A. Bertrand; L. R. Delay: Maison des missions évangéliques, 1842. [↑](#endnote-ref-475)
661. Ibid., <стр.> 200. [↑](#footnote-ref-188)
662. Бёрчелл (Burchell) Уильям Джон (17827 – 1863), английский натуралист. Осн. соч.: «Путешествия во внутреннюю часть Южной Африки» («Travels in the interior of Southern Africa», 1822 – 1824). Евреинов ссылается, очевидно, на немецкое издание этой книги. [↑](#endnote-ref-476)
663. *Лукиан* (Lucianos, ок. 120 — ок. 190), древнегреческий писатель-сатирик. Основное содержание зрелого творчества — философская сатира, направленная против традиционного почитания олимпийских богов, идеалистического догматизма и житейских предрассудков, проникнутая влиянием эпикуреизма, скептицизма и философии киников («Разговоры богов», «Разговоры в царстве мертвых»). Оказал влияние на сатирическую литературу Возрождения (Эразм Роттердамский, Ф. Рабле) и Просвещения (Дж. Свифт, Вольтер).

     *«Choreia ton asteron»* — хоровод звезд *(греч.)*. Ср.: «… Одновременно с происхождением первых начал вселенной возникла и пляска, появившаяся на свет вместе с ним, древним Эросом. А именно: хоровод звезд, сплетенье блуждающих светил с неподвижными, их стройное содружество и мерный лад движений суть проявленья первородной пляски» (Лукиан, «О пляске», 7, пер. Н. Баранова). [↑](#endnote-ref-477)
664. Ср.: «… поклоны же во все стороны во время молитвы считаются подражанием кругообращению вселенной» (Плутарх, «Нума Помпилий», 14, пер. В. Алексеева). [↑](#endnote-ref-478)
665. *Афанасьев* Александр Николаевич (1826 – 1871) — русский историк и литературовед, исследователь фольклора. Окончил юридический факультет Московского университета. Афанасьеву принадлежит работа «Русские сатирические журналы 1769 – 1774 годов» (1859), статьи о Н. И. Новикове, Д. И. Фонвизине, А. Д. Кантемире и др. Труд Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (т. 1 – 3, 1866 – 1869) основан на принципах мифологической школы. Особая заслуга Афанасьева — составление сборника «Народные русские сказки» (вып. 1 – 8, 1855 – 1864), включающего около 600 текстов. Сборник «Народные русские легенды» (1859) был запрещен цензурой (до 1914). [↑](#endnote-ref-479)
666. <А. Афанасьев.> Поэтич<ескис> воз<зрения> славян на природу, т. I, <стр.> 336 – 337. [↑](#footnote-ref-189)
667. <Э. Гроссе> Op. cit, <стр.> 211. [↑](#footnote-ref-190)
668. *Вёрман* (Woermann) Карл (1844 – 1933) — по образованию юрист, историк искусства, профессор Художественной академии в Дюссельдорфе (с 1873), директор Дрезденской художественной галереи (1882 – 1910). [↑](#endnote-ref-480)
669. <К. Вёрман.> «История искусства всех времен и народов». Перев. под ред. А. И. Сомова. Пг., т. I. стр. 2. [↑](#footnote-ref-191)