

Матюнина

Дарья Станиславовна

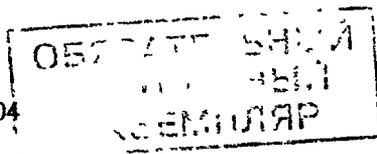
**Литераторы Серебряного века в портретах художников
«Мира искусства».**

Специальность 17.00.04 - изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 2004



Работа выполнена на кафедре теории и истории искусства Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
заслуженный деятель искусств
Киселев М. Ф.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Карев А. А.

доктор филологических наук
Гуминский В. М.

Ведущая организация: Российский
педагогический государственный
университет имени А.И. Герцена

Защита диссертации состоится 15 октября 2004 г. на заседании диссертационного совета по искусствоведению № К 210. 028.01 в МГАХИ им. В. И. Сурикова.

Адрес: 109004 Москва, Товарищеский пер., д. 9, МГАХИ им. В. И. Сурикова.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МГАХИ им. В. И. Сурикова.

Автореферат разослан _____ 2004 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

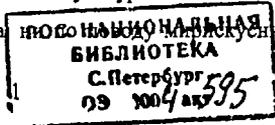
Флорковская А. К.

Литераторы Серебряного века - персонажи портретов художников «Мира искусства», являются не просто выдающимися фигурами своего времени - каждый из них был человеком-знаком, человеком-символом своей эпохи. По-разному отражая грани синтетической символистской культуры, Александр Блок, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Зинаида Гippiус и другие создавали из своего литературного и жизне-творчества причудливую, красочную мозаику символизма. Их портреты, написанные мирискусниками, рассматриваемые в данном исследовании, также являются частью этой многоцветной картины, добавляя остроты и характерности публичным образам-символам и часто служа «окончательным приговором», вынесенным художниками-современниками своим литературным собратьям по символизму.

Актуальность. Искусство символизма и модерна, зародившееся на рубеже XIX - XX веков, не теряет своей актуальности и в настоящее время - на рубеже XX и XXI веков. Исторические переключки и параллели, присущие культурам «рубежных» эпох, обуславливают обращение исследователей к этому периоду, а прошедший недавно 100-летний юбилей творческого объединения «Мир искусства» спровоцировал вспышку интереса публики к деятельности художников русского модерна.

Начало XX века в России знаменуется расцветом портретного искусства. Интерес к этому времени сам по себе требует изучения портретного творчества, важного для понимания культурной среды Серебряного века. Мирискуснический портрет вносит немало нового в отечественную портретную концепцию, активно включая в круг портретируемых творческую интеллигенцию - литераторов-символистов, философов, меценатов, друзей и знакомых художников, связанных с ними общим мироощущением, общей причастностью к переломной кризисной стадии в истории и культуре.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые были собраны воедино и подвергнуты сравнительному анализу портреты литераторов-символистов, написанные художниками-мирискусниками. Обращаясь в различные годы к творчеству «Мира искусства», исследователи не выделяли мирискуснический портрет как отдельную категорию для исследования - его анализ либо входил в общие труды, посвященные художникам объединения, либо в работы обзорного характера, посвященные русскому портрету рубежа XIX - XX веков. Исключение составляет лишь портретное творчество Константина Сомова, на разных уровнях интересовавшее как современных ему художественных критиков и литераторов, так и исследователей советского и постсоветского периодов, а также Александр Головин-портретист и Борис Кустодиев как художник, создавший галерею портретов деятелей русской культуры. Но ни в области сомовского, головинского либо кустодиевского портрета, ни в области мирискуснического портрета в



целом, тема «портрета литератора» не обозначалась прежде как самостоятельная, заслуживающая отдельного изучения.

Цель настоящего исследования - рассмотрение портрета литератора-символиста (или «околосимволиста») в контексте современной ему символистской эпохи. Совершенно уникальное явление этой эпохи - так называемый «феномен творческого артистизма» начала века. Этот феномен Серебряного века связан с новым пониманием места искусства в жизни и роли художника в этой жизни. Оценивая собственную жизнь как произведение искусства, символистская богема трансформировала мир вокруг себя в подобие гигантской сцены, на которой разыгрывались спектакли жизнью. Литераторы-символисты - «артисты», попытавшиеся в действительности реализовать мечту мирискуснической интеллигенции о слиянии искусства с жизнью, стали персонажами портретов не менее «артистичных» мирискусников, для которых также «стиль творчества» сливался со «стилем жизни». В этой двойной игре жизненные реалии настолько прочно срослись с мистификацией и вымыслом, что рассматривать одно без другого - живого человека без его артистического «амплуа», без «маски» - невозможно. Одним из аспектов артистического конструирования жизни была стилизация собственного облика — область, в которой символистская литературная элита не знала себе равных - Зинаида Гиппиус, Михаил Кузмин, Константин Бальмонт и Леонид Андреев являют ярчайшие примеры подобной стилизации.

«Выслеживание» и желание запечатлеть различные «амплуа» и «маски» современников становится одним, пожалуй, из главных увлечений искусства рубежа веков. «Артистичные», «стилизованные», погруженные в игру литераторы, аккумулировавшие в себе ярчайшие черты интеллигенции рубежной эпохи - модели портретов мирискусников. Их взаимоотношения - художника и модели, роль художника в создании образа, и роль самой модели в его создании, и, в результате, итог их совместных усилий - все эти проблемы входят в круг нашего исследования, формируя его задачи.

Помимо этого, данная работа помогает раскрыть стиль жизни и особенности мироощущения творческого человека Серебряного века посредством анализа портретных образов.

Предметом исследования являются портреты литераторов. Это сомовские портреты Александра Блока (1907), Вячеслава Иванова (1906), Федора Сологуба (1910) и Михаила Кузмина (два варианта - 1909), портрет М. Кузмина работы А. Головина (1909), портреты Зинаиды Гиппиус (1906), Андрея Белого (1905 и 1906 г.) и В. В. Розанова (1901) работы Льва Бакста, «Человек в очках» М. Добужинского (1905-1906), портрет Сергея Городецкого (1907), Ф. Сологуба (1907) и «А. М. Ремизов» (1907) Бориса Кустодиева и серовские произведения - портрет Константина Бальмонта (1905) и несколько вариантов портрета

Леонида Андреева (1907 и 1908-1909 гг.). Круг рассматриваемых произведений обусловлен принадлежностью персонажей к литературной среде эпохи рубежа XIX - XX веков, а также принадлежностью портретистов к творческому объединению «Мир искусства». В последнем пункте необходимо сделать оговорку – безусловна принадлежность к «Миру искусства» К. Сомова, Л. Бакста, М. Добужинского, а также Л. Головина и художника «второго поколения» мирискусников Б. Кустодиева, тогда как привлечение в данной работе портретов москвича-Серова может показаться неоправданным. В данном случае автор руководствуется, в первую очередь, необходимостью включить серовские портреты в область своего исследования из-за необычайной яркости и значимости для общей картины символистской эпохи персонажей этих портретов - Константина Бальмонта и Леонида Андреева, и, во-вторых, учитывает вхождение Валентина Серова в «Мир искусства» в 1910 году, после его разрыва с «Союзом русских художников». Впрочем, участие Валентина Серова в «Мире искусства», как известно, не было только формальным — не подвергается сомнению близость Серова «Миру искусства» на определенном этапе его творчества, что позволяет некоторым исследователям даже называть этот этап «мирискусническим». При этом в круг рассматриваемых в данной работе произведений не вошел знаменитый «Портрет В. Я. Брюсова» Михаила Врубеля (1905), что также объясняется рядом причин. Во-первых, Михаил Врубель, как и Серов, поддерживавший тесные контакты с «Миром искусства» и даже выставлявший на выставках «Мира искусства» свои произведения, формально в это объединение не входил. Во-вторых, литература, посвященная этому портрету, настолько обширна (это касается и материалов, и исследовательских трудов), что не представляется необходимым вновь затрагивать в данной работе это врубелевское произведение, хотя, безусловно, оно является одним из ключевых в кругу портретов литераторов символистской эпохи.

Теоретическая значимость диссертации состоит в проблемном построении монографической работы.

Практическая ценность диссертации заключается в том, что ее методы и результаты исследования могут использоваться в работах по изучению русского искусства рубежа XIX - XX веков. Материалы данной диссертации используются автором в лекционных и семинарских занятиях в рамках курса истории отечественного искусства в Столичном Гуманитарном Институте.

Апробация. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории и теории искусства МГАХИ им. В. И. Сурикова. Положения диссертации были изложены автором в сообщении на «Апрельских чтениях» 2000 года в МПГУ, в брошюре «Два денди «Мира искусства»

(Портреты Сергея Дягилева и Дмитрия Filosofova работы Льва Бакста)» (М.: Дедалус, 2004), а также в статьях.

Методика исследования. Для реализации целей и задач настоящей работы автором применяется метод- сравнительного искусствovedческого анализа. Автор строит исследование, исходя из «совместимости» и взаимных контактов, принадлежности к различным литературным кружкам и группировкам персонажей портретов. Это обуславливает композицию работы.

Структура и содержание диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Во введении автором изложены основные задачи диссертации, обозначается предмет исследования, дается историография вопроса. В основной части работы портретируемые сгруппированы согласно принятому в литературоведении делению литераторов-символистов на «старших» и «младших», и отдельную группу составляют портреты деятелей Серебряного века, не имевших непосредственного отношения к литературному символизму, но так или иначе с ним связанных - литераторов «околосимволистского круга».

Глава 1. Портреты «старших» символистов.

1.1 В первом параграфе рассматривается портрет Константина Бальмонта работы В. А. Серова, написанный в 1905 году по заказу журнала «Золотое руно». «Старший» символист («декадент-индивидуалист»), Константин Бальмонт воплощал в себе образ русского «собрата» Бодлера и Эдгара По, «художника-дьявола». Современники называли его «первым тенором» символизма. М. Волошин отзывался о нем как об «одержимом» и «бессознательном»¹. Много переводя из Верлена, По, Бальмонт невольно подражал своим европейским собратьям - не только поэтически, но и буквально, впитывая и «усваивая» стиль жизни поэта-символиста. В. Брюсов утверждал, что Бальмонт «...переживал жизнь, как поэт»², подразумевая экстравагантность и выходящие за рамки «мещанской обыденности» чудачества своего коллеги.

При этом фигура Бальмонта-поэта, «матерого» (по выражению А. Белого) декадента и предмета восхищения многочисленных поклонниц («бальмонтисток») несла на себе и трагикомический оттенок. Таинственные истории и анекдоты, ходившие о его жизни и эксцентрических выходках, составляют значительную часть воспоминаний о нем А. Бенуа, П. Перцова, А. Белого и других. Но все они подчеркивают, что при всей своей «разбросанности, бурности и склонности к эксцессам» Бальмонт горделиво нес звание

¹ Волошин М. Лики творчества. Л., 1989, с. 421

² Цит. по кн.: Перцов П. П. Литературные воспоминания. М.-Л., 1933, с. 260

«Поэта», всячески стараясь соответствовать избранному амплу «стихийного гения», хотя это «звание» употребляется в связи с его именем подчас в сугубо ироническом смысле.

Первое впечатление, которое производит серовский портрет Бальмонта - высокомерие и надменность. Собственно, этот портретный образ даже используется современниками, чтобы проиллюстрировать «напыщенность» поэта³. В портрете нашли отражение все остро-индивидуальные черты Бальмонта: странно-косое положение фигуры («Бальмонт...выгибается как геральдический ликорн» - замечает М. Волошин⁴), которое он, «быть может, считал грациозным» - предполагает А. Бенуа⁵; запрокинутая вверх голова с «мефистофельским» зачесом волос («Посадка головы? Но так ему ее посадил господь Бог!» - Марина Цветаева⁶); старомодность и педантизм в одежде, упоминаемые Андреевой-Бальмонт, подчеркнуты розовато-сиреневым, с тонкими изогнутыми лепестками, цветком в петлице. Портретируемый смотрит сверху вниз, с высоты своего роста. Все его лицо покрыто красноватыми рефлексамии - слегка слезящиеся глаза, лоб, щеки, стильная «мушкетерская» борода. Капризный изгиб губ, теряющихся в усах, выдает «что-то детское, ребячливое»⁷, что находили в Бальмонте современники. Декадентски-узкие плечи, вытянутый силуэт, «устремленность ввысь» модели соответствуют стилистике модерна, избранной Серовым для данного портретного образа. При этом образ достаточно репрезентативен — его репрезентативность «держится» не на внешних атрибутах портрета - нет ничего парадного в костюме, даже наоборот, он смотрится, несмотря на жесткость и белизну воротничка, скорее богемным; сомнительна и импозантность красноватого лица со слезящимися глазами. Вся сила и «представительность» серовского образа сконцентрирована во вскинутой голове и презрительном, отчаянно-надменном взоре — «взглядывал, точно хватаясь за шпагу»⁸. Артистически-помятый, но при этом подтянутый, прямой вплоть до спазматической неестественности изгиба, судорожно опирающийся на трость, глядящий как будто сквозь зрителя Константин Бальмонт в серовской интерпретации представляет собой воплощение образа настоящего декадента и настоящего «Поэта».

1.2 Второй параграф первой главы посвящен анализу двух портретов Федора Сологуба: портрета, созданного Константином Сомовым в 1910 г., и портрета работы Бориса Кустодиева, созданного тремя годами раньше - в 1907 г. Сомовский портрет представляет собой «холодно-мрачный» контраст яркому, «детски-солнечному» образу Бальмонта, рассмотренному выше. Он не входит в цикл графических портретов литературной элиты,

³ См. там же. С. 260-261

⁴ Волошин М. Лики творчества. С. 283

⁵ Бенуа А. Моя воспоминания. Т. 2, кн. 5. М., 1993, с. 426

⁶ Цветаева М. Сочинения в 2-х тт. Т. 2, Минск, 1998, с. 280

⁷ См.: Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. С. 354, Таффи Н. Бальмонт // Воспоминания о Серебряном веке. С. 75

⁸ Белый А. Начало века. В 3-х кн. Кн. 2. М., 1990, с. 241

созданных для «Золотого руна», т.к. был создан уже после того, как журнал прекратил свое существование, но его с полным правом можно отнести к серии «головок на лоскутках», как принято называть сомовские и бакстовские графические портреты современников. Кустодиевская работа, сделанная по заказу «Золотого руна», представляет собой графический поколенный портрет, на котором модель имеет вид «лукавого мужичка, спрятавшего в усы издевательскую улыбочку»⁹. Ироничный и «опрошенный» образ, предлагаемый художником, никак не соотносится с реноме Сологуба - одного из столпов символизма, мэтра, на поклонение к которому стекались молодые поэты Петербурга и Москвы.

Сомовский же портретный образ - не лукавый, а лишь слегка ироничный, скорее даже презрительно-отстраненный, бесконфликтно соотносится с образом Сологуба-писателя - автора романов «Мелкий бес», «Навы чары», брезгливо-равнодушного к жизни, видящего в ней только скуку и пошлость.

Интересна эволюция «образа» Сологуба, связанная с двумя разными периодами его жизни. Почти все мемуаристы обозначают эту перемену в его внешнем облике: сначала это был бородатый и патриархальный «дед», затем, в период славы - бритый светский «мэтр». Два портрета писателя дают зрителю представление о Сологубе двух разных периодов.

Ранний сологубовский период тесно связан с его учительским прошлым, когда он работал инспектором школ в провинции. Учительство сформировало его гордо-отрешенную манеру держаться. А. Белый колоритно описывает «нелюдимость» и учительскую «строгость», сетуя, что «с Сологубом ... личный контакт казался почти невозможен»¹⁰. «Мрачнейшего вида человек» - отзывается о Сологубе после первой встречи А. Бенуа¹¹. Но внешность Сологуба «патриархального» периода больше импонировала современникам, чем его «бритый» образ. М. Добужинский пишет: «Тогдашний облик Сологуба мне больше был по душе, чем тот (новая маска!), который он принял несколько лет спустя... Он стал бритым, причем обнаружилась большая бородавка у носа (портрет Сомова)»¹². Белый восклицает: «Обрился, женился, став видом: «сенатор в упадке»!»¹³.

«Лысым дедом» Сологуба изобразил Кустодиев. Ухоженная борода и усы, закрывающие рот, пенсне поверх прищуренных глаз, спокойная уверенная поза сидящего в кресле писателя — все эти будничные приметы ни в коей мере не служат для отображения истинного, символистского амплуа Сологуба: его декадентского пессимизма, культа смерти, воспевания страсти и стихии. Сологуб в кустодиевской интерпретации - «сухарь», впрочем не чуждый

⁹ Белый А. Начало века. С. 484

¹⁰ Там же. С. 483

¹¹ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2, кн. 4, с. 48

¹² Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987, с. 275

¹³ Белый А. Начало века. С. 488

самоиронии (он как будто подсмеивается над своим «профессорским» обликом), и, что также очень важно - он чрезвычайно «похож», что отмечено большинством современников¹⁴.

На сомовском портрете Сологуб уже «мэтр», принявший свое «светское» обличье. Барственно-холодное лицо, грустно-насмешливые глаза - он как «буддийский монах, с Гималаев, взирающий и равнодушно и сухо на наши дела, как на блошкин трепых»¹⁵. Слегка подщеченное сангиной, мягко оттушеванное, освещенное падающим сверху светом - лицо на портрете не производит впечатления «жутко застывшей» маски, как многие сомовские «слепки» с живых лиц его современников. Скорее скульптурная, нежели обычная для Сомова плоскостная трактовка головы - тени под носом, под знаменитой «хохочущей» и «угрожающей» бородавкой, под подбородком, «опрозраченные» светлым рефлексом жесткого белого воротничка, подпирающего мясистые щеки; естественного оттенка, живая кожа, розоватая у подбородка и темнеющая вокруг глаз, блестящая на лысой выпуклости лба, бликующая на носу и мягких розовых губах — все создает впечатление телесности, «плоти» - в отличие от привычной «марионеточной» сомовской трактовки. Но растворяющиеся в абстрактном пространстве фона плечи модели - излюбленный в серии «головок» прием художника - добавляют меру условности и «искусственности», что вполне вписывается в традицию Сомова. Несмотря на «телесность», нельзя говорить о «теплоте» или реалистичности образа - так или иначе впечатление «маски» остается, только маски не столь откровенно демонстрируемой, скорее «естественно несомой» моделью в силу природной психологической закрытости. Сологуб, безусловно, декадент и заражен «болезнью эпохи», как и Бальмонт на серовском портрете, но есть одно важное отличие, подмеченное Сомовым - он мистификатор, но не симулянт. Он безжизнен, но для создания ощущения этой безжизненности художнику не приходится прибегать к «мумифицирующим» техническим приемам - гладкому отточенному штриху, подчеркнутой графичности. Напротив, Сомов позволяет себе вольность и «живописность» техники, вылепляя «живую» голову со «зрячими» глазами - отстраненность и холодность модели ощущаются без дополнительных приемов. Зрителю предстает лицо истинного, «до глубины души» декадента, не нуждающегося в артистическом камуфляже - в противоположность портрету Бальмонта Серова, где каждая деталь, от прически и цветка в петлице и до положения туловища, призвана обыграть и подчеркнуть декадентски-поэтический образ модели.

1.3 Тема «декадентства напоказ» и «декадентства естественного», с которой мы столкнулись в противостоянии Бальмонт-Сологуб, обсуждалась еще современниками обоих поэтов. И не только Бальмонт попадает в число «показных» персонажей. В третьем

¹⁴ Чулков Г. И. Годы странствий. М., 1930, с. 233-234

¹⁵ Белый А. Начало века. С. 484

параграфе первой главы идет речь о портрете Зинаиды Гиппиус работы Льва Бакста, созданном в 1906 году. Артистичная, с продуманным до мелочей, изящно и мастерски созданным образом-маской, предстает зрителю хозяйка литературного салона и настоящая «мэтресса» декадентского Петербурга. Портрет «петербургской Сафо» - один из группы бакстовских портретов, выполненных в 1905-1906 годах в смешанной графической технике (черный и цветные карандаши, уголь, сангина, мел), в которую входят два варианта портретов Андрея Белого, портрет К. Сомова, Зинаиды Гиппиус и автопортрет. Они родственны по стилю и замыслу сомовской серии «головак на лоскутках», и частично были опубликованы вместе сомовскими в журнале «Золотое руно». По сравнению с застылостью и пессимистичностью сомовских портретов, бакстовская графическая серия, несмотря на то, что она достаточно репрезентативна, смотрится более «жизненной» и непосредственной.

На бакстовском портрете поэтессы представлена в облике «декадентской мадонны». «Великолепен и дерзко-выразителен»¹⁶ - написал об этом портрете С. Маковский. Зинаида Гиппиус изображена в рост, вытянутой по диагонали листа, полусидящей, сильно откинувшейся на спинку стула. На ней черный камзол и короткие панталоны - мужской костюм в стиле XVIII века, что заставляет вспомнить сомовские стилизации под «галантный» век. У Бакста костюмированный образ рождается не столько от ретроспективизма, сколько от необычности и экстравагантности самой модели, диктующей свой стиль. «Одевалась она живописно, но ... с вывертом» - замечает современница¹⁷. Лицо поэтессы, обрамленное взбитыми завитками рыжих волос, бледное и надменное, заставляет вспомнить отзывы современников, характеризующих Зинаиду Гиппиус как неуживчивого, часто беспощадно злого человека. Начиная с коротенького камзола, и заканчивая острыми, украшенными бантиками, носами лаковых туфель, длится манерная, извилистая линия, очерчивающая тонкий силуэт модели - хрупкие плечи, тонкие руки, горделивую осанку. Голова, в отличие от всего корпуса, развернутого в три четверти, дана почти в фас, но при этом кукольно наклонена влево - разрушая таким образом текучее движение силуэта из левого нижнего края рисунка в верхний правый и внося «марионеточность» в уже и так достаточно «искусственный» облик. Портрет оставляет впечатление демонстрации, эпатажа, заранее продуманного вызова публике. Собственно, все характеристики личности поэтессы сводятся к нескольким определениям: она была «пленительница» (по признанию А. Белого), она оставляла по себе впечатление «дьявольского наваждения» (у того же Белого¹⁸), она была «многолика» и легко «преображалась», дабы «завлечь в свои сети»¹⁹. Зинаида Гиппиус

¹⁶ Маковский С. Женские портреты современных русских художников // Аполлон. 1910. № 5. С. 39

¹⁷ Тьркова-Вильямс А. Тени минувшего. Встречи с писателями // Воспоминания о Серебряном веке, с. 328

¹⁸ Белый А. Начало века. С. 194

¹⁹ Там же. С.194-197

создавала себя сама, «вручную», и, будучи человеком «ручной выделки» (по выражению Г. Адамовича²⁰), она умело эксплуатировала сложившийся образ. «Поэтесса не только по профессии»²¹ - говорит о ней современник, подразумевая ее основную ипостась - жизне-мифо-творческую. Поэтому большинство воспоминаний о ней посвящены не анализу ее поэзии, а описанию ее необычного поведения, яркой внешности, «ядовитого» характера. Чувствуется, как ее недолюбливали, а порой и побаивались: « всю жизнь она ссорилась - вырывается у А. Белого²². Конечно, декадентке с бакстовского портрета никак не подходят эпитеты «добрая» или «милая». Но ведь портрет не случаен - он программно изображает поэтессу такой, какой она хотела бы, чтобы ее видели. Лев Бакст как создатель этого эпатажного портрета не конструирует, а лишь воспроизводит и «подает» образ - модель сама позаботилась о том, какой она хочет предстать публике. В этом отличие большинства бакстовских рисунков от портретов Сомова — все сомовские портреты являются гранями самовыражения художника, он сам «лепит» и создает свои образы (часто, как мы в этом убедимся, субъективизируя и «мумифицируя» реальный облик), а Бакст только отталкивается от характерности моделей, не пытаясь их подогнать под придуманный идеал. «Маскарад» бакстовского портрета Гиппиус - это не стилизация, родившаяся в голове портретиста, а маскарад самой личности, бравирующей своей «единственностью».

Глава 2. Портреты «младших» символистов.

2.1 В первом параграфе второй главы рассматривается портрет Александра Блока работы К. Сомова, созданный в 1907 году по заказу «Золотого руна». Блок-поэт - символ своей эпохи - являет ярчайший пример символистского существования - на грани реальной жизни и мифа. Он как и другие оказывается вовлечен в артистическую игру с жизнью, в которой внешние жизненные события неотделимы от творчества и взаимоотношения художника с окружающим миром превращаются в запутанный клубок полуреальности-полувывысла. Портрет Блока предлагает нам окутанный загадочной дымкой образ лирического героя. Собственно, секрет успеха блоковской поэзии заключен в том, что он сам становится лирическим героем своего времени. В этом портрете мы сталкиваемся с двойной мистификацией - с одной стороны, это усилия модели, направленные на создание образа, с другой - творческий метод художника, превращающий модель в инструмент для выражения собственных целей и задач.

Большинство современников в характеристике внешности Блока сходятся в главном - лицо поэта напоминает им «восковую маску» «до ужаса недвижных черт» и его

²⁰ Адамович Г. *Одиночество и свобода*. М., 1996, с. 61

²¹ Вольдский А. Л. Сильфида // *Минувшее. Исторический альманах*. 12. 1993, с. 277

²² Белый А. *Начало века*. С. 462

«поразительную красоту, напоминающую изваяние Аполлона»²³. Тему «маскообразности» развивают все, кто пишет о портрете. М. Волошин: «Лицо Блока само по себе - маска греческого бога»²⁴. Г. Чулков: «Лицо Александра Блока на портрете <...> похоже на маску». И несколькими страницами раньше: «Портрет К. А. Сомова - умное истолкование важного (я бы сказал «могильного») в Блоке»²⁵. Но реальный облик самого Блока, вне зависимости от портрета, многие характеризуют подобным же образом. С. Дурьлин: «Лицо его была маска - казалась она какою-то известковою, тяжелою, навсегда прилипшею к лицу <...> Я никогда не видел такого застывшего, омаскировавшегося, картонного лица»²⁶. Е. Ю. Кузьмина-Караваева: «...лицо ... как будто со средневекового надгробного памятника из камня высеченное, красивое и неподвижное»²⁷. Итак, в портрете Блока происходит совпадение сомовского подхода к портретированию и реального образа модели. Помимо уже приведенных, главное подтверждение этому - воспоминания Е. П. Иванова, на которые принято опираться в плане описания «могильной» и «заоблачной» внешности Блока. Правда, в этих мемуарах много субъективного - нельзя забывать, что мемуарист к моменту написания воспоминаний уже был знаком с поэзией Блока (отсюда цитаты из нее в характеристике внешности поэта), поэтому при первой встрече с поэтом уже имел предвзятое представление об этом человеке-символе. Кроме того, Е. Иванов не скрывает, что он уже знаком с сомовским портретом, а соответственно, не может быть не знаком с отзывами о нем современников. Таким образом, вопрос о том, сам ли образ Блока, его внешние и духовные качества спровоцировали написание этого «мертвенного» портрета, или же наоборот, написанный К. Сомовым портрет вкупе с отзывами о нем и блоковской же лирикой породили этот загадочный и восковой образ лирического героя, остается открытым.

Известно, что близким поэта - матери, тете поэта, М. А. Бекетовой, его приятельнице В. Веригиной портрет не понравился как распространяющий «превратное понятие о Блоке»²⁸. Сам Блок колебался в оценке произведения, как, впрочем, и портретист: «Мне тоже не нравится» - заявил Сомов матери поэта²⁹. «Я сам позорный и продажный, с кругами синими у глаз»³⁰ - подписал Блок репродукцию портрета, посылаемую матери, видимо, чувствуя, что попал в собственную ловушку, став жертвой своей литературной репутации. В написанном

²³ См.: Воспоминания и записки Евгения Иванова об Александре Блоке. (публикация Э. П. Гомберг и Д. Е. Максимова) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посв. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. Тарту, 1964, с. 344

²⁴ Волошин М. Средоточье всех путей. М., 1989, с. 266

²⁵ Чулков Г. И. Годы странствий. С. 201

²⁶ Дурьлин С. Н. В своем углу. М., 1991, с. 216

²⁷ Цит. по кн.: Константин Андреевич Сомов: каталог выставки к 100-летию со дня рождения художника. Сост. Н. Н. Пружан. Л., 1971, с. 13

²⁸ См.: Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. Л., 1930, с. 104; Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974, с. 88

²⁹ См. воспоминания Бекетовой М. А., с. 1807-108

³⁰ См.: Веригина В. П. Воспоминания. С. 121

Сомовым портрете поэт видит выявленное в своем облике ироническое «арлекинство», жалкого паяца, излом «отравленного иронией мертвеца»³¹. Возможно, поэтому он приходит в конце концов к выводу: «Портрет Сомова мне не нравится. Сомов в этом портрете отметил такие мои черты, которые мне самому в себе не нравятся»³². Тем не менее эту работу нужно расценивать как несомненную удачу Сомова-портретиста. В ней как нельзя явственнее отразились черты личности символистской эпохи - надменный, холодный, с жестким лицом-слепком «заоблачный рыцарь» Александр Блок, «культурная принадлежность» и символистское «амплуа» которого было задано им же самим, отчасти и помимо воли его «я», неотделим от образа лирического героя своей поэзии и от портретного образа, с которым его ассоциировали современники.

2.2 Параграф второй главы второй посвящен анализу портретов Андрея Белого работы Льва Бакста (1905-1906 гг.). «Рядом с чуть-чуть деревянным, спокойным и отсутствующим лицом Блока еще резче выступает нервное, страстно-оживленное и беспокойно-пытливое лицо Белого»³³ - этот контраст, подмеченный современником, служит для нас основанием рассмотреть вслед за блоковским портретом портреты близкого друга и впоследствии - непримиримого врага Блока - Андрея Белого.

«Стоит взглянуть на портрет, чтобы понять, что за птица Андрей Белый» - так отреагировал на первый вариант бакстовского портрета современник³⁴. «Мое позорище» - так охарактеризовал портрет 1905 года Белый, живописуя в своих воспоминаниях сеансы позирования у Бакста. «Бакст сломал челюсть, - сокрушается Белый. - Портрет кричал о том, что я декадент». О портрете 1906 года он пишет не так эмоционально: «вторая ... репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервнобольной, а усатый мужчина»³⁵. Ярлык «нервнобольного» в связи с портретом возникает не случайно. Действительно, с обоих портретов на зрителя смотрит «человек с надрывом»³⁶, «пленный дух» из воспоминаний Марины Цветаевой³⁷. Все биографы Белого в один голос говорят о том, что он был личностью за рамками ординарности. Некоторые считали его сумасшедшим, другие - экстравагантно-неуравновешенным, иные - «блаженным» и «великолепным клоуном», и все сходятся на том, что гениальность Белого - главная причина и источник его «надрыва». Н.

³¹ См. Блок А. А. Ирония // Александр Блок. Об искусстве. М., 1980, с. 104-106

³² Цит. по: Сумароков А. Моя встреча с А. Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2, М., 1980, с. 193

³³ Оцуп Н. Океан времени. СПб., 1994, с. 529

³⁴ Цит. по кн.: Белый А. Между двух революций. М., 1990, с. 63

³⁵ Там же.

³⁶ Луначарский А. Театр и революция. М., 1924, с. 103

³⁷ Цветаева М. Соч. в 2-х тт., т. 2. С. 305

Бердяев отзываясь о нем как о человеке, «отражающем все духовные настроения и искания» своего времени, но с «тяжелобольной душой»³⁸.

Сам Андрей Белый характеризует себя в своих воспоминаниях как «расколотого» и «двойственного» человека, и подчеркивает, что видимые «легкость» и «светскость» давались ему с трудом. Он пишет, что «с детства натаскан на двойственность», «натаскан» казаться «оживленным, веселым и светским», - таким, каким Бакст нарисовал его во втором варианте портрета. «Изнанка же, - признается Белый, - первый портрет Бакста: перекиривленное от боли лицо»³⁹. Получается, что сделав два портрета Андрея Белого, Бакст добился гармонии - одно изображение дополняет другое, и перед зрителем возникает «разный», «двойственный» Белый.

Первый портрет (1905 г.) изображает писателя погрудно в фас. Очертания крупно взятой головы со взерошенными волосами, неровная беспокойная линия, обозначающая контуры плеч, топорщащиеся усы, намеренно подчеркнутая асимметрия лица — все эти приемы выдают бакстовский замысел изобразить Белого в состоянии экстатического «оживления». В необычно живом лице с беспокойно-разными глазами, огромным выпуклым лбом и «демоническими» зальсынами ясно читается одержимость, которую современники предпочитали называть «декадентством». Амплуа Белого на этом портрете - он сам, его декадентски-обнаженная сущность.

На втором варианте портрета (1906 г.) Белый изображен стоящим в трехчетвертном развороте к зрителю. Его взгляд направлен в одну точку, поза статична. Принято называть это изображение спокойным и «корректным». Но внешнее спокойствие модели здесь слишком искусственно, чтобы не бросаться в глаза. «Сыгранность», «ненастоящность» этого спокойствия проглядывает во всех значительных и незначительных деталях работы. Чрезмерно прямая постановка фигуры создает впечатление, что модель вот-вот сорвется с места и устремится туда, куда пристально всматривается. Голова поднята «как с эстрады», кисти рук, едва намеченные, сжаты в кулаки. Выпуклость лба, впалый висок, подчеркнутая скула (как будто челюсть очень плотно сжата), неровный блеск в глазах - эти признаки плохо скрываемого беспокойства рисуют образ нервного и возбужденного человека. Прикрытый усами широкий рот, плоское струнно-натянутое туловище заставляют вспомнить нелестное для Белого сравнение с лягушкой. «Все его движения были лягушачьи» - отмечает Нина Берберова⁴⁰. Кажется, именно лягушачью «готовность к прыжку» изобразил Бакст во втором портрете. Пожалуй, Баксту удалось ухватить главную доминанту хаотического внутреннего мира писателя - устремленность, дополняющую «безумие» первого портрета.

³⁸ Бердяев Н. Самопознание. М., 1990, с. 182

³⁹ Белый А. Между двух революций. С. 69

⁴⁰ Берберова Н. Курсив мой // Серебряный век. Мемуары. М., 1990, С. 431

2.3 Галерея портретов «младших» символистов продолжается в третьем параграфе второй главы рассмотрением портрета Вячеслава Иванова, созданного Константином Сомовым первым из графической серии для «Золотого руна» - в 1906 году.

М. Волошин считал, что художник не сумел передать «волшебного обаяния» и «змеиной обольстительности» образа Учителя с большой буквы, легендарного хозяина «башни» на Таврической улице, собравшей в начале 1900-х годов весь цвет интеллектуально-художественной элиты Петербурга⁴¹. «Стадами поэты стекались к доброму пастырю, чаровнику» - пишет об ивановских «средах» А. Белый⁴². Вячеслава Иванова, как и Зинаиду Гиппиус, окружавшую себя коллегами и поклонниками своего таланта, прельщало прежде всего «овладение душами». Как и другие деятели Серебряного века, Вячеслав Иванов был не чужд театрализации собственного бытия и нуждался в подмостках («башня» служила ему такими подмостками) для исполнения роли Верховного жреца. Редкое артистическое обаяние «великого мистификатора» требовало как можно большего числа «очарованных» им. Но Константин Сомов, кстати, постоянно бывавший на «башне» и участвовавший в «Гафизе», в своем портрете Иванова «проигнорировал» его «очарование».

Внешний облик модели, такой, каким он известен по описаниям мемуаристов, передан очень достоверно. Розовое лицо в ореоле длинных выющихся золотистых волос, небольшие голубые глаза, белокурая бородка клинышком, свежие красные губы. Многочисленные блики на кончике носа, в углах ноздрей, на губах, на лбу создают ощущение лоснящейся кожи. Блеск золотых завитков волос, нимбом обрамляющих необъятный лоб и спускающихся к плечам, дополняет ощущение «полированности». Возможно, Сомов прибегнул к этому приему, чтобы передать по-леонардовски мягкое «свечение», по словам современников, исходившее от Учителя.

При этом многие исследователи отмечают, что сомовский Иванов «простоват», «похож на деревенского батюшку». Действительно, «коренастая» трактовка фигуры и широкое, румяное и блестящее лицо Иванова сильно его «опрошают», делают «бесхитростным» и «чувственным». Можно считать портрет неудачей Сомова, не справившегося с первой в серии моделью, а можно расценивать эту работу как сомовскую «игру» с натурой, в которой он не пожелал следовать концепции «человек в роли», как делал это впоследствии с блоковским и сологубовским портретами, в данном случае взяв на себя роль «разоблачителя». Возможно, общаясь с «великим мистификатором», Сомов не желает «поддаться» этой мистификации, и «не дотягивает» образ до той «светлости», «солнечности» и недоступности, которые приписывали Иванову.

⁴¹ Волошин М. Лики творчества. С. 282

⁴² Белый А. Начало века. С. 345

Вероятно, желая дополнить или изменить характеристику, в следующем 1907 году Сомов написал акварель-миниатюру «Голова Вячеслава Иванова». В почти квадратном формате на фоне голубого неба и зеленой листвы изображена запрокинутая голова Иванова с огненно-рыжими волосами. Портрет профильный, решение образа - декоративное, построенное на контрасте холодных тонов фона и «горящих» волос модели. Само сочетание цветов - золота и лазури - можно трактовать как канонически-символистское, кроме того, оно, по-видимому, отсылает к темпераменту модели, как и необычная композиция. Такой нервный, экспрессивный образ - прямая противоположность портрету 1906 года. По настроению этот портрет-миниатюра похож на позднейшее изображение Вячеслава Иванова, сделанное Н. Ульяновым. Ульянов дает свой, очень субъективный взгляд на модель. Деформированный, гротескно-ломкий силуэт, улыбка-grimаса на худом лице со впалыми щеками, маленькие холодно-прищуренные глаза. Изгиб фигуры, длинные сжатые пальцы рук, глаза - все компоненты характеристики заставляют вспомнить о «змеиной» сущности Иванова, тщательно замаскированной благообразием сомовского портрета. То, чего не хватает «сытому» образу Сомова, в переизбытке дано Ульяновым - многолика, «скользящая», «подвижная» актерская его основа.

2.4 В четвертом параграфе второй главы рассматриваются два варианта портрета поэта Михаила Кузмина, созданные Константином Сомовым в течение 1909 года, а также портрет поэта, написанный Александром Головиным в 1910 году.

Миф о Михаиле Кузмине возник одновременно с началом его литературной карьеры, и одна из его основных составляющих - таинственность, окружавшая его образ. Даже дата его рождения, указанная самим поэтом в автобиографии, неточна - Кузмин был старше, чем хотел казаться. Родившись в старообрядческой семье, Кузмин проходит в своем духовном и эстетическом развитии две стадии, «примеряя» на себя сначала образ «цыгана» и «старовера» - благочестивого отшельника, случайно попавшего в мир петербургской богемы, а затем - «александрийца», «денди» и эстета, мэтра богемных кругов. 1905-1907 годы - это период подчеркнутого эстетства и дендизма Кузмина. Блок назвал их «маскарадными» и выражал надежду, что Кузмин стряхнет с себя «ветошь капризной легкости»⁴³. Именно Кузмин 1900-х - со скандальной славой автора первого в России гомосексуального романа, «свой» человек в художественных и театральных кругах, законодатель вкусов и мод, легкий, капризный и изысканный, по легенде - обладатель 365 жилетов, представлен в сомовских портретах.

Кузмин сознательно и много работал над своими специфическими образами, сначала - отшельника, потом денди. Он не только нарочно усиливал экзотичность своей внешности

⁴³ Блок А. А. Собр соч. в 8-ми тт. М.-Л., 1962, с. 365

(например, приклеивал на лицо мушки или бесконечно сменял свои легендарные разноцветные жилеты), но и своим поведением, манерами, тем, что он о себе рассказывал и что замалчивал, всячески старался соответствовать придуманному рафинированному, утонченно-таинственному имиджу. Он был мистиком, «гафизатом» (как чрезвычайно близкий ему по духу Сомов), создал себе репутацию известного «порнографа», человека без моральных устоев.

В своей поэзии Кузмин в гораздо большей степени, чем остальные наши персонажи, сближается с мирискуснической эстетикой, особенно с Сомовым. В его творчестве очень сильны ретроспективные мотивы, в «Сетях» он прямо обращается излюбленному Сомовым XVIII веку: бутафорские маркизы, гроты, фейерверки, беседки, галантные романы и дуэли дают сюжеты стихам этого сборника. Как и в мире Сомова, в мире Кузмина за внешней легкостью, игривостью и красотой скрыт скепсис - для них обоих ощущение прелести мира всегда связано для него со все пронизывающим вянием смерти.

Концепция обоих вариантов портрета - гуашевого и акварельно-графитного - это излюбленная в серии концепция «человека в своей роли». «Маска» Кузмина настолько плотно срослась с подлинным лицом, что, глядя на портрет, становится ясно - она-то и есть истинное лицо персонажа. В акварельном варианте система приемов та же, что и в портрете Блока - отсутствует предметный фон, лицо изображается в как бы абстрактном пространстве, что придает портрету декоративность. Усиливается эта декоративность за счет прихотливого орнамента черных блестящих завитков на лбу Кузмина (у Блока волосы решены обобщенным и жестким непроработанным пятном, у Иванова - легким «ореолом»), легкого изящного наклона головы, яркого малинового пятна галстука под жестким белым воротничком. Образу Кузмина эти черные завитки, зачесанные на лысеющий лоб, в сочетании с острой бородкой, придают «бесовский» оттенок. В отсутствие плеч крупная в трехчетвертном ракурсе голова Кузмина, его желтоватое, восточного типа лицо выделяется особенно выпукло и неестественно - он не «живой», а как будто чудесным способом «оживленный» художником. Огромные темно-карие глаза «фавна» расположены неестественно низко относительно переносицы. В глазах, прикрытых тяжелыми темными верхними веками и окруженных желтовато-коричневыми кругами, читается опустошенность «усталого сатира», пытающегося скрыть тоску за насмешкой - в томно наклоненной вбок голове, приподнятой правой брови видно стремление оставаться «в роли» до конца. Правый глаз модели выглядит живым и блестящим за счет яркого белого блика на нижнем веке, тогда как левый, находящийся в тени, кажется пустым. Может быть, когда Кузмин в своей статье «К. А. Сомов» писал, что у сомовских персонажей сквозь тонкую плотскую оболочку «вдруг ясно проступает тлетворный знак уничтожения и из-за реальных черт видится костяк

или труп»⁴⁴, он имел в виду собственный портрет - «смертный тлен» проглядывает в огромных глубоких глазницах, выпуклом лбе и во всей тщательности, с которой Сомов лепит череп своего персонажа, явственно проступающий несмотря на обилие декоративных деталей.

В гуашевом варианте портрета Сомов неожиданно отказывается от присущей всей серии монохромности и строит колорит на сочетании красного, белого и синего цветов, отчего перестает доминировать голова и появляется ощущение материальности тела, бесплотного в акварели. Гуашевый вариант более темпераментен, и в нем отчетливее проявляются задачи, поставленные автором - запечатлеть экзотический, эпатурующий, карикатурно-приторный персонаж, концентрирующий в себе эстетические пристрастия и болезненные изломы эпохи. Если сомовский Сологуб - «солидный дядя», Блок - «мертвенно-гордый рыцарь», Вячеслав Иванов - «профессор», то Кузмин - усталый фавн, не желающий скинуть «ветошь капризной легкости». М. Волошин назвал лицо Кузмина на сомовском портрете «изысканно-культурной тысячелетней маской» и отметил, что этот портрет - одна из больших удач художника⁴⁵, а П. Эттингер назвал «удивительную голову Кузмина с намеком на дегенеративность и оттенком восточной меланхолии» «шедевром»⁴⁶ всей серии.

Помимо Сомова Кузмина портретировал другой мирискусник - Александр Головин. Это темпераментный портрет 1910 года, возникший как часть нереализованного большого замысла - группового портрета сотрудников журнала «Аполлон», заказанного С. К. Маковским. Своеобразие внешности Головина побудило Головина написать его отдельный портрет, в рост. Сравнительно с сомовской работой на головинском портрете Кузмин выглядит более буднично, без «бесовской» эффектности, в нем нет ничего нарочито приукрашенного, скорее это обыденный и усталый образ. Работа выдержана в коричнево-серой тональности. Кузмин стоит вполоборота на фоне большой, резко сокращающейся в пространстве декорационной мастерской Мариинского театра. Смуглость лица модели, по-восточному экзотического, с огромными грустными глазами, подчеркнута белизной воротничка. Печальная выразительность головинского образа не вносит новых черт в характеристику личности Кузмина, тогда как портрет работы Сомова - программная вещь, призванная вскрыть и показать зрителю самые типические, характерные черты поэта, существующего «на грани» игры и жизни, настоящего представителя артистической символистской эпохи.

⁴⁴ Кузмин М. А. К. А. Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979, с. 472

⁴⁵ Волошин М. Лики творчества. С. 282

⁴⁶ Эттингер П. Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. С. 466

2.5 Последняя часть второй главы посвящена анализу портрета «самого младшего» в группе младосимволистов Сергея Городецкого, которого портретировал тоже «младший» мирискусник «второго поколения» Борис Кустодиев.

Большой стремительной птицей с огромным клювом, как будто готовой взлететь, изобразил Кустодиев Сергея Городецкого в портретном рисунке, сделанном 6 января 1907 года (живописный портрет Городецкого сейчас находится в Швеции, и мы можем судить о нем только по рисунку). 1907 год был годом «почивания на лаврах» для молодого поэта Сергея Городецкого. В предыдущем, 1906 году, вышла в свет книга его стихов «Ярь», созданная по мотивам русского фольклора и древнеславянской мифологии, которая была сразу же с восторгом принята мэтрами символистской поэзии, а вслед за ней - «Перун». Городецкий получает приглашение сотрудничать в «Весах» и «Золотом руне», входит в литературные салоны Петербурга - становится завсегдатаем «башни» Вячеслава Иванова и даже «гафизитом». «Все среды были средами триумфов юного Ярилы» - вспоминает В. Пяст⁴⁷. Безусловно, творческие ориентиры поэта, его обращение к народному быту и народной поэтике были близки Кустодиеву. Возможно, создание портрета Городецкого было откликом художника на его книгу «Ярь».

Рисунок выполнен в быстрой штриховой манере, итальянским карандашом и сангиной на тонированной бумаге. Поэт изображен сидящим в три четверти, диагональю силуэта пересекающим портретное пространство. Его поза стремительного наклона вперед небрежна и динамична, артистично повязан темный бант вокруг белой стойки воротничка, протяженные и небрежные линии мягко и неточно очерчивают силуэт и «вылепляют» черты лица, растрепанные волосы, падающие на лоб. Образ, создаваемый Кустодиевым, служит одной из важнейших личностных характеристик - он демонстрирует неустойчивость и «безудержность» темперамента модели. Александр Блок как-то в шутку назвал Городецкого «Гордеем Безудецким»⁴⁸, Андрей Белый - «юным говоруном со взъерошенными мохрами»⁴⁹. Лучший литературный портрет Городецкого дал Максимилиан Волошин. Он сравнил его с «молодым фавном, сбжавшим из глубины скифских лесов», «пленным варваром», и заметил, что «огромный нос, скульптурный, смело очерченный и резко обсеченный на конце смелым движением резца сверху вниз, придавал его лицу нечто торжественно-птичье, делавшее его похожим на изображения египетского бога Тота...»⁵⁰. Действительно, породисто-некрасивое лицо Городецкого провоцирует к зооморфным, а в особенности орнитологическим сравнениям. Его крупный «лепной» нос, дополнительно

⁴⁷ Пяст В. Встречи. М., 1929, с. 93

⁴⁸ См.: Модест Гофман. Петербургские воспоминания // Воспоминания о Серебряном веке. С. 368

⁴⁹ Белый А. Между двух революций. С. 56

⁵⁰ Волошин М. Лики творчества. С. 464

подчеркнутый художником глубокой темной тенью, низкий скошенный лоб, косые пряди волос вызывают «первобытные» ассоциации, созвучные тематике его стихов. Кустодиев подчеркивает животную чувственность своей модели: срастающиеся на переносице густые брови, мясистые щеки, в области высоко поднятых скул наплывающие на глаза, маленькие прищуренные глаза-щелочки, и под тяжело нависающим носом - выпуклые, широкие, блестящие губы с пробивающимися кустиками усов над уголками. Кажется, в противовес мертвенным сомовским маскам и бакстовским «стильным» портретам в портрете работы Кустодиева мы впервые встречаем реалистический (почти импрессионистический) портрет поэта-символиста. Но такой вывод чересчур поспешен - в кустодиевском портрете мы тоже имеем дело с мифологизацией, только другого рода. «Скользящсть» и «гибкость» образа Городецкого, всеми доступными художественными средствами демонстрируемая Кустодиевым, составляют основу образа жизненного. Ярким, энергичным, «первобытным» «лесным фавном» Сергей Городецкий ворвался в символистский мир, своей безудержностью и «безудечностью» пленив сердца мэтров и публики. Творя и претворяя в своей поэзии языческие мифы, он создал миф и о себе - веселом, взъерошенном, некрасивом и одаренном, пленивший не только публику, но и таких же мистификаторов-мифотворцев, как и он сам.

Язык модерна, которым пользовались Серов (рассматриваемого периода), Сомов и Бакст в своих портретных характеристиках, «не идет» к такой колоритной фигуре, как Городецкий. Зато его образу необычайно подходит текуче-неопрятная манера кустодиевского рисунка. Своим портретом Кустодиев подтверждает миф о яркой и самобытной «звезде», взошедшей на литературном небосклоне, и реализовавшей свой творческий потенциал не только в стихосложении, но и в мифологизации собственной личности.

Глава 3. Портреты литераторов «околосимволистского круга».

3.1 В первом параграфе третьей главы идет речь о портрете К. А. Сюннерберга работы Мстислава Добужинского, более известного под названием «Человек в очках». Под псевдонимом «К. Эрберг» Сюннерберг издавал стихотворные сборники, и даже сам автор портрета - Добужинский - рекомендует его в своих воспоминаниях прежде всего как поэта, но в современном литературоведении ему не найдено место ни среди «старших», ни среди «младосимволистов» - он известен более как эссеист и художественный критик.

Добужинский написал портрет Сюннерберга в конце 1905 - начале 1906 г. Надо отметить, что «Человек в очках» сразу же после своего появления стал в ряд «символов эпохи», что не случайно - эта работа затрагивает актуальнейшую тему русской культуры рубежа веков - тему духовного одиночества «неприкаянного» русского интеллигента.

Константин Александрович Сюннерберг был сослуживцем Добужинского в министерстве путей сообщения. В воспоминаниях художника дается великолепный литературный портрет Сюннерберга, служащий комментарием к живописному. Добужинский пишет, что Сюннерберг был на редкость образованным человеком и настоящим «европейцем» (шведом «по крови»). «В нем были изящество и аристократизм, - отмечает художник, - по внешности же он мог казаться «сухарем» и «человеком в футляре». <...> Он был весь как бы «застегнутый», даже его очки с голубоватыми стеклами были точно его «щитом», и когда он их снимал, представлялся совсем другим человеком...»⁵¹. Очевидно, Мстислав Добужинский видел в своем коллеге «родственную душу», человека, живущего, как и он сам, двойной жизнью - жизнью чиновника и художника одновременно. Они были схожи даже внешне - оба высокие, худощавого телосложения, корректного «нордического» типа (шведские крови Сюннерберга и литовские - Добужинского). Возможно, именно духовное сходство поэта и художника послужили поводом для создания портрета, вышедшего, впрочем, за жанровые рамки, что подтверждается данным ему в начале 1906 г. И. Грабарем обобщающим названием - «Человек в очках». Желание художника выразить свою «неприкаянность» в образе схожем, но более заостренном, претворилось в произведение, глубочайшее по своему символическому смыслу.

Модель изображена на фоне окна - частого мотива Добужинского. Это реально существующее окно квартиры Сюннерберга, с пейзажем, который, по словам художника, его все время «притягивал», когда он бывал в гостях у поэта⁵². Собственно, идея создания портрета - нехарактерного для Добужинского жанра - возникла не сразу. Первоначальным желанием художника было написать пейзаж за окном, а человеческая фигура понадобилась из чисто композиционных соображений.

Фигура Сюннерберга, сцепившего руки, расположенная строго по центральной оси горизонтальной композиции картины, смотрится четко читаемым силуэтом, т. к. источник света находится за спиной модели. Благодаря такому «контражуру» персонаж, во-первых, максимально обобщен (лицо находится в тени и совершенно сливается с фигурой), во-вторых, дистанцирован от фона - светлого и полихромного в противовес довольно темной монохромной фигуре. Тема одиночества интеллигента в современном городе и шире — человека в разрушающей личность современной цивилизации, подчеркиваемая большинством исследователей - ведущая в произведении. Она дополнительно поддержана обособленностью персонажа не только от фона, но и от зрителя. Изможденное худое лицо с выпуклым высоким лбом, сильно выраженными скулами, аккуратной светло-русой

⁵¹ Добужинский М. В. Воспоминания. С. 181-182

⁵² См. письма М. В. Добужинского К. А. Сюннербергу. 1903-1920. Ин-т русской литературы АН СССР, отдел рукописей, ф. 474, № 53, л. 38

бородкой, напоминает обтянутый кожей череп с надетыми на него очками-«щитом». «Неживое» впечатление усиливается скованной неподвижностью модели, мертвенным серовато-охристым оттенком кожи, как будто отсутствующим под мешковатым пиджаком телом. Зрителю ясно, что перед ним «книжный червь», «кабинетный человек» - на его род занятий указывают лежащие на подоконнике толстые тома.

Ландшафт за окном заслуживает отдельного рассмотрения. Знакомый по большинству работ Добужинского унылый городской пейзаж занимает все пространство картины, заключенное в оконную раму. Это большое буро-зеленое огородное поле, прорезанное уходящей вдаль дорогой и декорированное геометрическим ритмом поленниц на первом плане. Зады огорода окаймлены лентой тесно притертых друг к другу бедных домов, задних фасадов фабричных казарм, брандмауэров. Красные и охряные прямоугольники домов чередуются с грязно-белыми вертикалями брандмауэров, создавая жесткий ритм. На фоне этого закрывающего горизонт пейзажа предстает перед зрителем «человек в футляре», «скелет» в очках и интеллигентском сереньком пиджаке. Таким образом тема «мертвенности» модели, актуальнейшая в портретном жанре символистской эпохи, получает в работе Добужинского новую интерпретацию. И мотив «маски» здесь трактован иначе, чем это было, к примеру, у Сомова или Бакста. Символизм «Человека в очках» заключается именно в том, что маска не надета, а снята с персонажа - несмотря на «защитные» стекла очков, Сюннерберг весь раскрыт для зрителя - ясна и его рафинированная «футлярность», и оторванность от пугающе-унифицированной современности, разворачивающейся за его спиной, и само его положение - спиной к действительности, и его одиночество - разумеется, Добужинский не случайно «впускает» в портрет такой огромный кусок ритмически-однообразного ландшафта, оставляя для человека пусть центральное, но не господствующее положение. Пейзаж «вытесняет» поэта, его хрупкая интеллигентская сущность «раздавлена» и растворяется в бездушном однообразии окружающей действительности, и снисходительно-сочувственный взгляд художника на «футлярного» интеллигента, своего двойника, представителя уже уходящей эпохи, передается и зрителю.

3.2 Портрет В. В. Розанова работы Л. Бакста (1901 г.) является предметом рассмотрения во втором параграфе третьей главы.

В начале 1900-х годов журналист, публицист и философ Василий Розанов был близок журналу «Мир искусства» и его организаторам, хотя его положение, безусловно, всегда было несколько обособленным - Розанов вообще не был полностью «своим» ни в одной группировке литературно-художественного толка. Тем не менее мирискусники считали его весьма «притягательным», судя по воспоминаниям А. Бенуа, с большой симпатией

пишущего о Розанове⁵³. Этой дружбе между мирискусниками и Розановым остался «превосходный памятник» (А. Бенуа⁵⁴) - пастельный портрет работы Льва Бакста. Этот портрет не вписывается в выбранные нами «серийные» рамки портретов литераторов (1905-1910-е гг.), будучи слишком ранним, что и обуславливает ряд особых черт, присущих этой работе.

По мнению П. Перцова, на этом портрете Розанов выглядит слишком «учителем» - в повседневном сером костюме, золотом пенсне, с книгой в руках. Колорит картины, выдержанный в тусклых матовых тонах, поддерживает скучновато-будничное ощущение. Фигура смещена с центральной оси картины немного вправо и вниз, как будто сползает под собственной тяжестью по скользким вертикалям фона. Розанов развернут в три четверти к зрителю, сидит, слегка откинувшись на спинку стула, как будто обернувшись с лукавой, полуулыбкой. На нем мешковатый, драпирующийся крупными, некрасивыми складками, графитно-серого цвета костюм, скрывающий довольно тщедушное тело. Белый воротничок рубашки впивается в красноватую шею, белые же жесткие манжеты высовываются из рукавов пиджака. В руках Розанов держит небольшую толстую книгу с желтоватым обрезом, заложив между ее страниц указательный палец левой руки. Положение ног Розанова неясно - возможно, они недописаны, или же писатель очень неловко подогнул под себя левую ногу, при этом вытянув не уместившуюся в формат картины правую вперед.

Поражает цвет кожи портретируемого - ярко-розовый, пронзительный в сравнении с темно-серым цветом одежды. Эта навязчивая розовизна меняет свою интенсивность, на покатом, с обильными залысинами шишковатом лбу переходя в желтизну, сгущаясь краснотой на висках, шее и вокруг ноздрей, и смешиваясь с пепельным на кистях рук. Жидковатые рыжие волосы Розанова неопрятными клочками торчат в разные стороны, топорщатся над блестящим лбом. На выпуклых надбровных дугах почти не видны прямые светлые брови. На прямом чуть островатом носу - овальные очки в золотой оправе, не скрывающие глубоко посаженные светло-карие, в тон к волосам, с лукавыми искорками глаза. Мимика этого неестественно-розового лица необыкновенно жива и подвижна: полуулыбка играет в каждом мускуле, в напряжении скул, приподнятости щек, носогубной складке, заостренном круглении апельсиновой бородки. Сходство живописного портрета с литературными бросается в глаза. «Огненно рыжий, всегда с торчащим хохолком на макушке, с маленькой бородкой и весьма хитрым взглядом поверх очков» - таков Розанов Добужинского⁵⁵. В своей обычной манере, совершенную карикатуру на Розанова предлагает А. Белый, смакуя характерные подробности. По Белому Розанов «невысокого роста

⁵³ Бенуа А. Моя воспоминания. Т. 2. кн. 4, с. 293

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Добужинский М. В. Воспоминания. С. 204

блондином с легкой проседью, с желтой бородкой, торчком ... на лоснящемся, дряблородном и бледно-морковного цвета лице ... очки с золотой оправой; над лобинной клок мягких редких волос, как кок клоуна»⁵⁶. Зинаида Гиппиус в своем очерке «Задумчивый странник» мягче, но в том же духе описывает розановскую внешность: «Невзрачный, но роста среднего, широковатый, в очках, худощавый, суетливый»⁵⁷. Она цитирует слова писателя о своей наружности - он считал ее «мизерабельной» - и не соглашается с ним: «...присмотрелись мы к его лицу, и ничего уже в нем «мизерабельного» не находим. Кустиками рыжевато-белокруая бородка, лицо ровно-красноватое... А глаза вдруг такие живые и плутовские - и задумчивые, что становится весело»⁵⁸. «Незначительностью» и невзрачностью внешности Розанов никак не вписывается в круг петербургских эстетов эпохи модерна. Провинциал по рождению, выросший в бедности, работавший школьным учителем и попавший в Петербург благодаря дружбе с литературным критиком и публицистом Н. Страховым, он являл собой то, что Андрей Белый назвал «апофеозом тривиальности». Тем не менее З. Гиппиус пишет о нем как о человеке «не в ряд других людей», которого «скорее можно назвать явлением, чем человеком»⁵⁹. Розанов завоевал свою двусмысленную известность как публицист - автор многочисленных статей, эссе, посвященных религии, полу, семье, морали, литературе, искусству. Особенно занимала его проблема пола, не решенная, по его мнению, христианской религией. Он предлагал реформировать христианство, чтобы оно могло принять в себя «все могущество пола», как это было в иудействе. Но насколько активен и оригинален был Розанов в своем творчестве, настолько банален в семье, быту, «в обществе». Он был истинным мешанином провинциального склада, домоседом, хлебосольным хозяином, а «на людях» вел себя как «хорошо сохранившийся провинциальный «дичок»»⁶⁰. Абсолютно чуждый светскости, он был «не по вкусу» «монденному льву» объединения Сергею Дягилеву, но оказался симпатичен не менее «светскому» мирискуснику Льву Баксту, пожелавшему написать его портрет. Возможно, эта симпатия отчасти проистекала из бакстовского увлечения оригинальной сексуальной философией Розанова. «Левушка, будучи убежденным евреем, особенно ценил в Розанове культ еврейства» - признает А. Бенуа⁶¹. Но не только это вызвало появление бакстовского портрета. Розанов со всей его хитростью («Хитер нараспашку!»⁶²) и наивностью («величавой, детской, изумительной и изумляющей»⁶³), с его неумным любопытством, с

⁵⁶ Белый А. Начало века. С. 476

⁵⁷ Гиппиус З. Н. Живые лица. В 2-х кн. Кн. 1. Тбилиси, 1991, с. 90

⁵⁸ Там же. С. 92

⁵⁹ Там же. С. 89

⁶⁰ Перцов П. П. Литературные воспоминания. С. 299

⁶¹ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2, кн. 4, с. 293

⁶² Белый А. Начало века. С. 477

⁶³ Там же.

любовью-ненавистью к христианству, Розанов-антипрогрессист, Розанов-антиевропеец, плебей, ненавистник аристократии и монархист, был чрезвычайно интересен и экзотичен космополитичному и утонченному «Миру искусства». Он был со всем своим хлебосольством, порой чрезмерной ласковостью, излюбленными современниками воскресными чаепитиями за большим столом, безвкусыностью в одежде - очень «русский», очень «достоевский» человек, истинное порождение «гениальной провинции». Н. Бердяев подчеркивал «русскость» писателя: «В Розанове так много характерно русского, истинно русского... В самых недрах русского характера обнаруживается вечнобабье, не вечноженственное, а вечнобабье. Розанов - гениальная русская баба, мистическая баба»⁶⁴. Итогом интереса «западника» Бакста к домашне-уютному, бабьи-мещанскому и по-русски противоречивому религиозному мыслителю Розанову стал большеформатный пастельный портрет - произведение, отмечающее важный перекресток в духовной жизни Серебряного века, памятник увлечению мирискусников - увлечению явлением настолько русским, что оно этой экзотической русскостью казалось необычным и притягательным.

3.3 Следующая работа, рассматриваемая в третьем параграфе третьей главы диссертации - графический портрет А. М. Ремизова, сделанный Б. Кустодиевым в 1907 г. по заказу редакции «Золотого руна».

С символизмом А. Ремизова связывает многое — пессимизм, религиозность и мистический настрой его произведений. Он был большим знатоком фольклора. Пространную характеристику Ремизову дает Александр Бенуа: «превосходный наш писатель, великий знаток всего исконно-русского и, вместе с тем, величайший чудак, обладавший даром создавать вокруг себя сказочное настроение даже тогда, когда беседа ведется на самые обыкновенные темы» .

Б. М. Кустодиев был знаком с Ремизовым, видимо, еще со времени их совместного участия в «Золотом руне». Надо думать, что художника и писателя сближала общая «русская тема», знание купеческого и мещанского быта, народного фольклора. Кроме того, Ремизов был «чудак». Добужинский пишет, что он «уснащал свои писания ... рисунками довольно странными — был в них настоящим сюрреалистом еще до сюрреализма. Квартира их была полна всевозможной курьезной чепухи, висели прищипленные к обоям разные сушеные корни и «игры природы», вербные чертики и пр.»⁶⁶. В воспоминаниях Ариадны Эфрон также можно найти теплые слова в адрес милого «чудака» и «скомороха» А. Ремизова. Она рассказывает о его «скоморошестве» и задается вопросом: «Что было в этом наигрышем, что

⁶⁴ Бердяев Н. Собр. соч. Париж, 1989, т. 3, с. 351

⁶⁵ Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2, кн. 5, с. 508

⁶⁶ Добужинский М. В. Воспоминания. С. 277

розыгрышем, что правдой, что причудливой скорлупой, в которую скрывался он от жизни, что самой жизнью...?»⁶⁷.

Ремизов обладал запоминающейся экстравагантной внешностью. Добужинский замечает, что «маленький, сгорбленный ..., курносый, в очках, с огромным лбом и торчащими во все стороны вихрами», Ремизов чрезвычайно «походил на «чертяку» или колдуна его сказок»⁶⁸. Т. о., современники единодушно подчеркивают в характере Ремизова страсть к чудачествам, скоморошеству, наигрышу. В контексте времени это не удивляет, эти черты были принятым и понятным кодом: шут, скоморох, лицедей, маска - двойное бытие. Потребность в комедиантстве - норма поведения эпохи. И, разумеется, в кустодиевском портрете эта ремизовская «поза» нашла свое выражение. Перед нами беспокойный, с нелепо взъерошенными волосами персонаж, «маленький, худенький, в больших очках с выпуклыми стеклами, преувеличивающими тревожность его близорукого взгляда». Портрет сразу же «кричит» о некоммуникабельности характера писателя - у него испуганно-настороженный вид, голова глубоко втянута в плечи так, что жесткая ткань «несидящего» пиджака топорщится, кисти рук соединены и спрятаны в рукава, вставшие дыбом неровно остриженные волосы как будто «ощетинились». Подобный нигилизм персонажа никак не вписывается в символистскую концепцию образа. В данном случае мы имеем дело скорее с рефлексией в духе Достоевского, чем с символистской меланхолией, скорее с внутренним бунтарством, нежели с попыткой эффектно себя преподнести.

Средства выразительности, используемые Кустодиевым, достаточно скупы - это лаконичная сухая линия, очерчивающая фигуру, в сочетании с вылепленной светотенью головой, причем выпуклое темное лицо с черными волосами контрастирует с белым воротничком и линейностью развернутого в три четверти торса - как будто Кустодиев хотел подчеркнуть «чуждость» своей модели, ее «невписываемость» в цивилизованный облик. В лице Ремизова сразу же привлекает внимание непропорциональность огромного, широкого и бугристого лба и нижней, как будто сжатой, части лица. Широкий шишковатый нос «опрошает» образ, чуть сдвинутые к переносице брови акцентируют нахмуренное выражение, а за толстыми стеклами круглых очков блестят большие тревожные глаза, выдающие за скоморошеским налетом истинную смятенность портретируемого. Итак, «Ремизов» Кустодиева, как и Городецкий, не вполне вписывается в выстроенный нами ряд филигранно отточенных символистских портретов-масок. Кустодиев в портрете Ремизова, давая зрителю полное представление о скоморошеской «личине» модели (все ее атрибуты налицо - поза, прическа, утрированность черт), не пытается скрыть, а специально

⁶⁷ Цит. по кн : Кустодиев Б М Портреты деятелей русской культуры М, 1987, с 30

⁶⁸ Добужинский М. В Воспоминания С. 276

подчеркивает беспокойство своего героя, придавая портрету нехарактерный для символистской концепции прямой психологизм.

3.4 Завершает круг близких символизму писателей, портретированных мирискусниками, «Леонид Андреев» Валентина Серова, который рассматривается в четвертом параграфе третьей главы. Акварельно-гуашевый портрет писателя Серов написал в конце лета 1907 г., он был воспроизведен в № 7-9 журнала «Золотое руно» за 1909 год. Кроме того, в 1908-1909 гг. Серовым были сделаны еще два портрета-литографии Андреева: один головы, другой поясной.

На появление серовского портрета на выставке в 1908 году современники отреагировали мгновенно. И. Грабарь отметил, что портрет «хорош своей бархатной густой живописью и в характеристике есть Серовская тонкость»⁶⁹. Незвестный корреспондент газеты «Театр» в рецензии на работу Серова заявил, что «Леонид Андреев - одна и лучших его работ. Портрет не только схож и жив, до полной иллюзии, но и глубок. Вся великая печаль, что заполонила душу Андреева, говорит теперь из каждой строки его произведений, сгустилась в «Жизни человека» до безысходного пессимизма, - запечатлелась на серовском портрете, дала ему главное содержание»⁷⁰.

Серов и Андреев познакомились, по всей видимости, в начале 1900-х годов, когда они оба купили дачи на побережье Балтийского моря в Финляндии. Для Андреева переселение на побережье было началом нового жизненного этапа - пережив смерть своей первой жены, отказавшись от жизни в Москве, навевавшей тяжелые воспоминания, Андреев со второй женой и детьми поселяется в Финляндии и затевает строительство грандиозного дома, о котором не может не упомянуть ни один побывавший в нем современник. Насколько близким было общение художника и писателя, трудно судить. Андреев упоминал Серова в числе своих любимых художников, впрочем, после Беклина. К. Чуковский в своих мемуарах пишет, что Андреев «робел» в присутствии людей такого «культурного уровня» как Серов, выдавая тем самым свою «провинциальность»⁷¹.

В целом отношение современников к Леониду Андрееву было очень неоднозначным. Г. Адамович считает, что Леонид Андреев, делавший «трагикомические, слепые, отчаянные попытки удержать за русской литературой «гениальность» во что бы то ни стало ... скомпрометировал своими громаханнями и уханьями «высокий жанр» в литературе»⁷². М. Волошин в весьма недоброжелательной статье об Андрееве называет его литературный

⁶⁹ Грабарь И. «Союз» и «Венок» // *Весы*, 1908, № 1, с. 139

⁷⁰ Некто. Два портрета // *Театр*, 1907, 29 декабря, 144, с. 15

⁷¹ Чуковский К. *Современники. Портреты и этюды*. М., 1962, с. 303

⁷² Адамович Г. *Одиночество и свобода*. С. 64

метод «trompe l'oeil» - «обманкой», и подчеркивает - «художники порицают его»⁷³. Такие отзывы демонстрируют непрочность литературной репутации Андреева. Его талант и содержание творчества настолько специфичны, что ни одна литературная группировка не признавала его «своим». Г. Иванов пишет: «Он понимал свое ложное положение в «большой литературе»... Больше всего Андреева раздражало, что его «не пускают» в замкнутый круг писателей-модернистов, к которому его чрезвычайно тянуло. «Но ведь я ваш, я с вами. Я в прозе делал то же, что Брюсов с Бальмонтом в поэзии!»⁷⁴. Таким образом, литераторы-символисты не считали Андреева своим «собратом», хотя темы и мотивы его творчества - смерть, ужас, тьма, рок - созвучны символизму.

И не только творчеством - само существование и жизнеустройство Андреева были символистскими, начиная с громадного, неприспособленного для жизни, бутафорски-ужасного дома писателя - детища его фантазии, в котором как нельзя лучше проявился его «мятущийся дух», и заканчивая актерским стилем его поведения. Андреев любил все грандиозное и по-театральному эффектное. Благодаря этому его тяготению его даже прозвали «герцог Лоренцо». Помимо этого он постоянно переживал сильнейшее увлечение какой-нибудь новой жизненной «ролью», отдаваясь ей целиком. Это его качество описывает К. Чуковский, наезжавший в гости к Андрееву и каждый раз заставлявший его в новом «образе» - то «морского волка», курящего трубку, с походкой вразвалку, с загримированным боцманом садовником, носящимся целыми днями в собственной яхте по Финскому заливу, то «живописца» с длинными волнистыми волосами в черной бархатной куртке, не расстающегося с кистями и рассуждающего о светотени, то страстного фотографа⁷⁵. Это «переодевание», «игра в маски» - главное, что роднит Андреева с остальными персонажами мирискуснических портретов.

На серовском акварельном портрете Андреев тоже «в образе». Его крупная, темным силуэтом на светлом фоне выступающая фигура вкомпонована в правую часть листа и обрезана чуть ниже груди. Есть нечто «оперно-демоническое» в его фигуре. «Слишком вдохновенный вид, слишком скорбные очи»⁷⁶. Серов подчеркнул несколько фальшивую «фактурность» андреевской внешности. Мы видим «красивое, смуглое, точеное, декоративное лицо»⁷⁷ в обрамлении густейшей шевелюры блестящих, черных, артистически откинутых назад волос. Прекрасный широкий лоб пересекает глубокая трагическая вертикальная складка, ей вторит грустный, как у Пьеро, изгиб бровей. Правильный овал лица с мягкой линией подбородка не скрывают небольшая бородка с усами. Нервные вырезанные

⁷³ Волошин М. Лики творчества. С. 444

⁷⁴ Иванов Г. Китайские тени // Воспоминания о Серебряном веке. С. 453

⁷⁵ См.: Чуковский К. Современники С. 292-295

⁷⁶ Иванов Г. Китайские тени // Воспоминания о Серебряном веке. С. 453

⁷⁷ Чуковский К. Современники. С. 295

ноздри тонкого прямого носа и трагическая складка губ завершают театрализованно-«байронический» образ. Андреев изображен в черном сюртуке, повторяющем цвет волос и бровей и дающем, помимо изысканного, с маньеристическим изгибом плеча и «художнического» абриса головы, силуэта, дополнительные «литературные» аллюзии. Весь в черном, Андреев выступает как пленник того самого мрака, «производителем» которого он является в литературе. Его немного тучная фигура «наплывает» вперед на зрителя - такой мотив «предстояния» позволяет определить стилистику работы как близкую модерну. Глаза Андреева - большие, выразительные, осененные чуть нахмуренными бровями, с тепло-коричневыми разводами теней на веках и холодноватыми голубыми бликами вокруг («скорбные очи») слишком трагичны, чтобы не казаться фальшивыми. И репрезентативная фигура писателя отвлекает своей «стильностью» от духовного содержания образа. Не скорбь, а пафос скорби демонстрирует серовский портрет. Кстати, в графическом (литографированном) варианте портрета, по сравнению с акварельным, за счет утраты живописности и появления больших, локально-черных плоскостей, трагическая заостренность образа многократно усиливается. А в портрете-литографии головы Андреева мягкая шероховатость скругленных широких линий, прозрачность рисунка и низко опущенный взгляд создают несколько иной, светло-грустный и гораздо более искренний типаж. Таким образом Серов предоставляет зрителю выбор между несколько искусственной репрезентативностью выставленной напоказ «вселенской скорби» акварельного портрета, жесткой и выпуклой трагичностью поясной литографии и более камерной и по-человечески понятной грустью литографированного рисунка головы Андреева. Серов, художник в наименьшей степени склонный к «игре» с лицами и масками, столь популярной в атмосфере Серебряного века, в случае с Леонидом Андреевым выбирает единственно правильный путь - желая показать истинное психологическое «нутро» модели, он использует стиль модерн как художественный язык, позволяющий почувствовать одновременно и ложность, и трагичность андреевского образа.

Заключение.

Слова А. А. Федорова-Давыдова о том, что на рубеже XIX - XX веков портрет теряет свой документирующий смысл⁷⁸, находят себе подтверждение в нашем исследовании. Портретное сходство в изобразительном искусстве Серебряного века - нечто само собой разумеющееся, но второплановое. На первый план выступает то, что принято называть «авторской концепцией» - воля художника изобразить свою модель такой, какой он ее себе представляет и хочет представить зрителю. Такое «творческое своеволие» портретистов рубежа веков вызвано желанием подчеркнуть самоценность творческой деятельности, обозначить свою

⁷⁸ Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма М, 1929

независимость от условностей, и, помимо прочего, оно обусловлено «фактурностью» самих моделей - в нашем случае таких же художественных натур, как и сами портретисты. Диалог «артистичной» модели и «артистичного» портретиста-мирискусника формирует самые разные портретные образы: и стилизованно-игровые, и романтические, с акцентом на «духовное избранничество», и гротесково-заостренные, и намеренно-отстраненные характеристики.

Портретные модели, о которых шла речь в нашей работе, объединены одним общим признаком - принадлежностью к литературной среде Серебряного века. Далее они дробятся на группы «старших», «младших» и «не-символистов».

Оказавшиеся в первой группе «старшие» символисты - К. Бальмонт, Ф. Сологуб и З. Гиппиус обнаруживают целый ряд роднящих их черт - утонченный эстетизм, сознательную стилизацию под «декаданс», приверженность аффектации и экзотике. Эти черты так или иначе нашли свое отражение в их портретных характеристиках.

Литераторы второй группы, «младшие» символисты А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, М. Кузмин и С. Городецкий принадлежат к поколению, которому было уже недостаточно идей панэстетизма. Они придерживались мнения, что искусство обязано активно воздействовать на жизнь. Активное смешение искусства с жизнью, «сращивание» маски и лица, демонстрация враждебности миру и попытки создания собственных жизненных моделей находят отражение в портретах младосимволистов, сделанных мирискусниками между 1905 и 1909 годами.

Группа «не-символистов» названа так лишь условно - реальных жизненных либо творческих связей между этими, такими разными, литераторами, нет. К.Сюннерберг (Эрберг), А. Ремизов, В. Розанов и Л. Андреев, мало либо вовсе не пересекавшиеся в бурном потоке литературно-художественной жизни начала XX века, объединены в третьей части нашего исследования по одному признаку - «не-принадлежности» к символистскому движению, нахождению «около», но не «внутри» символизма. В одной компании оказались участвовавшие в «Мире искусства» литераторы Ремизов и Розанов, сослуживец М. Добужинского по министерству путей сообщения поэт и художественный критик К. Эрберг, и вовсе не контактировавший с «Миром искусства» сосед В. Серова по даче популярный, но не принятый в снобистский символистский круг писатель Л. Андреев. Эти четыре персонажа по тем или иным причинам попадают в поле зрения мирискусников. Результатом становятся в разной степени острые, но всякий раз чрезвычайно выразительные портретные образы.

Итак, в результате наложения эстетизма моделей на мирискуснический эстетизм рождаются портреты, которые становятся «памятниками эпохи». Не случайно А. Бенуа писал о сомовских портретах: «Эта с виду невзрачная коллекция «головок на лоскутках» будет

говорить о нашем времени такие же полные и верные слова, как говорят рисунки Гольбейна о дворе Генриха VIII, а пастели Латура о днях Помпадур».

Графические портреты литераторов работы Константина Сомова, почти все выполненные художником для журнала «Золотое руно», наилучшим образом вписываются в понятие «серийности». Они созданы в относительно небольшом временном отрезке - с 1906 по 1910 год, в единой технике исполнения - почти всегда это подкрашенный либо акварелью с белилами, либо гуашью карандашный рисунок, и манерой - академичной, на грани салонности. Только в портрете Вячеслава Иванова, первом в серии, Сомов изображает фигуру портретируемого, во всех последующих он рисует головы (отсюда «головки») с тающими в абстрактном пространстве контурами плеч. Такое типологическое единство, могущее показаться однообразием - сознательный сомовский прием, программная установка на объединение разных внешне и внутренне моделей общим знаменателем - принадлежностью к одной эпохе и среде.

Но при всем стилистическом однообразии этих «серийных» портретов в каждом из них Сомов заново решает проблемы индивидуальности, артистического «амплуа» и физического сходства. М. Волошин писал о том, что Сомову не удалось Вячеслав Иванов и Александр Блок, а, например, Михаил Кузмин и Федор Сологуб «поняты идеально».

Приемы стилизации и «уплощения», т. е. одностороннего взгляда на портретируемых, Сомов применяет в портретах А. Блока (1907), Вяч. Иванова (1906), М. Кузмина (1909) и Ф. Сологуба (1910). Говоря о «лиричности» и гробовой «загадочности» сомовского Блока, о кузминском терпком шарме, сологубовской «солидности», о немного «деревенской» осанности Вячеслава Иванова, современники, отдавая должное этим сомовским портретам, все же не считали их «похожими», а, напротив, субъективными авторскими интерпретациями. Серовские портреты - противоположный пример.

Будучи несравнимо более зрелым и опытным портретистом, чем его коллеги по «Миру искусства», Серов в 1900-е годы пополняет свою блестящую коллекцию портретов современников двумя графическими работами, сделанными по заказу «Золотого руна» - портретами К. Бальмонта (1905) и Л. Андреева (1907, 1908-1909). При определении места серовских портретов в общем ряду мирискуснических, обнаруживаются как сходство, так и различия. Сходство - в использовании Серовым стиля модерн как наиболее подходящего «фактурам» моделей; сходство в иронии, сквозящей в портретах (но серовская ирония - неприкрытая, на грани гротеска, в противовес тонкой и горько-скептической иронии мирискусников, в особенности Сомова). Отличия принципиальны: у Серова более трезвый взгляд на модель, не затуманенный флёротом символистских исканий. Он, наблюдая своих портретируемых «снаружи», не имея с ними таких неразрывных связей и внутренних

творческих переключек, как это было, скажем, между Сомовым и Кузминым, сразу раскрывает зрителю сущность, «направляющий вектор» своего персонажа. Серовские образы играют всеми красками, демонстрируя многогранность и сложность внутреннего мира его глубоко человеческих (несмотря на авторскую иронию) моделей, тогда как сомовские портреты, сияющие гладкой «сделанностью» отполированных поверхностей, оставляют истинного человека «за кадром», демонстрируя зрителю «личину». В отличие от Сомова, в каждом портрете выражающего прежде всего себя, Серов создает прежде всего психологический портрет, исходя из «готовых» фактур своих моделей и не подвергая их дополнительной «мифологизации». Наивно-детская самовлюбленность декадентски-изломанного «одержимого» поэта Бальмонта, фальшь «вселенской скорби» пафосно-трагического Леонида Андреева не ускользают от зоркого взгляда Серова-психолога.

Портретизм Бакста в некоторых пунктах соприкасается с сомовским, не случайно исследователи объединяют сомовские и бакстовские портреты, созданные для «Золотого руна», в единую серию. Бакст пишет порой не менее «стильные», чем Сомов, но, как правило, более живые и «говорящие» о моделях портреты, тогда как сомовские изображения скорее «интригуют», чем рассказывают. Бакст не так последователен, как Сомов, в своем портретном творчестве. Невзрачный и незначительный Розанов смотрит на зрителя с раннего бакстовского портрета 1901 г. Совсем иная портретная концепция - Зинаида Гиппиус с «сердцем, как игла» (1906). В этом портрете задача художника заключалась не столько в авторской интерпретации, сколько в эффектной подаче уже стилистически законченного персонажа. Андрей Белый у Бакста - экстравагантно-неуравновешенный (1905-1906 гг.). Искренность подачи - черта бакстовских портретов. В его работах возникает некий эмоциональный излом (ярчайший пример - портреты Андрея Белого), соответствующий излому его моделей и всему тревожному излому символистской эпохи. В связи с этим можно говорить о бакстовском реализме и даже психологизме, роднящем его концепцию с серовской.

Выпадает из общего ряда мирискуснических портретов единственный в творчестве Мстислава Добужинского «Портрет К. А. Сюннерберга» (1905-1906). В этом портрете нет мистификации в привычном мирискусническом (точнее говоря - сомовском) понимании, в данном случае мы имеем дело с суммарным, обобщенным образом нивелированного, усредненного и «поглощенного» хищной цивилизацией «неприкайнного» интеллигента.

Вклад Бориса Кустодиева в портретную галерею современников-литераторов - уже упомянутый «похожий» портрет «патриархального» Ф. Сологуба (1907), портреты А. Ремизова (1907) и С. Городецкого (1907). В кустодиевских портретах реалистические тенденции берут верх над «декадансом». Карикатурно-ощетинившийся глядящий

исподлбья «чертяка» Ремизов, первобытно-чувственный безудержный «павиан» Городецкий - оба они - антитеза сомовским маскам и бакстовским эмоционально изломанным персонажам. Но было бы неверно лишать кустодиевские образы собственной концепции - заостряя и акцентируя несколько карикатурные амплуа своих персонажей, Кустодиев также, как и другие мирискусники, вступает в зону авторской субъективизации, продиктованной, впрочем, программной стилизованностью самих персонажей.

Итак, субъективизм и авторская интерпретация - девиз мирискуснического портрета. Обусловлено ли это готовым «материалом» - мифологизированными и «зажатыми» в рамках символистского существования артистическим амплуа моделей мирискусников, или же направленными усилиями художника, а чаще - совместными усилиями художников и их моделей, результат этих усилий - галерея портретов литераторов, «создавших поэму из своей жизни».

Список опубликованных работ по теме диссертации.

1. Два «денди» «Мира искусства». (Портреты Сергея Дягилева и Дмитрия Filosofova работы Льва Бакста). - М.: Дедалус, 2004. (1,1 п. л.)
2. К вопросу о портретном образе в произведениях художников объединения «Мир искусства» // Апрельские чтения - 2002, М1 // У, доклад.
3. Портрет Зинаиды Гиппиус Льва Бакста. Концепция личности // Художественно-педагогическое образование: история, современное состояние, перспективы развития. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Сб. статей. - М.: Век книги, 2002. (0,3 п. л.)
4. Портреты поэтов Серебряного века // Изобразительное искусство в школе. - № 2-3. - 2002. (1,7 п. л.)

Издательство ООО "МАКС Пресс".
Лицензия ИД № 00510 от 01.12.99 г.
Подписано к печати 22.07.2004 г.
Формат 60x90 1/16. Усл.печл. 1,75. Тираж 100 экз. Заказ 838.
Тел. 939-3890,939-3891,928-1042. Тел./факс 939-3891.
119992, ГСП-2, Москва,
Ленинские горы, МГУ им. М.В.Ломоносова.

04-14865