

*Д. С. Матюнина***ДЕНДИ «МИРА ИСКУССТВА» В ПОРТРЕТАХ ЛЬВА БАКСТА:
СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ, ДМИТРИЙ ФИЛОСОФОВ, ВАЛЬТЕР НУВЕЛЬ**

На рубеже XIX — XX вв. среди художников «Мира искусства» становится особенно популярным портрет творческого интеллигента и собрата по искусству. Лев Бакст много пишет и рисует в 1890–1900-е годы своих коллег-художников и сотрудников журнала. Его перу принадлежат два ранних, «домирикуснических» портрета Вальтера Нувеля (1895 г., ГРМ, акварель) и Дмитрия Философова (1897 г., Дагестанский музей изобразительных искусств), а также знаменитый портрет Сергея Дягилева с няней, написанный в 1906 г. (ГРМ).

Вальтер Нувель и Дмитрий Философов — ведущие члены редакции журнала «Мир искусства», друзья детства Александра Бенуа, идейного вдохновителя кружка «юных пиквикианцев», из которого «выросли» впоследствии журнал и художественное объединение. Сергея Дягилева Бакст портретирует на пике его популярности, он — «верховный жрец» и «диктатор от искусства» [13, с. 156]. Эти три работы объединяет непосредственная причастность моделей к «Миру искусства», они — ядро и орбита этого объединения. Кроме этого, все трое — денди и эстеты, принадлежащие узкому кругу петербургской богемы «рубежной» эпохи.

«Что-то от «личины» приросло к лику индивидуума», — пишет о современной богеме Андрей Белый в статье «Почему я стал символистом». [2, с. 420]. Он, таким образом, определяет важную черту современника — феномен «артистического амплуа», особой «маски» творческого интеллигента. Желание подменить «лик» «личиной» связано с особенностями мироощущения символистской эпохи. «Спектакли» своих жизней творческая богема разыгрывает на «подмостках» реальности. Актерство и стилизация внешнего облика — часть эстетической программы новых денди.

Портрет Сергея Дягилева с няней — эталон бакстовского «салонного» образа зрелого периода (см. рис. 1 на вклейке между с. 54 и 55). Атрибутика парадного портрета, верный баланс «личного» и «доличного», импозантность модели, «сыгранность» всех деталей образа — пример совпадения авторской концепции с имиджем модели. Андрей Белый так вспоминает свою первую встречу с Дягилевым на выставке «Мира искусства» в Москве в 1902 г.: «я его по портрету узнал, по кокетливо взбитому коку волос с серебристою прядью на черной растительности, и по розовому, нагло безусому, сдобному, как испеченная булка, лицу, очень «морде», готовой пленительно мыслиться и остывать в ледяной, оскорбительной позе виконта: закидами кока окидывать вас сверху вниз, как соринку. Дивился изыску я: помесь нахала с шармёром, лакея с министром» [1, с. 195]. Далее Белый пишет о «вязи и проколе изошренного галстука», «ослепительном, как алебастр, еле видном манжете» и других «кокетливых» деталях [1, с. 195]. Этот литературный портрет совпадает с изображением Дягилева Бакстом. Поверхностно-декоративное плоскостное письмо, точно найденная поза как бы

«выходящего» на зрителя персонажа создают впечатление яркой, активной личности, «нахала» и «шармёра». Эта напрашивающаяся с первого взгляда характеристика — только самое начало бакстовского замысла.

Было бы неверно считать, что портрет Дягилева непсихологичен. Его декоративность и демонстративность позы лишь обозначают, что модель сознательно позирует, и момент позирования — важная часть замысла и характеристики персонажа. Важную роль в раскрытии замысла играет второй план картины. На втором плане, в глубине, застыла фигура сидящей старушки — няни Дягилева. Она вносит особый тон в настроение картины, символизирует «укладность» и традиционность жизни современного денди, существующие наряду с броскостью и эпатажем. Впрочем, ее присутствие на полотне можно рассматривать и как дополнительный эпатаж, ссылку на «высокие образцы», а возможно, и пародию. По этому поводу В. В. Стасов саркастически заметил: «Забавна претензия — представить г. Дягилева а la Пушкин с няней» [16, с. 319].

Многие современники отмечают в своих воспоминаниях чрезмерную заносчивость, подчас невежество, провинциализм Дягилева (Бенуа, Остроумова-Лебедева, Добужинский, Маковский), но при этом все мемуаристы признают его фантастическую энергию, организаторский талант, трудолюбие, знание человеческой души. Александр Бенуа сравнивает его с Петром Первым, а Зинаида Гippiус в шутливой эпиграмме — с Наполеоном [14, с. 307]. Внешность Дягилева современники называют импозантной, «привлекающей внимание» [8, с. 64], описывают его щегольскую манеру одеваться, вызывавшую насмешливую зависть петербуржцев. Он, по словам С. Маковского, «любил порисоваться своим дендизмом, носил в манжете рубашки шелковый надушенный платок, который кокетливо вынимал, чтобы приложить к подстриженным усикам» [15, с. 309]. Маковский отмечает, что, не будучи красавцем (как Философов, пораженный сложением и античной красотой лица), Дягилев «пленял» [15, с. 308].

Фигура Дягилева, темная и массивная, устойчиво вписана в композицию портрета. Впечатление живого движения создает ритм диагональных складок на мягком пиджаке и брюках, округлость линии плеч, вольно расстегнутый жилет: как будто Дягилев только что остановился, взглянул в сторону зрителя и засунул руки в карманы. Т. Карсавина, описывая походку и манеру держаться Дягилева, вспоминает его привычку слегка покачивать корпусом и головой, напоминающую морского льва [15, с. 403]. Разумеется, портрет не может передать это ленивое покачивание, но намек на него дан в едва заметном наклоне фигуры вперед. Круглая массивная голова в трехчетвертном, немного снизу, ракурсе соединена с корпусом короткой шеей, скрытой жестким белым воротничком с кокетливым галстуком-бабочкой. Ряд щегольских деталей — белая полоска манжета с элегантной золотой запонкой, цепочка часов — дополняют образ денди. Полные щеки упираются в воротничок и чуть отливают синевой. Темные брови удивленно и снисходительно приподняты над большими карими глазами, посаженными далеко от переносицы. Взгляд этих глаз с опущенными внешними уголками неподвижный и пристальный. Полные губы чуть поджаты, выражение лица довольно заносчиво. Фигура старушки-няни в черном чепце на втором плане (персонажа

из другой эпохи) — часть дягилевской игры в «исконного русского помещика». Интересно, что сам Дягилев, не чуждый иронии и самокритики, дает себе в одном из писем шутивную характеристику, практически полностью дублирующую игровой образ, созданный Бакстом. Он пишет: «я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармёр, в-третьих, — большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, бездарность» [15, с. 21–22].

Дмитрий Философов — публицист, критик, невозмутимый красавец с ровным пробором, сын знаменитой либеральной деятельницы и военного прокурора, заведовал в «Мире искусства» литературным отделом. Он был «правой рукой», двоюродным братом и «более чем другом» Сергея Дягилева. Александр Бенуа, вспоминая школьные годы, называет его «гордецом Димой», «интеллектуалом», «аристократом» [3, с. 486]. В отличие от «пленительного» Дягилева, Философов был «неприятен» в общении, колок, саркастичен, в редакции журнала его за педантизм называли «ворчливым опекуном» и «гувернанткой» [15, с. 287, 288]. Игорь Грабарь вспоминает, что Философов был «суховатым и скучным», и в его манерах «не было той свободы и непринужденности, которая отличала Дягилева. Но он отличался деловитостью, в высшей степени ценной для журнала, руководимого человеком такого знойного темперамента, как Дягилев» [15, с. 287–288]. Авторитет Философова в редакции был таким, что даже Дягилев, как вспоминает Бенуа, «трусил» перед ним и уступал ему. После охлаждения, наступившего между Дягилевым и Философовым, тот перешел в «Новый путь», издававшийся четой Мережковских-Гиппиус. М. Добужинский замечает, что и у Мережковских, как и у Дягилева, Философов оставался на «вторых ролях». Одаренный и в высшей степени образованный человек, Философов по каким-то причинам оказался неудачником, т. е. «не на высоте возможностей, которые, казалось, перед ним открывались», — пишет Добужинский [9, с. 201]. «Этого необыкновенно умного человека связывала особого рода парализованность фантазии и вкуса», — отмечает Бенуа. «Он хотел бы летать, но крыльев не было» [4, с. 360–361].

Внешностью Философов обладал «пуританской»: был высок, строен, красив и холоден. М. Добужинский пишет, что Философов с его «холодными светлыми глазами, почти не улыбавшийся» — «стеснял» [9, с. 201]. Андрей Белый сравнивает его с манекеном с немигающими глазами и не улыбающимися губами [1, с. 466]. Высокий, красивый, не улыбочивый, холодный, неудачник, и, как окончательная характеристика, — эстет: «рожден, чтобы пребыть эстетом до конца дней», — по словам Зинаиды Гиппиус [7, с. 274]. З. Гиппиус вторит П. Перцов: «Дмитрий Владимирович был, прежде всего, и более всего «эстет», безукоризненно-корректный и сдержанно-изящный в своей внешности и своем поведении — “Адонис”» [14, с. 279].

Именно таким мы видим Философова на портрете, написанном Бакстом в 1897 г. (см. рис. 2 на вклейке между с. 54 и 55). Холодный темный фон и темный сюртук выделяют жесткую белую манишку и освещенное лицо. Гладкие черные волосы откинута с прямого лба. Черты лица обладают античной правильностью: только уши чуть оттопырены. Губы слегка изогнуты, описанные мемуаристами прозрачные светлые глаза в обрамлении длинных загнутых ресниц обдают холо-

дом, довершая образ «денди». При всей правильности в чертах лица есть некоторая неопределенность, нечеткость, которую можно объяснить как особенностями живописной техники «раннего» Бакста, так и сознательной характеристикой (вспомним мнение Бенуа и других, считавших Дмитрия Филоsofoва человеком «без полета», без фантазии, несостоявшейся, а потому «неопределенной» личностью). Впрочем, возможно, неопределенность черт — это просто юношеская незрелость. Модели на портрете еще только 25 лет.

Другая странность портрета — неестественная поза Филоsofoва. Небольшая голова посажена на длинноватое туловище, написанное широко, почти как темный фон, и странным образом выпрямленное, прямо-таки выгнутое вперед. Не случайно А. Белый назвал Филоsofoва «выставленным в зеркальной витрине манекеном» [1, с. 466]. Репрезентативный костюм Филоsofoва (черная тройка и белая сорочка), а кроме того, складка губ, презрительная ясность взгляда, мрачный темный фон; весь этот «трагический» антураж раскрывает амплуа модели — амплуа «Онегина» своего времени.

«Валичка» Нувель, он же «собачка Нувель» (прозвище, данное Бакстом), музыкальный редактор журнала, чиновник Министерства императорского двора, фронт и эстет, в воспоминаниях друзей — разочарованный циник, несмотря на кипучий ум и энергию. Его «поза» и «жест» схвачены Бакстом в портрете 1895 г. безупречно (см. рис. 3 на вклейке между с. 54 и 55). Н. П. Лапшина в монографии о «Мире искусства» назвала портрет «джентльмена» Нувеля «интересной работой» Бакста [11, с. 252]. Принято считать, что эта ранняя «домирискусническая» акварель Бакста — пример «поиска стиля» начинающего художника, из которого позже разовьется зрелый салонный стиль «модного портретиста» [5, с. 42]. А. Бенуа, в целом критикуя ранние портреты Бакста, не отрицает, тем не менее, их привлекательность для зрителя. К примеру, он вспоминает, что на открытии Русского музея присутствовавший там государь надолго остановился перед несколькими работами, среди которых был портрет Нувеля работы Бакста [4, с. 202]. Константин Сомов, рисовавший В. Нувеля спустя 19 лет, в 1914 г., называет в своих мемуарах бакстовский портрет «плохим» [10, с. 202].

Мемуаристы (мирискусники А. Бенуа, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, И. Грабарь, поэт М. Кузмин, издатель П. Перцов) дают более полную характеристику личности Нувеля, чем его изображения, многое оставляющие «за кадром». Современники вспоминают «Валичку» как человека необычайно живого, остроумного, подвижного, «как шампанское, которое искрится и играет» [13, с. 156]. М. Добужинский описывает «Вечера современной музыки», возникшие по инициативе Нувеля, и называет Нувеля «тем перцем, который придавал «Миру искусства» особую остроту» [9, с. 203]. П. Перцов в «Литературных воспоминаниях» пишет, что без участия Нувеля (одного из «пентархии» («пятерки») «зачинателей») не обходилось ни одно совещание редакции и не принималось ни одно решение в «Мире искусства». Перцов сравнивает его с одним из тех «темных спутников ярких светил, о которых можно не только прочесть в астрономии, но и наблюдать их нередко в жизни» [14, с. 292]. Мемуарист подчеркивает, что «по уму, вкусу, знаниям Нувель был совершенная «ровня» остальным; ему не хватало

только специальных талантов, причем, в отличие от Дягилева, он не имел и таланта лидера» [там же]. «Нельзя даже представить себе «Мир искусства», — продолжает Перцов, — не представляя в то же время его маленькой, вертлявой, всегда франтовато одетой фигурки, живо бегающей по комнате с сигарой в зубах или восседающей на самом краю дивана, заложив нога за ногу» [там же].

«Валичка», при живости ума и повадок, тем не менее, был «разочарованным» и «циником». П. Перцов отмечает «отпечаток ... жизненной усталости», лежавший на личности Нувеля [там же], а Бенуа в мемуарах описывает многочисленные «разочарования Валички» — как в «делах сентиментальных», так и «неудачи психологического и философского порядка» [4, с. 223]. Двойственность натуры Нувеля лучше всего резюмирует характеристика К. Сомова: «блестящ и зол языком, но доброго сердца» [10, с. 94].

Внешность Нувеля современники описывают изящной до карикатурности. Он признанный «магистр элегантности» («magister elegantiarum» — (лат.)) [9, с. 203], что А. Бенуа считает несколько претенциозной чертой: «Валичка Нувель <...> шокировал меня претензией на щегольство в одежде и некоторыми своими манерами, например тем, что курил для вящего форса сигары» [3, с. 486]. Особый стиль Нувеля отмечает Степан Яремич: «Сегодня приехал Нувель. На нем невиданной красоты (покрой и цвет) пальто» [17, с. 37]. Невысокий, худощавый, подчеркнуто элегантный, Нувель, очевидно, выглядел несколько комично, и Лев Бакст придумывает образ «собачки Нувеля» — собачки-таксы в форменном мундире [6, с. 392]. В дневниковых записях Бакста при упоминании Нувеля имя «Валичка» часто заменяется дружеским прозвищем «собачка» [12].

На портрете Бакста Нувель сидит в подчеркнуто свободной позе, закинув ногу на ногу, в большом мягком кресле. Расслабленное положение его тела нарушено несколькими напряженными деталями: кисть левой руки сжата и упирается в сиденье, локти широко разведены, спинка кресла, на которую он слегка откидывается корпусом, растворяется, сливаясь с фоном, лишая опоры «повисшую» в пространстве первого плана фигуру.

Нувель «замирает» в чуть деланной позе, его четкий силуэт выделен размытостью теплых тонов заднего плана (интерьера комнаты). На нем жилет и черный пиджак, светлые сине-серые брюки, безупречные белые манжеты рубашки украшены элегантными золотыми запонками. На шее воротничок-стойка, обернут узким синим шелковым шарфом. Золотой перстень с крупным синим камнем на чуть оттопыренном мизинце правой руки, призванный придавать «солидные» нотки образу Нувеля, добавляет, однако, легкий оттенок фальши. Наигранная «небрежная» поза и дендистская атрибутика, снисходительный ироничный взгляд, сигара, зажата между пальцами, привносят в портрет, определенно претендующий на «парадность», жанровую составляющую. Колорит картины сдержан. Теплый коричневатый фон подчеркивает графически «стильный» сине-черный силуэт фигуры. Холеное лицо «Валички» с аккуратными усиками под крупным носом, зачесанными ото лба волосами, сложенными в саркастическую складку-усмешку губами, тщательно прописано. Нувель не смотрит на зрителя, его веки полуприкрыты, яркие синие глаза под широкими бровями смотрят вниз.

Салонность и «стильность» работы отвлекают от характера модели. Скрываемый репрезентативной подачей, более глубокий план портрета ускользает от зрителя: смотрящие в сторону глаза, спрятанное в усах подобие улыбки чуть приоткрывают другого, «разочарованного» Валичку. Нет нужды спорить с общим мнением исследователей о том, что Бакст не был мастером психологического портрета, стремясь, скорее, удачно «схватить» внешность, «жест» и позу своего персонажа. Такое внимание к «позе», тем не менее, важная часть мирискуснической игры, в которой демонстрация «личины» и «доличности» важнее, чем раскрытие личности.

* * *

Три рассмотренных нами портрета работы Бакста, концептуально близкие друг другу, выпукло рисуют образ петербургского денди рубежа веков: это почти по-хальсовски жанровый образ «вертлявого франта», циника и скептика Вальтера Нувеля; долговязая фигура застывшего, как манекен в витрине, красавца, интеллектуала и неудачника Дмитрия Философова; и апофеозом этой концепции становится парадный «Портрет Дягилева с няней», где в качестве «доличности» фигурирует стаффажная фигура няни Дягилева — «великого русского», изображенного Бакстом «а ля Пушкин».

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1990. 687 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
3. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 книгах. Кн. 1–3. М.: Наука, 1993. 711 с.
4. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 книгах. Кн. 4–5. М.: Наука, 1993. 743 с.
5. Борисовская Н. А. Лев Бакст. М., 1978. 120 с.
6. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Т. 1. Л.: Художник РСФСР, 1971. 717 с.
7. Гиппиус З. Н. Живые лица. Воспоминания. Т. 2. Тбилиси: Мерани, 1991. 378 с.
8. Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.-М.: Искусство, 1960. 389 с.
9. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. 480 с.
10. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Сост., вст. ст. и прим. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979. 624 с.
11. Лапина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. 344 с.
12. Лев Бакст. Моя душа открыта. В 2 кн. Кн. 2. М.: Искусство — XXI век, 2012. 351 с.
13. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. 1–2. М., 2003. 588 с.
14. Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. Предисл. Б. Ф. Поршнева. М.-Л.: Academia, 1933. 322 с.
15. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 2. Сост., авт. вст. ст. и комм. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 588 с.
16. Стасов В. В. Наши нынешние декаденты // Избранные сочинения в 3-х тт. Т. III. М.: Искусство, 1952. 888 с.
17. Степан Петрович Яремич. Переписка С. П. Яремича и А. Н. Бенуа. Т. III. СПб.: Сад Искусств, 2009. 353 с.