

УДК 7.041

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ СИМВОЛИЗМА В ПОРТРЕТАХ «МИРА ИСКУССТВА»

*Матюнина Д. С.*¹

¹ Институт культуры и искусств Московского городского педагогического университета, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, к. 1, Москва, 129226, Россия.

В статье исследуются символистские аспекты портретов художников «Мира искусства» на примерах графических и живописных портретов литераторов-символистов работы Константина Сомова и Льва Бакста. Пользуясь методами сравнительного и стилистического анализа, автор затрагивает тему двойственности символистского эффекта мирискуснического портрета, разделяя понятия «истинного» и «мнимого» символизма. Под «истинным» символизмом автор понимает символизм портретного образа, создаваемый усилиями художника-портретиста, «мнимый» символизм в портрете — это символистский образ, возникающий благодаря харизме и символистской фактуре портретируемого. Портретная концепция мастеров «Мира искусства», по мнению автора, должна рассматриваться как «мнимый» символизм, когда символистский портрет возникает «естественным» образом, благодаря про-символистской идентификации моделей.

Ключевые слова: портрет, «Мир искусства», символизм, стиль модерн, модель, образ, Константин Сомов, Лев Бакст, Александр Блок, Михаил Кузмин, Сергей Дягилев.

SYMBOLISM IN PORTRAITS OF THE «WORLD OF ART»

*Matyunina D. S.*¹

¹ Moscow City University, 4, Vtoroy Selskhozajstvenny proezd, Moscow, 129226, Russian Federation.

The article explores the aspects of Symbolism in portraits of the «World of Art» («Mir iskusstva») artists. The author divides the Symbolism in the «World of Art» portrait into true and seeming symbolism concepts. Under true symbolism, the author implies the symbolism of a portrait image created by the artist, while the seeming symbolism in a portrait is a symbolic image that arises from the charisma and symbolist texture of the portrait. It is a symbolic image that arises from the charisma and symbolist texture of the portrait. According

to the author of the article the portrait narrative of the World of Art artists should be considered as seeming symbolism, when the symbolist portrait arises in a natural way, due to the pro-symbolic identification of the portrait models.

Keywords: portrait, the «World of Art», «Mir iskusstva», symbolism, Art Nouveau, image, Konstantin Somov, Leon Bakst, Alexander Blok, Mikhail Kuzmin, Sergei Diaghilev.

Причастность творчества художников «Мира искусства» символизму не подлежит сомнению, и странно было бы ее оспаривать. Какой из европейских версий (французской, немецкой, скандинавской) символизма мирискусники близки — вопрос, на который исследователи разных мирискуснических жанров дают разные ответы. Наиболее близкой им оказывается «немецкая» версия (творчество А. Беклина, Ф. фон Штука), в которой, скорее, присутствует «символизм содержания», чем символистская форма, выработанная франко-бельгийской школой [1, с. 243].

Символистская форма, само ее существование — предмет научной дискуссии последних десятилетий, так же как и вопрос о сопоставимости понятий «символизм» и «стиль модерн». В целом исследователи сходятся на том, что, будучи духовно-эстетическими симптомами эпохи *Fin de Siècle*, символизм и стиль модерн соотносятся именно как «содержание» и «форма», соответственно. При явной взаимозависимости существует и некоторая дистанция между символизмом и модерном, производная от их порой расходящихся задач и устремлений. Символизм может пользоваться, как известно, не только языком модерна: широко распространены салонные, неоклассические, романтизирующие версии символизма. Так же и модерн, уходя в декоративизм или пластические конструктивные поиски, зачастую удаляется от символистской концепции. По этим причинам, говоря о символизме в творчестве того или иного художника конца XIX — начала XX столетия, мы можем отказаться от поисков символистской формы и сосредоточиться на символизме содержания.

Синтетический характер искусства рубежа веков порождает игру отражений и взаимоотражений видов искусства, в частности, литературы и изобразительного искусства. В портрете эта взаимозависимость становится настолько сильной, что идентификация портрета как символистского произведения начинается с про-символистской идентификации персонажа этого портрета.

В портретной концепции мастеров «Мира искусства» символизм образов часто возникает «естественным» образом, диктуется фактурой и амплуа модели. Таким образом, «истинный» символизм подменяется «мнимым», ви-

димым сквозь призму не авторской мифологизации, а «работы» персонажа. Примеры таких «фактурных» моделей мирискусников — Александр Блок, Михаил Кузмин, Сергей Дягилев, Зинаида Гippiус.

Творческие и личные «амплуа» этих знаковых персонажей, главных героев «рубежной эпохи», сформировались прежде, чем их изобразят мирискусники. К «готовым» амплуа впоследствии добавляется пост-мифологизация портретов благодаря гиперактивным и гиперэмоциональным (в особой символистской манере) откликам современных художественных критиков. Яркая фигура в мифологизирующей мирискуснической критике, Сергей Маковский, пишет, к примеру, о Константине Сомове: «...сладоострастной безгловостью своего чувства смерти в жизни и — жизни в мертвом он напоминает волшебника, заклинаниями сообщающего восковым куклам дыхание и трепет плоти» [2, с. 56], таким образом закладывая камень в основание мифа о сомовском портретизме. Также и Степан Яремич, Михаил Кузмин, Сергей Эрнст, Осип Дымов, Всеволод Дмитриев, Максимилиан Волошин, Николай Врангель, Яков Тугендхольд вносили свою лепту в миф о «замогильности» образов мирискусника Сомова (относительно его жанровых вещей и портретов).

Общеизвестно, что в русле символизма развивались ранние ретроспективные опыты Константина Сомова и Льва Бакста: «Дама в голубом» (1900) Сомова, «Ужин» (1902) Бакста. Ретроспективные портретные фантазии Сомова (к примеру, «Эхо прошедшего времени», 1903) также характерны для «истинного» мирискуснического символизма. К «истинным» опытам можно также отнести «дидактический символизм» Мстислава Добужинского. Его «Человек в очках» (1905–1906), не будучи ретроспекцией, даже совершенно наоборот, раскрывает тему «неприкаянного» интеллигента в контексте символистского мировидения.

Упомянутые произведения не являются портретами «в чистом виде». Это, скорее, — особый ретроспективный мирискуснический жанр, ностальгические портретные фантазии. «Ужин» Бакста — игра-стилизация, в которой пластический язык стиля модерн удачным образом «сходится» с мирискусническими ретроспективными интересами. Сомовская «Дама в голубом», по сути, — эпитафия. В программно-ностальгическом настроении этой пессимистической ретроспекции сама модель, Елизавета Мартынова, воспринимается художником как материал, «исходник» для создания образа невозвратной, ушедшей эпохи. И декадентская тема увядания, умирания также звучит в этом портрете.

Еще более странным и страшным призраком кажется лицо героини сомовской картины «Эхо прошедшего времени», созданной тремя годами позже (1903). Очевидно, что в перечисленных выше произведениях мирискусники, выходя за рамки портретного жанра, фантазируют на собственную

заданную тему, создают «истинно» символистские образы. Особенного разговора заслуживает зрелый сомовский портрет, в котором авторская концепция строится на физическом сходстве и отсутствии традиционного для портрета Нового времени «психологизма». По сути, неоклассическую салонную интерпретацию мы видим в знаменитой графической серии портретов для «Золотого руна», «головок на лоскутках». Даже «ярко-символистские» портреты Александра Блока (1907) и Михаила Кузмина (1909), по существу, являются стилизациями в духе французского карандашного портрета, где технические задачи выделки «формы лица» модели являются определяющими. Идея создать «слепки» лиц великих современников проистекает у Сомова из желания «освоить» физику своей модели досконально, во всей ее материальности и почти «натюрмортной» плотской фактуре. Об этом он много сам пишет в дневниках и письмах, отыскивая свои эстетические ориентиры в портрете у французских неоклассиков, «второстепенных мастеров» — Энгра, Рослена [3, с. 129–130]. В сомовской графической серии иконографическое единство портретов моделей-символистов — это прием, объединяющий персонажей под общим знаменателем эпохи и среды и заменяющий авторскую символистскую трактовку. «Маскообразный» портрет Александра Блока, созданный Сомовым в 1907 году, — самый известный из серии для «Золотого Руна». А. А. Русакова пишет о том, что «...замена живого, трепетного облика неподвижной маской, намекающей на роль, которую призван играть человек на “всемирных подмостках”, — одна из важнейших черт... цикла сомовских пртретов и символистского портрета вообще» [4, с. 132]. В этом портрете мы сталкиваемся, возможно, очевиднее, чем в других из этой серии, с двойной мистификацией: усилия модели соединяются здесь с усилиями художника, совместно «работая» на образ.

Хотелось бы обратить внимание на то, что к моменту знакомства художника с Александром Блоком внешность поэта уже была описана, причем в особой, почти «иконописной» манере. Е. П. Иванов, например, пишет о Блоке как о рыцаре, «заоблачном воине», спустившемся из своей сферы на землю, в человеческую среду, и выглядящем несколько потусторонне [5, с. 344]. Иванов — «виновник» того, что лицо Блока на портрете стали называть «восковой маской»: «Мельком взглянув на него, я увидел в лице его какую-то “восковую недвижность черт”, точно восковую маску забралом он опустил на лицо <...> разумеется художник К. Сомов в своем портрете Александра Блока задачей своей точно поставил выявить, подчеркнуть эту восковую маску “до ужаса неподвижных черт” его лица» [там же]. Впрочем, как бы сомневаясь в справедливости своей ранней характеристики, мемуарист затем отмечает, «...что с годами, в связи с творчеством, выявляющим, как бы изгоняющим из души “двойников”, в лице Александра Александровича Блока “восковая маска” со-

вершенно исчезла, сгорая в “Снежной маске”; но тогда она действительно была, и была в связи с его поразительной красотой, напоминающей изваяние Аполлона» [5, с. 348].

Критики подхватывают идею «маскообразности» лица Блока. Максимилиан Волошин в «Средоточье всех путей» пишет: «Лицо Блока само по себе — маска греческого бога. (Маска гипсовая, но не мраморная: здесь вся разница в материале, а не в чертах и пропорциях). Но это маска не культурная, а наложенная на его лицо от природы. Только глаза своей усталой тусклостью отражают Петербург» [6, с. 203]. Здесь Волошин, помимо прочих, затрагивает устоявшуюся концептуальную идею конца XIX – начала XX века об «усталом» и «неприкаянном» интеллигенте в современном мегаполисе, высказанную Добужинским в «Человеке в очках».

Сергей Дурюлин вспоминает: «Блока я видел однажды. <...> Лицо его была маска — казалась она какою-то известковою, тяжелою, навсегда прилипшею к лицу. Маска была красна и корява. Над нею был кудрявящийся вал волос. Я никогда ни у кого не видал такого застывшего, омаскировавшегося, картонного лица. Было нестерпимо жутко на него смотреть» [8, с. 216].

В «Годах странствий» Георгия Чулкова о сомовском портрете говорится следующее: «Лицо Александра Блока на портрете... похоже на маску». До этого: «Портрет К. А. Сомова — умное истолкование важного (я бы сказал “могильного”) в Блоке. В глазах Блока, таких светлых и как будто красивых, было что-то неживое — вот это, должно быть, и поразило Сомова. Поэту как будто сопутствовал ангел или демон смерти» [9, с. 124].

Примечательно в свете сказанного и описание лица Блока, принадлежащее Е. Ю. Кузьминой-Караваевой: «...лицо не современное, а будто со средневекового надгробного памятника из камня высеченное, красивое и неподвижное» [7, с. 62–63].

Так, усилиями современников-мифологизаторов закрепляется традиция называть сомовский портрет Блока «маской», а художника Сомова называть мастером, создающим графические «маски» современников, в первую очередь, «маску» Блока. Эта концепция не противоречит техническим задачам создания портрета, которые, как мы знаем из дневников Сомова, он ставит перед собой. Хотелось бы только подчеркнуть, что поставить знак равенства между «маскообразной концепцией» сомовской портретной серии и принадлежностью портретов этой серии «истинному» символизму — неверно. В своем классическом труде о «Мире искусства» В. Н. Петров, формулируя суть сомовской концепции, говорит, что Сомов стремится «найти метафизическую “абсолютную формулу” характера и душевного мира изображенных им людей... <...> Речь идет, разумеется, не о примитивной символике замысла, а об интуиции художника, быть может, не до конца осознанной им самим»

[10, с. 112]. Из этого следует, что В. Н. Петров видит в этих портретах задачи, выходящие за рамки символистских устремлений эпохи.

Классически-символистским принято считать и сомовский портрет Михаила Кузмина (из этой же серии), созданный им в двух (акварельном и гуашевом) вариантах (1909). В каждом из них Сомов выдерживает концепцию «изысканно-культурной тысячелетней маски» [11, с. 471], рисуя настоящего декадента, символиста и франкомана-Кузмина таким, каким последний «конструирует» себя в свои «маскарадные» 1900-е годы. Современники считали этот портрет одним из самых удачных в серии [там же, с. 282].

Портрет Кузьмина, безусловно, блестяще иллюстрирует миф о поэте — законодателе мод, обладателе скандальной славы, авторе гомоэротического романа «Крылья», «поэте-фавне», воплощении эстетизма и болезненности эпохи *Fin de Siècle*. Рельеф лица-маски Кузмина Сомов «лепит» так же тщательно, как и «маску» Блока, но, имея дело с фактурой более яркой, придает лицу поэта терпкую, почти чувственную выразительность, при этом, разумеется, «мумифицируя» его, как и другие «головки» серии.

Этими двумя ярко-символистскими персонажами, казалось бы, символистских портретов, не исчерпывается вся серия. Удивляет простоватостью облика «деревенского батюшки» [12, с. 217] портрет «великого мистификатора», поэта-символиста Вячеслава Иванова (1906), напечатанный в третьем номере «Золотого Руна» за 1907 год. Портрет Иванова реалистичен, как отретушированное фото, но лишен эпохальной значимости.

Обычно, говоря о сомовских графических шедеврах, исследователи не упоминают портрет Евгения Лансере (1907), который, продолжая линию «маскообразности» и «неестественной оживленности», все-таки не вписывается в символистскую концепцию из-за отсутствия «фактурности» модели. Евгений Лансере, художник «Мира искусства», в отличие от поэтов-символистов, не был человеком-легендой и не притягивал к себе внимание художественных критиков-современников. По этим причинам его портрет не включается в символистскую иконографию.

Великолепный в своей правдивой телесности портрет Мстислава Добужинского, коллеги Сомова по «Миру искусства» (1910), также выключен из символистского ряда работ мирискусников.

Портрет Вальтера Нувеля (1914), поздний в серии сомовских «головок», по мнению исследователей, напоминает муляж и «восковую фигуру из паноптикума» [12, с. 246]. Интересно, что портрет Нувеля чаще других используется в литературе в качестве примера абсолютно «неживой» формы [13, с. 86].

Интригующе-замкнут, в прямом и переносном смысле «застегнут на все пуговицы» и сам Константин Сомов на поясном графическом автопортрете 1909 года. Рисунок не вызывает мистических мемориальных ассоциаций,

вероятно, потому, что «доличность» — синий пиджак с пуговицами, белый воротничок, галстук — здесь прописана так же тщательно, как и лицо. При этом портрет малоинформативен как в психологическом, так и в мифологизирующем контекстах. Очевидно Сомов, работая в своей излюбленной «ретушной» манере, здесь, как обычно, решает задачу «натуроподобия». «Самый драгоценный дар его был — правдивость» [14, с. 169], — писала о Сомове Анна Остроумова-Лебедева (близкая знакомая, коллега и модель). Она подчеркивает, что Сомов выделялся среди товарищей по «Миру искусства» «...какой-то до жути, до странности художественной искренностью» [там же]. Она оставила воспоминания, весьма ценные для понимания творческого метода Сомова-портретиста, о том, как художник работал над ее портретом (1901). Известно, что Сомов, пользуясь эскизом, в живописных портретах прорабатывал лица по частям, не корректируя и ничего не меняя в процессе, не дополняя деталей, строго следуя первоначальному замыслу. На холсте, по свидетельству Остроумовой-Лебедевой, проступали поочередно «сначала глаз, потом щека» [14, с. 238]. Разумеется, пользуясь таким педантически ремесленным методом портретирования, Сомов достигал в своих портретах максимальной застылости, «натюрмортоподобия», «манекенности».

М. М. Алленов предлагает интерпретировать сомовские образы «лоскутной» серии именно телесно-пластически [15]. Он говорит о том, что «маски» и «оболочки» — это не конструируемые самими моделями, обусловленные артистизмом символистской эпохи «образы-маски», надевающиеся «поверх» истинного лица и срастающиеся с ним, а именно сами «лица», «природные личины», «телесные оболочки», за которыми не стоит живая человеческая душа, исключенная, «вычтенная» портретистом из портретной концепции. «Эффект сомовского портретизма состоит именно в том, что он, скажем, изображает не Блока, не каким был Блок, а какое у Блока было лицо. Это не образы современников, а выставка лиц современников художника», — резюмирует М. М. Алленов [15, с. 178].

В заказном женском сомовском портрете практически повсюду обнаруживаются примеры «росленовских» и «энгристких» мотивов, исключающих символистскую интерпретацию. Это московские салонные вещи, такие, как портреты М. Д. Карповой (1913) или Е. П. Носовой (1911). Традиционно в женских портретах Сомов максимально рафинирует облик моделей, пользуясь своим умением «омолодить» и приукрасить, тщательно прописывает «доличное» и детали окружения [16; 17]. Женские персонажи заказных сомовских портретов лишены психологии, как и героини его графической серии, по причине сосредоточенности автора на внешнем (позе, платье, скульптурной лепке лица и рук). Так «несимволистские» модели — не литераторы, не художники, не коллеги — становятся такими же «выделанными»

восковыми куклами, как и программно-символистские персонажи. Сомов, рефлексировав по поводу этой особенности своих портретов, пишет в письме Елизавете Званцевой в 1904 году: «...мне мой [портрет. — Д. М.] с Вас кажется верхом скучной и бездушной живописи. Мне совестно, что я заставил Вас так много на меня тратить времени. Право же, я очень гадко Вас изобразил. Это сидите не Вы! А какой-то розовый манекен!» [3, с. 81].

В разговоре о символизме мирискуснического портрета нельзя пройти мимо творчества Льва Бакста, автора нескольких «головок» серии для «Золотого Руна» и многих живописных портретов современников и коллег по «Миру искусства». Достойн обсуждения баланс символизма и психологизма в портретах литераторов-символистов Бакста. Знаменитый портрет Андрея Белого, обе его версии (голова, 1905 и фигура в профиль, 1906)) считаются знаковыми. «Стоит взглянуть на портрет, чтобы понять, что за птица Андрей Белый», — написал о первом портрете современник [18, с. 63]. Сам Белый высказался о портретах вполне определенно. О первом он написал: «Портрет кричал о том, что я декадент; хорошо, что он скоро куда-то канул»; о втором сообщил: «...вторая, более известная репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервноболевой, а уса́тый мужчина» [там же]. Действительно, первый портрет довольно точно характеризует Андрея Белого, и эта характеристика совпадает с отзывами о нем современников: импульсивный, экзальтированный, подвижный Белый получился на портрете Бакста асимметричным, взъерошенным, умным невротиком. Второй портрет — в профиль, где поэт изображен в пиджаке, не несет в себе такого эмоционального накала. В любом случае, первые характеристики, которые приходят на ум относительно этих двух работ Бакста следующие: острый психологизм и реализм, а не символистская интерпретация.

Не чужд иронии и реализма знаменитый «Автопортрет» (1906) Бакста для четвертого номера «Золотого руна» за 1906 год, где он себя программно преподносит зрителю усатым щеголем.

«Петербургскую Сафо», Зинаиду Гиппиус, Лев Бакст рисовал также для «Золотого Руна» в 1906 году. Портрет выполнен в смешанной графической технике (черный и цветные карандаши, уголь, сангина, мел). Образ поэтессы на портрете дерзок и великолепен: она изображена сидящей, откинувшейся на спинку стула, в черном камзоле и коротких панталонах (мужском костюме «галантного» XVIII века). Ретроспективный костюмированный портрет диктуется экстравагантностью модели. Ее лицо на рисунке обрамлено взбитыми завитками рыжих волос. Оно бледное и надменное, глаза прищурены, уголки губ приподняты. Все вместе (холодный презрительный взгляд и подчеркнутая «маскарадность» костюма, и изысканная, изломанная поза, принятая для позирования, откинута назад спина, заложенные в карманы

кисти рук, скрещенные в коленях и вытянутые вперед изящные худые ноги в черных чулках) создает ощущение демонстрации, эпатажа, заранее продуманного вызова публике.

Чета Гиппиус-Мережковских была своеобразным центром притяжения для петербургской декадентской богемы. Супруги организовывали религиозно-философские собрания, на которых Зинаида Гиппиус выступала в роли «Зинаиды Прекрасной» и «дьяволицы». По мнению Андрея Белого, эта пара обладала особым даром общения с людьми — почти мистическим даром очаровывать. В своих воспоминаниях Белый весьма остроумно сравнивает это их качество с умением ловить рыбу: люди, попавшие под обаяние Мережковских, — это «рыба», запутавшаяся «в сетях рыже-красных волос», привлеченная совместным шармом супругов [19, с. 212]. Зинаида Гиппиус много сделала для закрепления за собой репутации поэтической «мэтрессы», недоброй и язвительной «дамы с лорнетом». Ее ум и язвительность замечательно проявились на журналистском поприще: под мужским псевдонимом «Антон Крайний» она писала блестящие, остроумные, злые критические статьи, в которых отстаивала свои идеи и идеи Мережковского, а также расправлялась с врагами. Современники называли ее человеком «ручной выделки». Большинство воспоминаний о ней сводятся к описанию ее необычного поведения, яркой внешности, «ядовитого» характера, а не к анализу ее поэзии. Самый замечательный словесный портрет Зинаиды Гиппиус, необыкновенно подходящий бакстовскому рисунку, оставил Сергей Маковский: «...казалась она, очень тонкая и стройная, намного моложе. Роста среднего, узкобедрая, без намека на грудь, с миниатюрными ступнями... Красива? О, несомненно. “Какой обольстительный подросток!”, — думалось при первом на нее взгляде. Маленькая гордо вздернутая голова, удлинённые серо-зеленые глаза, слегка прищуренные, яркий, чувственно очерченный рот с поднятыми уголками, и вся на редкость пропорциональная фигурка делали ее похожей на андрогина с холста Содомы. <...> Вся она была вызывающе “не как все”: умом пронзительным еще больше, чем наружностью. Судила З. Н. обо всем самоуверенно-откровенно, не считаясь с принятыми понятиями, и любила удивить суждением “наоборот”. Не в этом ли и состояло главное ее тщеславие? При этом в манере держать себя и говорить была рисовка: она произносила слова лениво, чуть в нос, с растяжкой, и была готова при первом же знакомстве на резкость и насмешку, если что-нибудь в собеседнике не понравится. Сама себе З. Н. нравилась безусловно, и этого не скрывала. Ее давила мысль о своей исключительности, избранности, о праве не подчиняться навыкам простых смертных...» [21, с. 89–90].

Заметно, что во всех отзывах о поэтессе современники не скрывают своего негативного отношения. Чувствуется, что ее недолюбливали, а может быть

и побаивались: «... всю жизнь она ссорилась», — вырывается у А. Белого [19, с. 462], «... прости Господи, злая была старушенция», — обмолвился кто-то на ее похоронах в Париже (Нина Берберова упоминает этот эпизод в книге мемуаров «Курсив мой» [22, с. 518]). Конечно, декадентке с бакстовского портрета совсем не подходит характеристика «добрая». Но была ли она в действительности так зла и холодна, как хотела казаться, и какой изображена Львом Бакстом? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Тот же самый Андрей Белый, попавший в ее «сети», вдруг в скобках оговаривается: «... а умела быть умницей и даже “простой”» [19, с. 195]. Г. Адамович вскользь замечает: «... в сущности, она была добрым человеком, “милым” человеком, как ни парадоксален этот эпитет в применении к Зинаиде Гиппиус, а ее репутация “ведьмы” сложилась искусственно, хотя и пришлась ей по вкусу: она ведь сама ее усиленно поддерживала. В ней была колкость, но не было злобы» [20, с. 63]. Трудно назвать «милой» даму с бакстовского портрета. Она явно не желает таковой казаться. Вся ее вызывающая поза и презрительный прищур говорят об обратном. Скорее всего, в этом и была ее цель: *казаться* злой, *производить впечатление* надменной. И портрет работы Бакста не случаен. Художник в данном случае — не создатель образа, а только тот, кто этот образ должен воспроизвести и «подать». Модель сама позаботилась о том, какой она хочет показаться публике. Лев Бакст только отталкивался от характерности модели и преподнес ее зрителю во всем ее декадентском великолепии.

Декларативно репрезентативны живописные бакстовские портреты денди «Мира искусства»: «Сергей Дягилев с няней» (1906), «Дмитрий Философов» (1897), «Вальтер Нувель» (1895). Снова вопрос «подачи» образа снимается в связи с его «готовой» фактурностью. Бакст безупречно выявляет и схватывает в своих моделях внешнее (позу, жест). Такое внимание к «позе» — важная часть мирискуснической игры, в которой демонстрация «личины» и «доличности» важнее, чем раскрытие личности. Апофеозом воплощения этой концепции становится «Портрет Дягилева с няней», где в качестве «доличности» фигурирует стаффажная фигура няни Дягилева, «великого русского», изображенного Бакстом «а ля Пушкин». Жесткий белый воротничок на «манекеноподобном» раннем портрете Философова, крупный перстень на пальце и бабочка у Нувеля — все эти аксессуары, на которых сосредоточивается Бакст, уводят его портреты скорее к салонности, чем к символизму.

Таким образом, в мирискусническом портрете мы имеем дело с символистскими образами лишь в портретах немногих знаковых фигур эпохи. Модели, не имеющие «символистской фактуры», пусть и портретируемые мирискусниками, автоматически из этого круга исключаются. «Фактурные» модели заполняют символистским содержанием собственные портреты, и, поддерживаемые активной мифологизирующей художественной критикой, соз-

дают общими с художником усилиями концептуально значимые для эпохи образы-знаки. Так мы обнаруживаем символизм образа через символизм модели без истинно символистской интерпретации образа — «мнимый» мирискуснический портретный символизм.

Завершая разговор о феномене мирискуснического портрета в примерах сомовских и бакстовских вещей, хотелось бы подчеркнуть, что портрет — специфический жанр, который по определению, исходя из своих задач, реалистичен. Не случайно в разговоре о символизме мирискусников исследователи в основном обращаются к жанровой живописи и ретроспекциям, с осторожностью обходя портрет стороной. Об этом пишут Д. В. Сарабьянов [1], Г. Ю. Стернин [23; 24], С. В. Голынец [25]. Еще дальше идет Максимилиан Волошин, полагаящий, что живописный символизм в целом, не только в портрете, зависим от словесного, литературного. Не принимая точку зрения Волошина полностью, хотелось бы закончить рассуждения о «мнимости» символизма в портрете «Мира искусства» его цитатой: «Символ всегда рождается из самого материала. И живописный символ получает свою окончательную словесную формулировку только в восприятии зрителя. Поэтому в живописи он почти всегда бессознателен для своего творца. Строго говоря, в живописи совсем нет символа в непосредственном смысле этого слова, есть только возможность его немедленного зарождения в душе зрителя. Больше чем где-либо, здесь символ переходит в напоминание. То, что художник хотел сказать своими произведениями, и то, что можно прочесть в них, редко совпадает» [24, с. 58].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. М.: Искусство XXI век, 2003. 296 с.
2. Маковский С. К. Страницы художественной критики. СПб.: Пантеон, 1913. Кн. 3. 186 с.
3. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / сост., вст. ст. и прим. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979. 624 с.
4. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М.: Искусство, 1995. 736 с.
5. Воспоминания и записки Евгения Иванова об Александре Блоке // Блоковский сборник. Труды науч. конф., посвящ. изуч. жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. Тарту: Ruthenia, 1964. С. 344–388.
6. Волошин М. А. Средоточье всех путей. М.: Московский рабочий, 1989. 608 с.
7. Александр Блок в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит-ра, 1980. Т. 1. 570 с.

8. Дурьлин С. Н. В своем углу: из старых тетрадей. М.: Мос. рабочий, 1991. 336 с.
9. Чулков Г. И. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М.: Федерация, 1930. 397 с.
10. Петров В. Н. «Мир искусства». М.: Изобразительное искусство, 1975. 246 с.
11. Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. 848 с.
12. Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. 344с.
13. Матюнина Д. С. Вальтер Нувель: портреты работы Льва Бакста и Константина Сомова // Суриковские чтения: науч.-практ. конф. 2016. Красноярск: Красноярск. худож. музей им. В. И. Сурикова, 2017. С.82–90.
14. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3-х т. / сост., авт. вст. ст. и прим. Н. Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1974. Т. 2. 1130 с.
15. Алленов М. М. Портретная концепция К. Сомова // Советское искусствознание – 81 (1), 1982. С. 160–181.
16. Бобриков А. А. Другая история русского искусства. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. 744 с.
17. Ельшевская Г. В. Короткая книга о Константине Сомове. М.: Нов. лит. обозрение, 2003. 176 с.
18. Андрей Белый. Между двух революций. Воспоминания: в 3 кн. М.: Худож. лит-ра, 1990. Кн. 3. 672 с.
19. Андрей Белый. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. М.: Худож. лит-ра, 1990. Кн. 2. 704 с.
20. Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб: Алетейя, 2002. 481 с.
21. Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен: Изд-во Центр. объединения полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. 364 с.
22. Серебряный век. Мемуары / сост. Т. Дубинская-Джалилова. М.: Известия, 1990. 672 с.
23. Стернин Г. Ю. Символизм в русском изобразительном искусстве: способы его идентификации и толкования // Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. 384 с.
24. Стернин Г. Ю. К вопросу о путях самоопределения символизма / Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М.: Сов. художник, 1984. 296 с.
25. Гольнец С. В. Лев Бакст: Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. М.: Изобразительное искусство, 1992. 240 с.

REFERENCES

1. Sarab`yanov D. V. Rossiya i Zapad. Istoriko-xudozhestvenny`e svyazi. XVIII – nachalo XX veka. M.: Iskusstvo XXI vek, 2003. 296 s.

2. *Makovskij S. K.* Stranicy xudozhestvennoj kritiki. SPb.: Panteon, 1913. Kn. 3. 186 s.
3. Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov / sost., vst. st. i prim. Yu. N. Podkopaevoi i A. N. Sveshnikovoi. M.: Iskusstvo, 1979. 624 s.
4. *Rusakova A. A.* Simvolizm v russkoj zhivopisi. M.: Iskusstvo, 1995. 736 s.
5. Vospominaniya i zapiski Evgeniya Ivanova ob Aleksandre Bloke // Blokovskij sbornik. Trudy nauch. konf., posvyashh. izuch. zhizni i tvorchestva A. A. Bloka, mai 1962 g. Tartu: Ruthenia, 1964. S. 344–388.
6. *Voloshin M. A.* Sredotoch'e vsex putej. M.: Moskovskij rabochij, 1989. 608 s.
7. Aleksandr Blok v vospominaniyax sovremennikov. M.: Xudozh. lit-ra, 1980. T. 1. 570 s.
8. Durylin S. N. V svoem uglu: iz staryx tetradej. M.: Mos. rabochij, 1991. 336 s.
9. *Chulkov G. I.* Gody stranstvii. Iz knigi vospominanii. M.: Federaciya, 1930. 397 s.
10. *Petrov V. N.* «Mir iskusstva». M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1975. 246 s.
11. *Voloshin M. A.* Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1989. 848 s.
12. *Lapshina N. P.* «Mir iskusstva». Ocherki istorii i tvorcheskoj praktiki. M.: Iskusstvo, 1977. 344 s.
13. *Matyunina D. S.* Val'ter Nuvel': portrety raboty L'va Baksta i Konstantina Somova // Surikovskie chteniya: nauch.-prakt. konf. 2016. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk. xudozh. muzej im. V. I. Surikova, 2017. S. 82–90.
14. *Ostroumova-Lebedeva A. P.* Avtobiograficheskie zapiski: v 3-x t. / sost., avt. vst. st. I prim. N. L. Priimak. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1974. T. 2. 1130 s.
15. *Allenov M. M.* Portretnaya koncepciya K. Somova // Sovetskoe iskusstvoznanie – 81 (1), 1982. S. 160–181.
16. *Bobrikov A. A.* Drugaya istoriya russkogo iskusstva. M.: Nov. lit. obozrenie, 2012. 744 s.
17. El'shevskaya G. V. Korotkaya kniga o Konstantine Somove. M.: Nov. lit. obozrenie, 2003. 176 s.
18. Andrej Belyj. Mezhdv dvux revolyucij. Vospominaniya: v 3 kn. M.: Xudozh. lit-ra, 1990. Kn. 3. 672 s.
19. Andrej Belyj. Nachalo veka. Vospominaniya: v 3 kn. M.: Xudozh. lit-ra, 1990. Kn. 2. 704 s.
20. *Adamovich G.* Odinochestvo i svoboda. SPb.: Aleteja, 2002. 481 s.
21. *Makovskij S.* Na Parnase «Serebryanogo veka». Myunxen: Izd-vo Centr. ob`edineniya polit. e migrantov iz SSSR (CZOPE), 1962. 364 s.
22. Serebryanyj vek. Memuary / sost. T. Dubinskaya-Dzhalilova. M.: Izvestiya, 1990. 672 s.
23. *Sternin G. Yu.* Simvolizm v russkom izobrazitel'nom iskusstve: sposoby ego identifikacii i tolkovaniya // Dva veka. Ocherki russkoj xudozhestvennoj kul'tury. M.: Galart, 2007. 384 s.
24. *Sternin G. Yu.* K voprosu o putyax samoopredeleniya simvolizma / Russkaya xudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka. M.: Sov. xudozhnik, 1984. 296 s.
25. Golynech S. V. Lev Bakst: Zhivopis'. Grafika. Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo.

М.: Izobrazitel`noe iskusstvo, 1992. 240 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Матюнина Д. С. — доцент кафедры живописи и композиции; matuninads@mgpu.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Matyunina D. S. — Ass. Prof. of the Department of Painting and Composition;
matuninads@mgpu.ru