

А. В. Шило

**«Я ЗДЕСЬ, НА СЕРОМ ПОЛОТНЕ...»,
или «КОНФЕТНАЯ КОРОБКА»?**

Портрет А.А. Ахматовой работы Сорина — один из первых в ее иконографии.

«<...> в те (предвоенные — А.Ш.) годы она позировала нескольким художникам. До революции Савелию Сорину на его квартире (канал Грибоедова, 83)» [9, с. 101].

Портрет ей не понравился. «Беседа с Никитой Струве. Во время беседы зашел С.Р. Эрнст, который и сказал о соринском портрете. На это Анна Андреевна заметила: “Сорин — прямо конфетная коробка”» [15, с. 236]. Слово было подхвачено и растиражировано затем в самых разных публикациях:

«Ранние ее изображения чаще и в большей степени, чем поздние, ориентированы на отражение внешнего: красоты, блеска, оригинальности, экстравагантности — стильности. Некоторые из них близки к салонной живописи, а портрет Савелия Сорина 1914 г. Ахматова прямо называла “конфетной коробкой”» [16]. «“Так писали крепостные художники, — оценила его Анна Андреевна, — Неграмотно, но похоже”» [1, с. 364].

Из воспоминаний Томаса Венцлова: «“Реквием” Ахматова мне не читала (стихи из него я тогда уже знал — во всяком случае, часть их), но показала недавно перед этим вышедшее мюнхенское издание с рисунком Сорина 1913 года — и тут же выругала его “Это отвратительный рисунок” (Эту работу Сорина Ахматова в разговоре с Н. Струве назвала “конфетной коробкой” <...>. А. Сергеев вспоминал слова Ахматовой по поводу мюнхенского издания “Реквиема” 1963 г.: “Они издали “Реквием” — ну, как вам это понравится? — с портретом Сорина! К “Реквиему” можно только это. — Она достала заношенный пропуск в Фонтанный дом” <...>» [3].

Однако, не все разделяли эту оценку Ахматовой. Так, Борис Зайцев рассказывал: «На днях получил из Мюнхена книжечку стихотворений, 23 страницы, называется “Реквием” (поэма Ахматовой была издана в Мюнхене в 1963 г. — А.Ш.). На обложке:

Анна Ахматова. Да, та самая. Развертываю – портрет. (Рисунок Сорина, 1913 г.) Конечно, она. И как раз того времени. Худенькая дама с тонкой и довольно длинной шеей, нос с горбинкой, изящное, остроугольное лицо, челка элегантная на лбу, сзади огромное устройство волос. Говорят, она не любила свой портрет. Ее дело. А мне нравится, и именно такой помню ее в том самом роковом 13-м году. <...> Я-то видел Ахматову “царскосельской веселой грешницей” и “насмешницей”... Можно ль было предположить тогда... что хрупкая эта и тоненькая женщина издаст такой вопль — женский, материнский, вопль не только о себе, но обо всех страждущих — женах, матерях, невестах, вообще обо всех распинаемых. В том-то и величие этих 23 страничек, что “о всех”... Опять и опять смотрю на полупрофиль Соринской остроугольной дамы 1913 года. Откуда взялась мужская сила стиха, простота его, гром слов будто и обычных, без всякой ужимки, но гудящих колокольным похоронным звоном, разящих человеческое сердце и вызывающих восхищение художническое? Воистину “томов премногих тяжелей”» [цит. по: 18]

Исследователи отмечают: «Создана обширная прижизненная иконография А.А. Ахматовой. Часто публикуются ее портреты работы Альтмана, Анненкова, Петрова-Водкина, Тышлера, Тырса, художницы О. Делла-Вос-Кардовской, реже — Верейского, Судейкина, Серебряковой, Осмёркина. И совсем не публикуется портрет Анны Ахматовой работы талантливого художника Савелия Сорина, при жизни признанного в Европе и Америке “наследником великих портретистов XVIII века, Левицкого, Рокотова и Боровиковского”.

<...> Портрет ценен еще и тем, что он первый прижизненный портрет юной Ахматовой, уже известной своим первым сборником стихов “Вечер”. Савелий Сорин первым из многих художников, современников Ахматовой, оценил красоту молодой женщины и написал реалистический портрет, недооцененный авангардистами и даже мирискусниками, с которыми дружила Ахматова. Мюнхенское издание “Реквиема” 1963 года с прекрасным своим портретом Ахматова увидела в день своего 75-летия, в июне 1964 года» [8].

Дальнейшая судьба портрета довольно драматична: «В 1915 году искусствовед Н.П. Пахомов купил портрет Анны Ахматовой на аукционе. Вскоре после революции он продал этот портрет в музей Академии Художеств. Через несколько лет он поинтересовался судьбой портрета и узнал, что портрет продан и опять попал в частную коллекцию. Местонахождение портрета неизвестно» [2].

Вот что об этой истории в беседе с В.Д. Дувакиным рассказал сам Н.П. Пахомов:

«<...> у меня был очень интересный ее портрет. Дело в том, что в 915-м году во время войны в Ленинграде устраивались такие аукционы на Морской в Обществе поощрения художников, аукционы в пользу раненых... был лазарет. И там художники и многие просто жертвовали разные вещи. И в одном из аукционов выставлена была для продажи замечательная чашка фарфоровая, редчайшая, завода Юсупова, архангельского, и портрет Сорина, набросок, подцвеченный карандаш, портрет Анны Ахматовой.

<...> Я был на этом аукционе и решил купить эту чашку редчайшую и портрет. Но в чашке мы сцепились вместе с Карсавиной, балериной, которая сидела недалеко от меня, и мы остались вдвоем. Ну, я, конечно, не мог устоять и сказал: “Тамара Платоновна, я уступаю Вам. Вам очень хочется эту редкую чашку, я, так сказать...”

Д. Галантность проявили.

П. Да, да. И так же мы сцепились с ней вокруг портрета Ахматовой. Все отпали, осталось нас двое. Но тут она сделала тоже такой жест и сказала: “Ну, в свою очередь я тоже уступаю Вам портрет Ахматовой”. Я его получил, и мне звонил Маковский, редактор “Аполлона”, с тем, чтобы воспроизвести его. Но я сказал, что я вообще москвич, что я здесь сдаю только экзамены в университет, приезжаю ненадолго, не все время провожу здесь, поэтому имейте в виду, что... — вот так...

Д. Имейте в виду что?

П. Что я уеду скоро, если Вы хотите, то пользуйтесь пока. Ну, он мне не позвонил. Ну, мне совершенно... — Вы же понимаете сами, я не человек, который бы желал, как теперешние... что, вот, воспроизведенное будет стоить дороже. Это было мне совершенно неинтересно. Я увез ее в Москву. И затем “в минуту жизни трудную”, во время революции, я ее продал в ГАХН — это Академия художественных наук, которую возглавлял Петя Коган, Петр Семенович. Ну, ее потом быстро расформировали, и куда делся портрет — неизвестно.

И совсем недавно, несколько лет тому назад, когда я отдыхал в “Узком”, то там отдыхал Виноградов Виктор Владимирович. <...> И сказал: “Николай Павлович, я послал машину за Анной Андреевной — они были знакомы, — Ахматовой. Приходите, мы вместе пойдем по парку”. Ну, она приехала. Она в это время уже очень болела сердцем, и, поднявшись на второй этаж, она не смогла уже больше выходить. Пришла

ко мне в номер Надежда Матвеевна, жена Виноградова. “Приходите к нам”. Ну, я пришел. И вот мы встретились с Анной Андреевной, которая была уже очень монументальна, полная, совсем не тот образ... <...>. Я сказал: “Помню, как я Вас встречал. Конечно, я остался для Вас малозаметным, вероятно, Вы меня не припоминаете, но я Вас очень хорошо помню, конечно — в “Бродячей собаке”, на всех выставках”. И рассказал об этом портрете. Очевидно, ей были приятны эти воспоминания, и она мне сказала: “Николай Павлович, а я Вам пришлю, у меня есть фотография с этого портрета”. И прислала мне, действительно, эту фотографию.

<...> А теперь <...> я обнаружил, где этот портрет находится. Но это в таком месте, откуда получить я не могу.

Д. В частных руках?

П. Да. Как он попал туда, я не знаю» [10]

Оценка, данная Ахматовой своему портрету, породила впоследствии крайне тенденциозные интерпретации, часто даваемые, что называется, «со слов», когда их авторы даже не видели портрет. Авторитет Ахматовой в глазах исследователей оказался столь велик, что ее суждение приобрело характер незыблемой оценки уже всего творчества Сорина и пошло гулять по страницам самых разных текстов, превращаясь в своего рода приговор художнику. Например: «<...> попытка в этом (салонного портретирования — А.Ш.) направлении была предпринята Савелием Сориным, создавшим графический портрет Анны Ахматовой в 1914 г. Какого бы то ни было внутреннего родства у художника и его модели не было. Ученик Репина в Академии художеств в 1899—1907 гг., удостоенный шести академических премий и римского пенсионерства, Сорин впитал в себя всю рутину казенного искусства начала века. Техничный и наблюдательный, он приспособил эти свои свойства к потаканию мещанским вкусам, умело комбинируя внешнюю похожесть со слащавой красотой, что позволило его искусству находить своего потребителя вплоть до середины XX века (последние его персональные выставки состоялись в 1942 и 1949 г. в Нью-Йорке и в 1948 г. в Лондоне). В 1913—1914 годах Ахматова входила в моду, ее все больше печатали, больше читали, ей подражали. Сорин “откликнулся на потребности дня” и создал “шикарный” портрет сегодняшней знаменитости (при ближайшем рассмотрении — весьма скромный рисунок-набросок. Это свидетельствует о том, что цитируемый автор не видел портрета, а писал, так сказать, «на слух», опираясь лишь на растиражированное мнение Ахматовой

— А.Ш.), в облике которой, впрочем, можно было разглядеть все, что угодно, кроме занятий поэзией (“рисунок для конфетной коробки”, так скажет впоследствии близко знавшая Ахматову художница А.В. Любимова).

Впрочем, к чести Сорина надо сказать, что он не стремился выдать свое искусство за то, чем оно не было в действительности» [19].

О. Рубинчик прямо указывает: «<...> портрет Савелия Сорина 1914 г. Ахматова прямо называла “конфетной коробкой”. <...> Эффектный рисунок Сорина она окрестила “отвратительным”. <...>» [16].

При этом из виду упускается одна любопытная коллизия, связанная с формированием облика романтически настроенных литераторов, к каковым, безусловно, следует отнести и А.А. Ахматову 1910-х гг.: они вполне сознательно искали свой образ, создавая его, так сказать, «в натуре» и предоставляя художникам этот образ запечатлеть.

Эта коллизия досталась поэтам Серебряного века как прямое наследство века Золотого.

Один из первых прецедентов создания подобного рода самообраза связан с творчеством Пушкина. И хотя он не был первым (аналогичные опыты, например, усматриваются и у Г.Р. Державина), но опыт его, безусловно, сыграл решающую роль в том поиске себя, который для поэтов Серебряного века становился одной из магистральных тем их творчества.

Основой значительной пушкинской иконографии были немногочисленные прижизненные изображения поэта, первое место среди которых занимал портрет работы О.А. Кипренского.

Созданный в 1827 г. по заказу А.А. Дельвига, он понравился самому Пушкину, который весьма строго относился к собственным изображениям. Известна его реакция на портрет работы Е.И. Гейтмана: «<...> не знаю, похож ли <...>, не печатать моего портрета, если на то нужно мое согласие, то я не согласен» [цит. по: 12, т. 1, с. 15]. Иллюстрация к «Онегину», рисованная А.В. Нотбеком, вызвала язвительную эпиграмму [12, т. 1, с. 50]. До нас дошла записка В.А. Жуковскому: «Посылаю тебе мою образину» [цит. по: 12, т. 1, с. 66], — о каком-то из поздних портретов, предположительно, работы И.Л. Линева [см.: 12, т. 1, с. 66].

Этот же портрет после смерти Дельвига был Пушкиным выкуплен у его вдовы и до самой смерти поэта находился в его квартире. Широко известен стихотворный отклик на этот портрет: «Себя как в зеркале я вижу, // Но это зеркало мне льстит. <...> // Так Риму, Дрездену, Парижу // Известен впредь мой будет вид» [14, т. 2, с. 108].

Обычно в этих строках отмечают именно пушкинскую удовлетворенность портретом [см.: 12, т. 1, с. 43], имевшим, по свидетельству современников (Н.А. Муханова, А.В. Никитенко, Ф.В. Булгарина, М.В. Юзефовича — [см.: 12, т. 1, с. 43-44]), безукоризненное сходство с поэтом.

Но в них есть еще и второй план. Утверждая, что «зеркало мне льстит», Пушкин как бы отделяет свою бытовую внешность от того облика, который должен быть публично представлен как «Пушкин», и войти в историю.

При этом для него, видимо, важно, что это — не сфантазированное, идеализированное, «байронизированное» изображение, как у Гейтмана, и не приземленный, будничней, случайный вид, как у Нотбека, но некоторое найденное, внутренне оправданное и мотивированное изображение, которое по своей образной емкости может стать обозначением его, Пушкина.

Причем, предстает он здесь не как обыватель, чиновник, картежник, семьянин. Эти и многие другие социальные роли и актуальные в русской культуре первой трети XIX в. маски, безусловно, были свойственны и Пушкину. Он дает своего рода каталог актуальных в первой трети XIX в. социальных масок в VIII строфе 8 главы «Евгения Онегина»: «Чем ныне явится? Мельмотом, // Космополитом, патриотом, // Гарольдом, квакером, ханжой, // Иль маской щегольнет иной, // Иль просто будет добрый малый, // Как вы да я, как целый свет?» [14, т. 4, с. 143].

Ю.М. Лотман убедительно показывает, что все эти маски выступали значащими элементами различных поведенческих текстов, которыми Пушкин сознательно играл, актуализируя тем самым свою собственную позицию: «<...> Пушкин отказался от <...> метода прямых характеристик героя и представляет его читателю в столкновении различных, взаимопротиворечащих точек зрения, из которых ни одна в отдельности не может быть отождествлена с авторской» [8, с. 713]. Но для него, видимо, важна была в портрете работы Кипренского представленность его как Поэта, в личности которого все эти возможные маски сливаются в единый, жизненно цельный образ и подчинены этой главной принятой им на себя миссии. Именно этот облик Пушкин объявляет

каноническим, таким, который должен стать известен основным европейским (а значит, и мировым) культурным столицам.

Прекрасно отдавая себе отчет о своем месте и роли в русской культуре, о чем свидетельствует его эпистолярная еще в годы южной ссылки, он, фактически, начинает этим портретом ту программу создания в изобразительном искусстве канонического образа Поэта, которая в литературе отмечена «Памятником».

Это — знаменательное обстоятельство. Пушкин, как известно, был столь склонен к работе над своим обликом, многократно травестировал и мистифицировал собственное лицо в автопортретах, «примеривал» и проектировал различные самообразы [см.: 23, с. 115-117; 13; 21]. При этом он ничуть не строил иллюзий относительно собственной физиономии: «Суцья обезьяна лицом», «Могу я сказать вместе с покойной няней моей: хорош никогда не был, а молод был» [цит. по: 12, т. 1, с. 12, 59].

Внимание к проблеме создания собственного канонического образа связано у него не со стремлением приукрасить себя, тем более — «польстить» собственной внешности. Эта проблема понимается Пушкиным как общественная и культурная миссия: создание и закрепление в массовом — в т. ч. и европейском — сознании образа первого русского поэта, лица-знака, способного представлять за державу. Не будем забывать, что портрет кисти Кипренского создан в тот период, когда Пушкиным сформулирована и отражена в «Борисе Годунове» и в разговоре 1826 г. с царем собственная концепция истории России; вспомним также впечатление Николая I: «Умнейший человек России» [4, с. 29].

Помимо того, что Пушкин называет (указывает) канонический образец своего изображения, он создает и собственную версию — знаменитый автопортрет Ушаковского альбома 1829 г.

Рисунки Пушкина, как правило, не предназначались постороннему взору, были принадлежностью черновиков, носили интимный характер. «Она (пушкинская графика — А.Ш.), — пишет А.М. Эфрос, — сделана для себя. Она появлялась в те минуты, когда мысль была крепко занята, и рука сама собой чертила по бумаге» [23, с. 112]. Этот же автопортрет был сделан на отдельном листе, специально для альбома, который смотрят не просто люди близкого круга, но многие, посторонние, далекие — все.

«Один из автопортретов, украшающих ушаковский альбом, — свидетельствует Т.Г. Цявловская, — поистине великолепен. Он изящен, гармоничен и совершенен в своей художественной законченности. Лицо здесь спокойное. Это не подсмотренный

за собой внутренний портрет, какие Пушкин делал один на один с собой, в своих рабочих тетрадах» [20, с. 374, 377].

Этот автопортрет — «большой, чтобы не сказать монументальный, профиль кудрявого Пушкина. Это самое известное из его автоизображений. Оно сделано не прямо на альбомной странице, а наклеено на нее <...>. Известность наброска оправдана. По художественности и характерности он замечателен. Это настоящее изображение поэта, одновременно и возвышенное и жизненное. Подлинные черты живого пушкинского лица переданы с лаконической уверенностью и великолепной стремительностью штриха, сообщающей всему рисунку ту вдохновенность, какой нет ни в одном из портретов Пушкина, написанных художниками-профессионалами <...>. Этот большой автопортрет Ушаковского альбома может быть по праву назван “большим стилем” самоизображений Пушкина» [23, с. 137-138].

Эти слова А.М. Эфроса как нельзя лучше характеризуют то, что должен был запечатлеть и выразить канонический облик первого поэта России.

Портрет кисти О.А. Кипренского действительно сыграл роль канонического образца для последующих изображений поэта. Этому способствовало и его широкое распространение в публике благодаря гравюре с него, выполненной Н.И. Уткиным (1827) — как в качестве фронтисписа альманаха «Северные цветы на 1828 год», так и в отдельных оттисках. Позднее, в 1838 г., был создан еще один вариант гравюры.

Влияние портрета работы Кипренского обнаруживается практически во всех последующих профессиональных прижизненных изображениях поэта — выполненных Г. Гиппиусом (1828), П.Ф. Соколовым (1836), Т. Райтом (1837). Вместе с тем уже в этих изображениях намечается отмеченная Е.В. Павловой тенденция «к снятию романтического ореола с личности поэта, приближению к натуре, стремлению включить Пушкина в широкий контекст современной жизни» [12, т. 1, с. 67].

После смерти Пушкина обе эти тенденции — к канонизации и к понижению образа — приобретают крайнее выражение. Это — либо «гений-небожитель», «не от мира сего», либо «гений среди нас», «ничто человеческое...» и т. п.

Первая линия приводит к тому, что формализуется набор неперменных признаков-атрибутов — бакенбарды, коротко остриженные вьющиеся волосы, — приложимых в принципе к любому лицу для обозначения «это — Пушкин».

Применение подобного приема, безусловно, не могло не привести к эклектичности и неубедительности образа. Кроме того, следствием некритического использо-

вания подобного приема становятся анахронизмы в творчестве даже больших художников. Так, И.К. Айвазовский, изображая Пушкина на берегу Черного моря (1868) — действие, т. о., относится к 1820 г., — наделяет его этими неизменными признаками, хотя известно, что такой облик Пушкин придал себе в Михайловском в 1825 г. [см.: 23, с. 131; 20, с. 372-375]. Так же поступает и И.Е. Репин в совместной с Айвазовским картине «Пушкин у моря. “Прощай, свободная стихия”» (1887 г.). В работах же рядовых художников это приобретает вид анекдотический. Так, в иллюстрации Н.А. Рамазанова к прологу «Руслана и Людмилы» (1843 г.) бакенбардами наделен даже не юноша, а ребенок.

С другой стороны, в тех случаях, когда художник пытается отойти от этих канонически затверженных атрибутов, придавая облику поэта, может быть, исторически более достоверные черты, образ теряет убедительность и даже становится неприятным, отталкивающим, как это случилось у К.А. Сомова в портрете «Пушкин за работой» (1899 г.).

Часто эксплуатируемый канонический образец теряет свою жизненную конкретность и поэтическую возвышенность, т. е. те качества, которые, собственно, и обусловили использование произведения Кипренского в этой особой роли. Он превращается в формальную, застывшую схему, редуцирующую «лицо-знак» до «прическа-знак», «бакенбарды-знак». Безжизненность такой схемы, естественно, стимулирует поиск альтернативы.

Вторая линия отмечена появлением не столько портретов, сколько жанровых картин, изображающих Пушкина в эпизодах творческой, семейной, придворной, салонной и т. п. жизни. Эта линия, обильно представленная работами К. Мазера, А.А. Наумова, А.М. Волкова, С. Эрбера, П.Ф. Бореля и др., эксплуатируя созданный О.А. Кипренским образ, наглядно продемонстрировала, сколь неорганичен он для изображения бытовых сцен.

Непредназначенность канонического образа для этой цели великолепно понимал сам Пушкин, говоря в известном письме кн. П.А. Вяземскому: «Зачем жалеешь о потере записок Байрона? черт с ними! слава богу, что потеряны. Он исповедался в своих стихах, невольно, увлеченный восторгом поэзии. <...> Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением. <...> Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При откры-

тии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так как вы — иначе» [14, т. 9, с. 202-203].

Тема «гений в жизни» требовала, т. о., иной поэтики, иного понимания канонического облика поэта, что также стимулировало поиск альтернативы.

Естественной и конгениальной антитезой произведению Кипренского был портрет кисти В.А. Тропинина. Если работе Кипренского сам поэт назначил участь канонического образца, то тропининскому портрету даже судьба выпала — «альтернативная».

Принадлежавший С.А. Соболевскому портрет был им оставлен в Москве перед отъездом в 1828 г. за границу. По приезде в 1833 г. Соболевский портрета не обнаружил, и вплоть до 1850-х гг. он пропал из поля зрения современников. Выкупленный в меняльной лавке кн. М.А. Оболенским, он впервые репродуцируется лишь в 1860 г. и только в 1900 г. попадает в Третьяковскую галерею [см.: 12, т. 1, с. 41-42].

Таким образом, актуализация тропининского портрета в роли нового канонического образца изображения Пушкина происходит именно тогда, когда потенциал портрета, выполненного Кипренским, в этом качестве представляется исчерпанным, когда ищутся новые пути в трактовке образа.

Портрет кисти Тропинина выступает в этой роли потому, что изображение Пушкина воспринималось как документальное. Этому способствовал опубликованный в «Русском архиве» за 1871 г. (№ 1, стлб. 192) рассказ Соболевского о том, как он просил Тропинина «нарисовать ему Пушкина в домашнем халате, растрепанного, с заветным мистическим перстнем на большом пальце одной руки <...>» [цит. по: 12, т.1, с.38]. Однако, как было установлено уже в наше время, Соболевский в письме М.П. Погодину рассказывает, что «портрет Тропинину заказал сам Пушкин тайком и поднес мне его в виде сюрприза с разными фарсами» [цит. по: 12, т. 1, с. 38].

Э.Ф. Голлербах в комментариях к публикации этюда, выполненного В.А. Тропининым с натуры для портрета, пишет: «На обороте доски <...>, на бумажном ярлыке, написано: “Пушкин заказал Тропинину свой портрет, который и подарил Соболевскому. Этот портрет украли. Он теперь у князя Мих. Андр. Оболенского. Для себя Тропинин сделал настоящий эскиз, который после него достался Алексееву. После Алексеева был куплен Н.М. Смирновым, а после Смирнова (ок. 3 марта 1870) подарили его Соболевскому”. Сбоку вдоль русского текста написано: “Апрель 1870. Соболевский”» [5, с.119].

Очевидно, и концепция этого дружеского портрета-подарка была также предложена самим Пушкиным, во всяком случае, принята и одобрена им. По крайней мере, натуральный этюд, выполненный Тропининым определенно до написания большого портрета, еще не содержит этой его концепции. Но ее уже можно обнаружить на карандашном эскизе — «проекте» портрета, который, конечно, согласовывался с заказчиком.

Еще одним важным обстоятельством, свидетельствующим о том, что тропининский портрет представлял собой не столько «документ», сколько сложную знаковую конструкцию, является то, что халат в портрете также играет роль атрибутивного признака: «Тропинин иногда изображал в одном и том же халате разных людей. <...> Известно по крайней мере семь портретов работы Тропинина, на которых модели изображены в халатах. И все они — люди творческие. По-видимому, эта специфическая одежда была “придумана” художником далеко не случайно. Своеобразие костюма портретируемых сложилось из причудливого сочетания внешних атрибутов байронизма (расстегнутый ворот рубашки с большим белым воротником, небрежно повязанный галстук-шарф) с типично московской принадлежностью костюма — халатом и в целом в столь своеобразной форме выражает представление художника о свободной творческой личности» [12, т. 1, с. 38-39].

Выстраивается любопытная знаковая оппозиция между портретами работы Тропинина и Кипренского — этими двумя авторитетнейшими свидетельствами об облике Пушкина: интимность — официоз; халат — сюртук; галстук-шарф — плед; рука в кольцах-талисманах — скрещенные на груди руки с отточенным маникюром («Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей»). При этом сохраняется одинаковый поворот 3/4 вправо, но форма прически различна: более свободная, полусферическая — у Тропинина, более уложенная, подстриженная — у Кипренского. Если сюда добавить еще и оппозицию «обыватель-москвич — “табельный” (т.е. состоящий на государственной службе) петербуржец», — то картина противопоставлений будет полной. Тем самым складываются две группы черт-признаков, образующих в каждом из портретов свою автономную знаковую систему.

Если предположение об участии — хотя бы пассивном, в форме приятия — Пушкина в создании концепции тропининского портрета верно, то получается, что Пушкиным в этих двух, написанных в одном и том же 1827 г., портретах закладывались две противоположные и не сводимые друг к другу концепции канонического облика Поэта — «Творчески свободной личности» и «Служителя муз».

Но ведь Пушкин-то был един!

При этом художники не знали о существовании произведений друг друга (во всяком случае, тропининский портрет, выполненный раньше работы Кипренского, не был известен последнему), но оба портрета находились в поле зрения Пушкина и существовали в его сознании как антитеза, антиномия. Она удерживалась в единстве его личности, его сознания, тогда как художники реализовывали в своих работах лишь какую-либо одну из составляющих ее версий.

Получается, что автором образа — по крайней мере, его замысла — был в обоих портретах сам Пушкин, а художники выступали «орудиями», этот замысел воплощающими; пусть и высокоталантливыми, выдающимися, но все же — «орудиями»!

И в том и в другом случае облик — вплоть до отдельных атрибутов — был жизненно конкретным и в то же время значащим, адресованным различным семиотическим системам, одновременно существующим в русской культуре первой трети XIX в. И эти две знаковые системы описывали одну и ту же личность — противоречивую, непоследовательную и одновременно цельную и гармоничную.

Образы Тропинина и Кипренского фактически задавали те два противоположных полюса — от «сюрпризов и фарсов» в интимном дружеском кругу до предстояния Музе на поэтическом Олимпе, — между которыми разворачивалась огромная амплитуда выражений необыкновенно живого и подвижного лица Пушкина. Именно эта живость сообщала его некрасивой внешности ту одухотворенность, которая более всего и запала в память современников. «<...> он все тот же — так же жив, скор и по-прежнему в одну минуту переходит от веселости и смеха к задумчивости и размышлению», — писал в одном из писем П.Л. Яковлев [цит. по: 12, т. 1, с. 29]). Н.А. Полевой отмечал «быстроту взгляда и живое выражение лица», «изменчивость, “зыбкость” физиономии поэта» [12, т. 1, с. 56], говорил, что Пушкин — человек «с быстрым и наблюдательным взором, необыкновенно живой в своих приемах, часто смеющийся в избытке непринужденной веселости и вдруг неожиданно переходящий к думе, возбуждающей участие. Очерки лица его были неправильны и некрасивы, но выражение думы до того было увлекательно, что невольно хотелось спросить, что с тобою? Какая грусть мрачит твою душу?» [цит. по: 12, т. 1, с. 56-57]. «<...> он был очень неровен в обращении: то шумно весел, то грустен, то робок, то дерзок, то нескончаемо любезен, то томительно скучен, — и нельзя было угадать, в каком он будет расположении духа

через минуту», — вспоминала А.П. Керн [цит. по: 12, т. 1, с. 57]. Подобные свидетельства можно значительно умножить.

Пушкин парадоксально утверждал своим поведением и творчеством в качестве канонических образцов своего облика столь концептуально противоположные портреты, как работы Тропинина и Кипренского. Тем самым он формировал заключенное между этими полюсами смысловое поле восприятия собственной личности. В него вольно или невольно, зная об этом или не подозревая того, попадал каждый, кто принимался за его изображение. И тут художник заглядывал в бездну.

В работе над образом Ахматовой Сорин оказался пионером: если не считать гипотетических портретов А. Модильяни 1911 г., его изображение было первым (в воспоминаниях современников дата его написания колеблется: 1913 или 1914). Портрет работы Н.И. Альтмана 1914 г., ставший своего рода «формулой» поэтического облика ранней Ахматовой, еще не был создан. Видимо, образ этот еще не был найден и самой Ахматовой.

О ее внимании к этой теме на разных этапах жизни свидетельствуют, в частности, сохранившиеся выполненные ею графический (карандаш) и скульптурный (пластилин) автопортреты 1926 г. — оба в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, СПб.

Здесь мы сталкиваемся с парадоксом автопортрета не столько как жанра изобразительного искусства, сколько как специфического явления культуры, воплощающего в художественной форме самообраз творчески активной личности [см.: 39, с. 6-7]. Для его полноценного описания необходимо выявить и учесть содержание как минимум трех позиций: «автора», «героя» и «зрителя» изображения.

Обычно при создании портретного изображения эти позиции реализуются разными лицами, разнесенными во времени и пространстве. В автопортрете же они совмещены и отождествлены с одним лицом — носителем самообраза. Отсюда возникает иллюзия, что самообраз этот как бы непосредственно дан публике в физическом облике создателя автопортрета, что он сам «таков и есть». Однако, это не так. Образ не содержится непосредственно в натурном материале и, соответственно, не извлекается из него, а наоборот, привносится в него и оформляется сообразно заранее имеющемуся у художника замыслу.

Но в автопортрете художник — носитель замысла, «автор», — и модель — «герой», персонаж произведения, собственно, воплощенный образ — одно и то же лицо. В этом случае обнаруживается, что, во-первых, сам этот образ имеет далеко не виртуальное, а вполне «реальное» существование, а во-вторых, что это «реальное» существование не есть следствие исключительно физической данности облика модели, но результат специального его оформления, «решения», причем, не только в материале изобразительного искусства, но и непосредственно в материале жизни.

Однако, это обретение «собственного лица» происходит не только по произволу индивидуального замысла. Его носитель, «автор», становится в этом случае еще и сторонним наблюдателем, «зрителем», способным воспринимать и — самое главное — понимать воплощенный образ, а это значит, соотнести его с некими уже существующими образцами. Существующими в общем социокультурном контексте, и тогда они выступают некими нормами, организующими коммуникацию автора с публикой посредством создаваемого образа, или же в индивидуальном творческом мире художника, и тогда они формируют идеальную ситуацию существования автора — живого лица, модели автопортрета — в качестве «героя» его замысла. Причем, внутренне, в сознании художника, «автор» и «герой» в этой идеальной ситуации могут быть отождествлены, и она получает возможность проявляться в образном мире художника как особая реальность — реальность жизни образа.

В том случае, когда работа по созданию собственного образа производится творческой личностью, так сказать, «в натуре», функции замышления и создания образа и его технической реализации в материале изобразительного искусства могут быть вновь разотождествлены и осуществляться разными людьми, разнесенными во времени и пространстве. Тогда создаваемый — точнее, воссоздаваемый — художником образ будет все равно нести отпечаток самообраза модели, хотя художник может об этом и не знать.

Вряд ли Сорин задумывался о столь сложных коллизиях внутренней жизни своей модели, когда принимался за рисунок. Но модель-то была сколь не проста! И можно лишь предполагать, какие ожидания связывались у нее с этим первым в ее опыте «официальным» портретом.

Любопытны с этой точки зрения впечатления О.Л. Делла-Вос-Кардовской, которая работала над портретом Ахматовой чуть позже, чем Сорин, но примерно в то же время, что и Альтман: «Ахматова удивительно милое создание, но сколько в ней сидит

чисто женских черт и как она тщеславна! Кроме того она страдает не манией величия, но какой-то постоянной мыслью о себе и своем успехе. Мне она непременно сообщает что-либо, касающееся ее <...>. Но все это, конечно, пустое, и если сначала поражало, то теперь, напротив, я всегда жду, ну что она мне опять скажет про себя <...>. Она много говорила и про себя, конечно, и про других. <...> Я любовалась красивыми линиями и овалом лица Ахматовой и думала о том, как должно быть трудно людям, связанным с этим существом родственными узами. А она, лежа на своем диване, не сводила глаз с зеркала, которое стоит перед диваном, и на себя смотрела влюбленными глазами. А художникам она все же доставляет радость любования — и за то спасибо!» [6, с. 329].

Ахматова вполне могла не отдавать себе в том отчета, но находившуюся в поиске поэтессу мог не удовлетворить документально точный, но лишенный поэтической сверхзадачи набросок художника.

А документальная точность и впоследствии будет составлять существенную характеристику его творческого кредо. Так, Г.Н. Кузнецова вспоминала о своем опыте позирования Сорину: «Была на первом сеансе. Сначала Сорин долго усаживал меня, смотрел. Долго не мог выбрать позы. Наконец посадил с книгой, раскрытой на коленях. Сделал первый карандашный набросок. <...> Потом примерял голубую шелковую повязку. Сначала восхищался, потом попросил сбросить ее и сказал:

— Нет, мне нужен от вас документ. Это уже маскарад. А я хочу написать *вас*. Давайте же писать честную голову, без всего этого...» [7, с. 189].

Вот эту «честную голову» и видим мы в портрете Ахматовой работы Сорина.

Впоследствии собственный образ Ахматовой был найден и запечатлен многими мастерами. Здесь, помимо упомянутой работы Альтмана, надо назвать портреты, выполненные О.Л. Делла-Вос-Кардовской в 1914 и Ю.П. Анненковым в 1921 гг. Первый же опыт мог вызывать ее неприязнь. И это была, скорее, оценка не столько работы художника, сколько собственной творческой неудачи на ниве создания самообраза, хотя и высказанная в столь завуалированной и превращенной форме.

Отметим здесь же, что эта оценка портрета разделялась далеко не всеми близкими к Ахматовой людьми. Так, Д. Шустер в Комментариях в статье К. Риччо [15, с. 341-353] упоминает приведенные в сборнике «Об Анне Ахматовой» [11, с. 519] слова М.В. Латменизова, которого «Анна Андреевна считала своим неофициальным библиографом. О купленном им мюнхенском издании “Реквиема” Латменизов сказал так:

“Здесь есть *прекрасный* Ваш портрет работы Сорина”» (выделено мной — А.Ш.) [22, с. 234—236].

Этот портрет принадлежит к особому типу изображений, в разработке которого Сорину будет впоследствии принадлежать выдающееся место. Это неоклассицистический графический портрет середины 1910-х гг., сверхзадачей которого было «возвращение к Энгру». Рассмотренный портрет А.А. Ахматовой является одним из первых опытов работ этого типа. В нем еще не достигнут принципиальный лаконизм «большого стиля», но общая тенденция уже достаточно определенно обозначена. Уже в 1915 г. появятся соринские портреты этого «большого графического стиля» — кн. С.М. Волконского, А.С. Лурье, В.М. Соловьева (Екатеринбургский художественный музей), в 1920 — автопортрет, в 1921 — портрет А.Н. Толстого, в 1922 — Льва Шестова, в 1934 — Н. Красовской, в 1936 — автопортрет (ГТГ).

Показательно, что Сорин, начинавший свой творческий путь еще в русле репинской пластической ориентации, уже очень скоро отходит от этих образцов. Он разрабатывает то понимание законченности художественной формы, которое оказалось для него связано со знакомством и освоением классической, прежде всего итальянской, традиции и с освоением опыта русского камерного портрета, представленного работами А.П. Брюллова, П.Ф. Соколова, В.И. Гау.

В XX в. на арену художественной борьбы вышли многообразные явления, прямо разрушающие не только классические художественные нормы, но и те позитивные ценности, которые традиционно были с ними созначны. В этих условиях утверждение позитивных начал в искусстве превращается в общественно значимую проблему. Одновременно это становится и личным выбором художника. П. Бархан следующим образом отмечал в связи с этим противоречивость места Сорина в художественной культуре первой половины XX в.: «Как это ни парадоксально, Сорин нашел способ выразить современность в женщинах. Нисколько не заботясь о современных проблемах и принципах живописи, даже не зная о них, он выражает время в гораздо большей степени, чем вся орда радикальных модернистов с их лозунгами и громкими словами» [24, с. 116—128, цит. по: 17, с.426—427].

Портрет А.А. Ахматовой был создан Соринным в тот период творческого становления, когда у художника вырабатывался определенный репертуар пластических задач, к которым он затем постоянно возвращался, стремясь достичь в их решении

максимально возможного совершенства. И этот, столь незаслуженно недооцененный портрет, безусловно, стал определенной вехой на этом трудном пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алигер М. В последний раз // Воспоминания об Анне Ахматовой, М., 1991.
2. Анна Ахматова в изобразительном искусстве // http://ocls.kyivlibs.org.ua/ahmatova/ahmatova_gallery/catalog.htm,
http://ocls.kyivlibs.org.ua/ahmatova/ahmatova_gallery/p/02000105.htm,
http://ocls.kyivlibs.org.ua/ahmatova/ahmatova_gallery/a/0043.htm.
3. Венцлова Т. Воспоминания об Анне Ахматовой // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова / Сост., коммент. Рубинчик О. Е. — СПб.: Невский Диалект, 2001. — // <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=102>.
4. Вересаев В.В. Пушкин в жизни — Мн.: Маст. лит., 1986.
5. Голлербах Э.Ф. Пушкин А.С. в изобразительном искусстве — Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.
6. Кардовская Е.Д. Неизвестный портрет Анны Ахматовой // Панорама искусств. — Вып. 7. — М.: Сов. художник, 1984.
7. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. — М.: Изд-во «Олимп», Изд-во АСТ, 2001.
8. Лотман Ю.М. Пушкин — СПб.: Искусство-СПб., 1995.
9. Недошивин В.М. Прогулки по Серебряному веку. Санкт-Петербург. — М.: АСТ. Астрель: Полиграфиздат, 2010.
10. Николай Павлович Пахомов. Ведет беседу В.Д. Дувакин. // Анна Ахматова в записях Дувакина. // <http://www.akhmatova.org/bio/duvakin/pahomov.htm>.
11. Об Анне Ахматовой. — Л., 1990.
12. Павлова Е.В. А.С. Пушкин в портретах. В 2-х тт. — М.: Сов. художник, 1989.
13. Панова М.В., Шило А.В. Пушкин: образ и самообраз поэта в русской культуре первой трети 19 века — Харьков: Око, 2002.
14. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10-ти тт. — М.: Худ. литература, 1974—78.
15. Риччо К. О портрете Ахматовой работы Савелия Сорина // Нева. — 2001. — № 5.

16. Рубинчик О. «Я здесь, на сером полотне...» Ахматова и художники // Toronto Slavic Quarterly. — № 27 // <http://www.utoronto.ca/tsq/index.shtml>.
17. Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917—1941). Биографический словарь. — СПб: Издательство Чернышева, 1994.
18. Сорина Л. «И парижской чёлки атлас» // Тверские ведомости. — 2009. — 17.07. // http://www.tveroblpress.ru/tverskie_vedomosti/.
19. Толмачев М. Ахматова в изобразительном искусстве // Бутылка в море. Страницы литературы и искусства. // <http://michaeltolmachev.ru/but-1.htm>.
20. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина — М.: Искусство, 1986.
21. Шило А.В., Панова М.В. Пушкин: опыты и проблемы иконографии — Харьков: Новое слово, 2009.
22. Шустер Д. Странная судьба портрета Ахматовой // Нева. — 2000. — № 8.
23. Эфрос А.М. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи — М.: Сов. художник, 1979.
24. Barchan P. Sawely Ssorin // Deutsche Kunst und Dekoration. — Bd. 54. — 1924. — № 9.