

АХМАТОВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Любови Божиной:
In memoriam

А, может, это и не мы...
Ахматова

У Анны Андреевны Ахматовой довольно обширная, хотя художественно и документально неравноценная прижизненная иконография. Задача настоящего обзора наметить ее основные вехи, дать характеристику наиболее интересных - как в позитивном, так и в негативном плане - произведений.

Парадоксальным образом портретная галерея Ахматовой начинается с работы художника, репутация которого в искусстве XX в. стоит очень высоко, и завершается заурядными, маловдохновенными, а то и полуремесленными вещами. Впрочем, и начало, с точки зрения иконографической, было отнюдь не бесспорным.

Рисунок пером 1911 г., принадлежащий Амедео Модильяни, был, по словам Ахматовой, одним из шестнадцати рисунков, выполненных художником не с натуры, а по воспоминаниям, у себя дома. Из этих шестнадцати рисунков, подаренных Модильяни Ахматовой, уцелел только один, в котором, по ее словам, "меньше, чем в остальных, предчувствуются его будущие "ню".

Действительно, в рисунке 1911 г. Модильяни предстает еще в поисках собственной стилистики. В это время, согласно Ахматовой, "Модильяни бредил Египтом. ... Рисовал мою голову в убранстве египетских цариц и танцовщиц и казался совершенно захвачен великим искусством Египта"¹. В самом деле, на сохранившемся рисунке профиль и головной убор Ахматовой египтизированы; губам придан даже африканоидный характер. В итоге сходство (как можно судить по фотографиям) не индивидуализированное, приблизительное, что вынужден косвенно признать даже такой апологет данного рисунка, как Н. И. Харджиев, отмечающий "случайное, но почти портретное сходство с ... перовым рисунком "Maud Abrantès écrivant au lit"².

Случайности в этом сходстве, по-моему, нет. Оно является результатом сознательной стилизации, подгонки натуры под заранее принятую схему, и до "гениальных кроки Тулуз-Лотрека", поминаемых Харджиевым, "Maud Abrantès" и тем более "Ахматовой" 1911 г. весьма далеко.

Но, может быть, не следует подходить к наброску Модильяни с критерием портретного сходства, а надо увидеть в нем попытку создания синтетического, обобщенного образа поэта, творческой личности? Именно так поступает Н. И. Харджиев в эссе "О рисунке А. Модильяни", сопровождающем мемуарный очерк Ахматовой о художнике: "Перед нами не изображение Анны Андреевны Гумилевой 1911 года, но "ахроничный" образ поэта, прислушивающегося к своему внутреннему голосу. Так дремлет мраморная "Ночь" на флорентийском саркофаге (Микеланджело. - М. Т.). Она дремлет, но это полусон ясновидящей"³.

Что можно сказать по этому поводу? "Se non è vero, è ben trovato". Однако нельзя отказать в праве на существование и другому взгляду, возможно, в истоках своих пристрастному, но в принципе не менее приложимому к кроки Модильяни, чем патетическая риторика Харджиева. Предоставим слово художнику Владимиру Алексеевичу Милашевскому: "Еле-еле, бездарненько выведенный профиль сомнительной схожести! Это было хуже, чем просто плоховатый, не меткий рисунок, оскорбительна была "похабщина" и какая-то клевета на тонкую, суховатую элегантность той Ахматовой, поэтессы первой своей книги "Четки". Ну а уж об "интеллекте" модели говорить не приходится..." "Ну, жалкий же ездук!" - как говорится о Молчалине..."⁴

Подобная полярность высказываний лишней раз свидетельствует о том, что критерии оценки модернистского искусства необычайно размыты и в конечном счете сводятся к заранее принимаемому на веру утверждению о гениальности того или иного его

представителя. Однако и до того, как история вынесет более или менее окончательный приговор модернистскому маньеризму Модильяни, ясно, что его наброску с Ахматовой не принадлежит ни заметное место в его творчестве, ни, вопреки утверждениям Н. И. Харджиева, первое место в длинном ряду изображений Анны Ахматовой *.

Внутренне родствен рисунку Модильяни, хотя и не претендует на создание монументального образа, карандашный профиль Ахматовой работы ее соотечественника и близкого знакомого Сергея Судейкина (предположительно - 1913 г.). Здесь облик Ахматовой стилизован, и довольно органично, под греческую архаику (надо заметить, что греческие черты в облике Ахматовой обычно не замечаются, а ведь бабушка-гречанка Tracos по линии отца - лицо гораздо более реальное, чем предки чингизиды по линии матери). В целом рисунок Судейкина милый пустячок первого мастера во втором ряду в стиле *antique moderne*, введенном в обращение в России Серовым, но, в отличие от рисунка Модильяни, который портретом Ахматовой как таковым не является, в наброске Судейкина мы имеем дело с определенной интерпретацией индивидуального ахматовского облика.

Следующая попытка в этом направлении была предпринята Савелием Сориним, 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 СПб. Академии художеств в 1899-1907 гг., удостоенный шести академических премий и римского пансионерства, 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 красотью, 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, 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. А именно с этим, на мой взгляд, мы имеем дело в знаменитом живописном портрете Анны Ахматовой работы Натана Альтмана. Художник реалистического и даже академического толка по своей сути, поспешно испробовавший рецепты различных постимпрессионистских стилей, Альтман остановил к 1914 г. свой выбор на кубизме. Надо ли говорить о том, что парижское бунтарское разрушение обликов внешнего мира превратилось под кистью этого умелого эклектика в пряное "подкубливание" (словечко эпохи, сохраненное в памяти В. А. Милашевского), придающее остроту и передовитость не слишком глубокой и не слишком мастеровитой живописи.

Обычно считается, что в своем портрете Альтман дал образ поэта или поэзии. М. Г. Эткинд в своей монографии об Альтмане без обиняков, но довольно бездоказательно утверждает: "Образ Ахматовой в портрете - образ молодой, звонкой, полной дерзания русской поэзии тех лет"⁵. С ним отчасти солидаризуется Ю. А. Молок, хотя вносит в свое определение довольно существенную поправку: согласно ему, Митурич в портрете Мандельштама и Альтман в портрете Ахматовой "создают новый тип изображения поэта, поэта в роли "поэта"⁶.

* В 1993 году на выставке рисунков Модильяни из коллекции Поля Александра в венецианском Палаццо Grassi А. Докукина-Бобель открыла девять бесспорных графических изображений Анны Ахматовой из числа оставшихся у художника (опубликованы ею: *Rossica Romana*. — V. 1. — Roma, 1994. — P. 169-184). Трудно сказать, выполнены ли эти «ню» с натуры или по воспоминаниям. Возможно, указание Ахматовой на работу «не с натуры» в связи с теми рисунками, что были подарены ей, не соответствует действительности и было сделано именно на случай обнаружения «ню», дабы их тоже могли счесть воображаемыми. Но в любом случае «ню» не «выдают» особой «меткости», пользуясь выражением В. А. Милашевского, и существенно не изменяют нашего отношения к образу Ахматовой, созданному Модильяни. - *Прим. 2001 г.*

Из этого определения я могу согласиться только со словом "роль", ибо ничего даже отдаленно указующего на поэзию в картине нет. Что касается "роли", то персонаж, изображенный Альтманом, ее действительно играет. Это роль новой, современной, декадентской эlegantности, призванной сменить эlegantность светскую, аристократическую: альтмановская Ахматова явно противопоставляется серовской княгине Орловой.

Однако если и Серов не вполне "дотянул" до grand art со своим светским портретом, то тем более это не удалось Альтману. Погрешности в рисунке, насквозь фальшивый, придуманный колорит, салонное "подкубливание" и, главное, полное безразличие к модели, если не издевка над ней, не позволили Альтману, несмотря на все его претензии, создать полноценный образ поэта. Недаром в поздние годы Ахматова, по свидетельству мемуаристов, так не любила портрет Альтмана. Теперь уже можно сказать, что Ахматова на этом портрете довольно корреспондирует с Ахматовой из эпиграммы Бунина "Поэтесса". Но в то время, когда Бунин и Альтман, каждый на свой лад, видели в Ахматовой музу декадентского сенакля, она уже на всех парусах неслась к "Белой стае", все более становилась поэтом-христианином, поэтом Родины, поэтом отречения от "земного блага". Про Ахматову с портрета Альтмана не скажешь обращенными к ней в это время стихами Николая Владимировича Недоброво:

Как ты звучишь в ответ на все сердца,
Ты душами, раскрывши губы, дышешь,
Ты, в приближеньи каждого лица,
В своей крови свирелей пенье слышишь!

И скольких жизней голосом твоим
Искуплены ничтожество и мука...
Теперь ты знаешь, чем я так томим? –
Ты, для меня не спевшая ни звука⁷.

В лучшем случае Ахматова у Альтмана - это героиня Ахматовской лирики, увиденная отчужденным взглядом своего возлюбленного-врага: "Села, словно фарфоровый идол, в позе, выбранной ею давно".

Одновременно с портретом Альтмана в 1914 г. был создан другой живописный портрет Ахматовой - работы Ольги Людвиговны Делла Вос Кардовской. Как и портрет Альтмана, он является портретом-картиной, включая в себя развернутый пейзажный фон. При всей старомодности и непритязательности для 1914 г. (свою академическую закваску художница лишь слегка прикрыла умеренной декоративной обобщенностью мюнхенского толка), профильный портрет Делла Вос Кардовской по меньшей мере не уступит портрету Альтмана, а, скорее всего, выдержит с ним соревнование: он похож (без выпирающего у Альтмана шаржа и даже карикатурности), согрет сочувственным отношением автора к модели, тактично, хотя и с неизбежной банальностью (книга в руке), указывает на занятия портретируемого. Особенно хорош эскиз портрета, поскольку сильная сторона дарования художницы - рисунок - здесь не дает в полную силу заявить о себе надуманному колориту. Придавая облику Ахматовой черты утонченности и поэтичности, Делла Вос Кардовская останавливается на той грани, за которой допустимая идеализация обрачивается конфетной красотой.

Годы революции не дали, насколько мне известно, не только значительных, но и вообще каких-либо художественных изображений Ахматовой. Послереволюционная галерея ее изображений открывается перовым портретом тушью Юрия Анненкова 1921 г., воспроизведенным затем в его книге "Портреты" 1922 г. По своей внутренней сути искусство Анненкова довольно близко к искусству Альтмана: он такой же салонный авангардист, искусно накладывающий кубистический и экспрессионистический макияж на облики повседневной реальности. Однако выучка у Анненкова была крепче (он учился у Ционглинского и Валлотона), и, главное, он хорошо знал пределы своим силам, как

правило, не выходя за границы их возможностей. Лучшие достижения Анненкова, связанные с его монохромными портретами тушью, собраны в упомянутой книге "Портреты". Находящийся среди них портрет Ахматовой мастерски "пересказан" словами в статье Евгения Замятина "О синтетизме", включенной в "Портреты": "Портрет Ахматовой - или, точнее, портрет бровей Ахматовой. От них - как от облака - легкие, тяжелые тени по лицу, и в них - столько утрат. Они - как ключ в музыкальной пьесе: поставлен этот ключ - и слышишь, что говорят глаза, траур волос, черные четки на гребнях"⁸. Совершенно справедливо Замятин подчеркивает траурный характер портрета, созданного в год гибели Блока и Гумилева. Однако образа поэзии Ахматовой этого времени, который был бы передан через черты ее облика, в портрете нет. Без большой натяжки можно сказать, что перед нами постаревшая, прошедшая через революционные испытания героиня Альтмана. Особенно это чувствуется в варианте портрета, не вошедшем в книгу, сделанном в красках гуашью. Сам автор характеризует модель этого второго портрета так: "Печальная красавица, казавшаяся скромной отшельницей, наряженной в модное платье светской прелестницы!"⁹. Видимо, была в этой гуаши какая-то внутренняя неправда, потому что, когда в 1961 г. художник прислал Ахматовой из Парижа фото с портрета со своей дарственной надписью, она немедленно передарила его своему знакомому С. Д. Цирель-Спринцсону.

Рубежным в создании полновесного художественного образа Ахматовой и ее поэзии стал 1922 г., когда появляется ее живописный портрет работы К. П. Петрова-Водкина. Крупнейший представитель русского живописного символизма, в чьем творчестве своеобразно преломились традиции русской иконописи и итальянских прерафаэлитов, Петров-Водкин с чисто русской истовостью автодиакта, желающего "во всем дойти до самой сути", был поборником духовного начала в живописи. Естественно, что, создавая образ Ахматовой, он не мог строить его на эффектном обыгрывании оригинальности ее внешнего облика или фигуры. Все внимание художник сосредоточил на передаче внутреннего мира своей модели. Может быть, чисто внешнее сходство передано Петровым-Водкиным меньше, чем Альтманом и Анненковым, хотя это не следствие меньшей техничности, а искомое художником. Он стремился к созданию синтетического образа петроградской мадонны - работницы - поэта, обретшей в огненной купели революционных лет новую ясность, новый смысл существования. Водкинский портрет - это портрет автора "Anno Domini MCMXXI", поэта, которому было дано сказать: "И так близко подходит чудесное / К развалившимся грязным домам... / Никому, никому не известное / Но от века желанное нам". Дав крупным планом лицо, построив портрет на сопоставлении больших цветных масс, Петров-Водкин умело избежал часто свойственной ему искусственности, нарочитости колористических решений, максимально выявил свои лучшие качества рисовальщика и компониста. Подлинной находкой явилась проступающая из фона фигура музы, органически включенная в композицию картины, усиливающая ее поэтическое звучание.

Удержаться на высоте этого портрета последующей ахматовской иконографии было не по силам. Ближайшие по времени портреты двадцатых годов значительно уступают Петрову-Водкину и в похожести, и в значительности образа. Так, прелестные фарфоровые статуэтки работы Н. Я. Данько 1924 г. - и монохромная, и раскрашенная - дают, в сущности, вариацию альтмановского образа с поправкой на возраст и эпоху: перед нами элегантная женщина периода нэпа в туалете если не "от Ламановой", то "под Ламанову". Н. А. Тырса в серии своих этюдов ламповой копотью более всего озабочен тем, чтобы передать женскую прелесть Ахматовой, и в этом желании не замечать возрастные изменения, он то и дело срывается в и так присущую его живописно-интимной манере слащавость. Исключением здесь является лишь образ, созданный Г. С. Верейским в 1929 г. (я имею в виду не автолитографию, а подготовительные рисунки к ней, в которых в счастливом равновесии находятся присущий Верейскому трезвый, но не оскорбительный реализм, крепость и одновременно тонкость моделировки, пронизательность и в то же время тактичность характеристики). Конечно, на уровень

Петрова-Водкина эти, в общем, скромные работы не претендуют, но они на голову выше остальных работ середины и второй половины 1920-х гг.

Вклад 1930-х гг. в ахматовскую иконографию беден. Ни силуэтные полнофигурные рисунки Н. Коган, ни живописный поясной портрет Т. Глебовой, если он только действительно относится к 1934 г., как это утверждают, не могут считаться глубоким художественным осмыслением личности Ахматовой. Накануне войны, в белые ночи 1939 и 1940 гг., над портретом Ахматовой на фоне открытого окна в Фонтанном Доме работал живописец А. А. Осмеркин. Как всем бывшим бубнововалетцам, ему особенно плохо давался требовавшийся в то время портрет реалистического стиля, и сугубо - портрет личности творческой. Пытаясь преодолеть сезаннистскую натюрмортность портрета, бывшие бубнововалетцы прибегали к приемам искусства прошлого, но органического слияния не происходило, и зачастую творческое вдохновение представало в их произведениях глуповатой восторженностью (вспомним такие неудачи Кончаловского, как "Софроницкий" и "Пушкин"). Нечто подобное произошло и с Осмеркиным. При первом же взгляде на картину чувствуется нарочитость, заданность ее лиризма. Ясно, что и белая ночь, и раскрытое окно, и белое платье, и закинутая голова - все это "подстроено", а не "подсмотрено" художником; это не "мотив", а "постановка", и "постановка" грубоватая. Удачнее всего в картине фон (шереметевские липы за окном). Портретное сходство какое-то общее, хрестоматийное. Преувеличена горбинка носа. Лицо моделировано жестко. Не завершены руки. В облике проглядывает что-то мужское. В общем, можно сказать, что своего осмысления личности Ахматовой у Осмеркина нет; перед нами постаревший тип Тырсы-Верейского, если брать портреты этих художников в том, что их объединяет.



Анна Ахматова в 1943 году. Рис. Александра Тышлера

Суровые испытания войны и эвакуации нашли отражение в графической серии портретов Ахматовой, созданной в 1943 г. в Ташкенте А. Г. Тышлером. Серия эта, на мой взгляд, неравноценна, хотя создана она полностью сложившимся к этому времени художником. Причин тому две. Во-первых, Тышлеру позировала сильно постаревшая, переступившая порог 50-летия, но еще не старая Ахматова, все еще воспринимавшаяся окружающими сквозь призму ее портретов молодой поры. Во-вторых, к этой Ахматовой, которую современники еще не желали видеть старой, Тышлер подошел с приемами и навыками своего отстоявшегося, условного, неразнообразного стиля (вспомним данную ему в 30-х годах Абрамом Эфросом кличку сектанта-"дырмоляя"). У нас нет поденной хронологии рисунков, но соблазнительно думать, что начал Тышлер с набросков в своем более или менее обычном стиле, несколько измельчив и подсахарив черты лица (две головы в профиль), затем последовали поиски (полнофигурный рисунок сидя и др.), и, наконец, он дал великолепный, изумительный рисунок собрания О. И. Рыбаковой, запечатлевший Ахматову на пороге ее физической старости и одновременно в пору ее творческого расцвета, пору первой редакции "Поэмы без героя" и "Нечета". Это, бесспорно, лучшее графическое изображение Ахматовой и второе по значительности, после Петрова-Водкина, звено в ее иконографии в целом.

Любопытные этюды маслом с Ахматовой в конце войны, уже после возвращения в Ленинград и вскоре после окончания войны сделала художница А. В. Любимова. Сходство лица давалось ей неважно, поэтому наибольший интерес представляют не ее завершенные работы, а именно этюды, где лицо не прописано, но зато очень метко схвачены посадка фигуры, поза и т. п. Этюд в кресле в ленинградском Доме писателей июля 1944 г. и этюд лежа с папиросой в руке в Фонтанном Доме июля 1946 г. (оба - из моего собрания), на мой взгляд, представляют немалый иконографический интерес.



Анна Ахматова в 1924 году. Фото Г. Кириллова

Сарьяновский портрет 1946 г. открывает серию изображений Ахматовой в старости. Все они, в отличие от нередко замечательных фотографий этой поры, более или менее неудачны. Портрет работы Сарьяна один из самых беспомощных у этого мастера, вообще не блестящего портретиста. Мало того, что он состарил Ахматову минимум на пять лет, он придал ей ярко выраженные национальные армянские черты и, видимо, почувствовав неудачу, бросил работу (оставлены в совершенно немислимом состоянии кисти рук). В итоге портрет многие годы оставался в мастерской Сарьяна и любоваться им из окон противоположного дома в Карманицком переулке могла только Лиля Брик, которая, видимо, была инициатором сеансов.

Я был бы несправедлив, если бы не упомянул такие поздние портреты Ахматовой, как масло работы А. В. Баталова 1952 г., где она выглядит старой ленинградской дамой интеллигентной профессии "из бывших" (врач или педагог), голову и бюст работы скульптора И. Л. Слонима 1964 г., где Ахматова, в pendant сарьяновской армянке, стала еврейкой, автолитографию Любимовой 1963 г., где перед нами старая, измученная жизнью женщина, сангину 1959 г. В. А. Милашевского, сознательно комплиментарную по отношению к модели; рисунки и автолитографии 1964 г. М. Лянглебена, где "поэзия" и "правда" более уравновешены. Исполненные с натуры, все эти работы вносят свою лепту в художественное осмысление личности и облика Ахматовой. Однако несколько не преуменьшая их значения, как и значения всей изобразительной Ахматовианы в целом, не могу не солидаризироваться с мнением художника Милашевского, считавшего лучшим изображением Ахматовой ее фотографию 1924 г., в связи с которой он воскликнул: "Эх! кабы такое фото осталось после Пушкина!" ¹⁰

Но это уже другая тема.

Июнь 1989 г. Москва

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ахматова А. А. Соч.: В 2 т.- М., 1990. - Т. 2. - С. 226.
- ² Харджиев Н. О рисунке А. Модильяни // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. - Т. 2. - С. 233.
- ³ То же. - С. 234.
- ⁴ Милашевский В. "Вчера, позавчера...": Воспоминания художника. 2-е изд., испр. и доп. - М., 1989. - С. 298-299.
- ⁵ Эткинд М. Натан Альтман. - М., 1971. - С. 32.
- ⁶ Молок Ю. Ахматова и Мандельштам (к биографии ранних портретов) // Творчество. - 1988. - № 6. - С. 4.
- ⁷ Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. - Л., 1990. - С. 69.
- ⁸ Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Соч.: В 4 т. - Мюнхен, 1988. - Т. 4. - С. 289.
- ⁹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. - [Мюнхен], 1966. - Т.1. - С. 123.
- ¹⁰ Милашевский В. Указ. соч. - С. 165.