

Гражина Бобилевич

Иконография Дмитрия Мережковского

Иконография Дмитрия Мережковского уже становилась предметом научного изучения¹, однако к настоящему времени интерпретационные возможности, предоставляемые этим материалом, далеко не исчерпаны, и каждое новое исследование способно внести свою лепту в его освоение.

Настоящий анализ опирается на модельную парадигму разнородных и полифункциональных изображений писателя, различающихся по содержанию, способам их конструирования, художественным формам проявления (фотография, рисунок, живопись, карикатура / шарж). На избранном экзemplификационном материале, с учетом различных уровней организации иконолического текста (смыслового, формального), интерпретируются механизмы визуализации и концептуализации портретных репрезентаций Мережковского, при этом обращается внимание на наиболее значимые концепты моделирования фигуры (поза, одежда, взгляд, жестикация), композиционные и пространственные решения, предметный мир, обусловленные контекстуально и эстетически.

«Всякий портрет, вне зависимости от степени и характера его сходства с моделью, представляет собой задачу на узнавание, на идентификацию: кто изображен на данном портрете? В каком отношении находится изображенный к изображаемому? В сущности любой портрет – реально или потенциально – адресован кому-то, кто должен решить, в какой мере портрет представляет то или иное лицо, т.е. в какой мере он выполняет свою главную функцию. В связи с этим возникает проблема адресата: важно установить, к кому обращается портрет, к какой инстанции он апеллирует, кто должен узнавать в чертах изображенного лица – лицо реальное, послужившее моделью для портретирующего. Каковы критерии сходства, и, что немаловажно: рассчитан ли портрет на узнавание, и если рассчитан, то кем, где и когда. В зависимости от того, кому адресован портрет, устанавливаются и критерии сходства»². Моделировка художника и интерактивность реципиента конструируют визуально-смысловое пространство, в котором портрет конкретизируется.

Фотопортреты

В портретной фотографии Мережковского, в зависимости от сочетания внешних факторов, можно выделить несколько репрезентаций его имиджа³: самоимидж (как писатель сам себя воспринимает), воспринимаемый имидж (как его видят другие), требуемый имидж (набор знаков, необходимых для исполнения определенной роли), закрытый имидж (вписывание в свой образ черт, которые он сам считает для себя убедительными), рискованный имидж (экспонирование «своего как чужого»). В концептуализации фотопортретов писателя анонимными или профессиональными авторами⁴ активизируется проблема адресата, тождественности формы и содержания, композиции и организации иконолического пространства, кадрирования как способа выделения главного, стратегии фигуративной презентации. Если взглянуть на изображения Мережковского с позиций семантики, то можно заметить многоуровневую структуру, основанную на взаимосвязи формального и содержательного

¹ Холиков, Алексей. Трансформация памяти о писателе на пересечении словесного и визуального пространств // Автобиография, № 2 (2013), с. 73-87. Эл. версия: <http://www.avtobiografija.com/article/view/31/24>. 14.07.2016.

² Данилова, Ирина. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1998, с. 9.

³ Используется типология, принятая в имиджологии. См. подробнее: Sampson, Eleri. The image factor: a guide to effective self-presentation for career enhancement. London: Kogan Page, 1994; Шепель, Виктор. Имиджология. Как нравиться людям. Москва: Народное образование, 2002.

⁴ Среди них – обрусевший немец Карл Булла (1855–1929), автор репортажной фотографии, владелец фотоателье в Санкт-Петербурге, и Максим Дмитриев (1858–1948), нижегородский фотограф XIX – XX вв., зачинатель российской публицистической фотожурналистики, член Русского фотографического общества. Мережковского и Гиппиус фотографирует также Александра Боткина (урожд. Третьякова, 1867–1959).

начал. В фотоизображениях активизируется несколько смысловых уровней: внешний или буквальный, где содержание находится на поверхности. В этом случае фотографируемый (как и реципиент) не предполагает надление визуального ряда каким-то скрытым смыслом и при его восприятии пользуется коммуникативной, документальной, эстетической ролью фотографии. Более глубокий уровень содержательности фотоизображения – фигуративный или семиотический (все знаки – своеобразные сигналы, замеченные реципиентом при его рассматривании). К ним можно причислить выражение лица, жесты, позы, костюмы, которые дополняют друг друга, «излагая» содержание фотопортрета на фигуративном уровне. На фотографиях Мережковский запечатлен в разных ракурсах: от лицевого портрета – в фас, в профиль, в три четверти поворота, камерного портрета (погрудного, оплечного, поясного, на нейтральном фоне), в положении сидя (например, в глубоком кресле, что на метафорическом уровне может интерпретироваться как знак глубокомысленности) – к портрету в рост. На всех фотопортретах писатель явно позирует, что обусловлено как спецификой тогдашнего процесса фотографирования (илл. 1), так и определенной креативностью со стороны модели. Здесь заметна игра, самообладание, стремление добиться эффекта непроницаемости лица, что дает писателю позицию власти, поскольку на визуальном уровне не позволяет идентифицировать его истинные эмоции и намерения. Это исходная нейтральность, дающая возможность разыгрывать много комбинаций в зависимости от ситуации. Канон не поддающегося трансформациям «неподвижного лица» нацелен на внешнюю и внутреннюю непроницаемость. Главное при такой позиции – не обнаружить свои непосредственные переживания, надеть на лицо невидимую маску – маску замкнутости, отчужденности, неприступности и /или загадочности, таинственности. Серьезность лица писателя подчеркивает длинный нос. В физиогномике он указывает на утонченную, творческую натуру, личность ответственную, трудолюбивую. На снимках Мережковский обращается к зрителю с почти одинаковым выражением лица, лишенным улыбки, следов исповедальности, молчащим, уравновешенным, спокойным, хранящим печать погружения в себя, задумчивым, иногда трагически одиноким. Лицо – малоинформативно и из-за нефункциональности взгляда, что нарушает контакт со зрителем, моделируя портрет по схеме «Я – Я» (наедине с самим собой). Это портрет, ни к кому не обращенный, не имеющий адресата. «Пустой» взгляд, уставленный при этом в определенную точку, может выражать отсутствие, но и стеснение, стыдливость, застенчивость, неуверенность в себе. Подсматривая за моделью, фотографирующий пытается запечатлеть на снимке ее физиономию в состоянии задумчивости, забытья. Это внешняя позиция, стремящаяся к предельной объективности в передаче облика портретируемого в состоянии отсутствия. С проблемой адресата связан вопрос сходства в портрете: от неповторимости черт (похож только на себя) к принятию на себя вида другого. В фотопортретах «мимику лица» сменяет поведенческий аспект – «мимика позы». Положение тела, конфигурации его частей (особенно рук) придают портрету более сложный смысл, иногда проявляя свою знаковость. Их значащая и композиционная формула индивидуализирует и персонифицирует портрет. В основном жестикауляция Мережковского скупая – она состоит из жестов не столько значимых, сколько обозначающих: например, руки заняты какой-нибудь вещью – книгой, пером, шляпой, тростью, сигарой (илл. 4, 5, 6). Визуальной, сигнальной константой является повторяющийся на индивидуальных и групповых снимках жест подпирания головы (склоненной набок или слегка откинутой назад) рукой согнутой в локте (илл. 2, 3), что, как мы считаем, может обозначать концентрацию, нахождение в глубоком раздумье, заинтересованность беседой, готовность слушать собеседника, но не исключается отстраненность, усталость, скука. Эффект неизменности достигается и за счет элегантного костюма. В фотопортретах нет явного движения, напряжения. Это примеры «бесшумной фотографии» в понимании Жана Бодрийера, идея которой состоит в сопротивлении шуму, речи, молве в пользу фотографического молчания⁵. «Бесшумная фотография» лишена навязываемого зрителю смысла, сюжета в его литературном, нарративном значении. В противоположность смыслу на первый план выдвигается роль фотографического образа, являющегося выражением буквальности.

⁵ Baudrillard, Jean. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralité de l'Image // L'Échange Impossible. Paris: Galilée, 1999, p. 175-184.

Пространство интерьеров с разными предметами (многотомная библиотека – атрибут русской интеллигенции и профессии писателя, письменный стол, мебель в разнородном стиле, освещение, аксессуары, текстиль), в которое инкорпорирована фигура Мережковского, строится по двум принципам. На одних фотографиях доминирует визуальная сторона, на других – содержательная. Первая выступает формой метасообщения, почти не поддающегося вербализации, заставившего Ролана Барта говорить о фотографии как о «сообщении без кода»⁶. Одни фото более символичны – вещи в пространстве расположены и подобраны так, что складываются в повествование. В других можно придумать историю, кто и почему расставил предметы, но она функциональна не благодаря символическо-атрибутивной природе знаков в изображении, а проявляется через зафиксированное время. Предметы являются знаками своего времени, отражением той или иной эпохи. Помимо связей, построенных на визуальной общности деталей, в фотографии имеются также и логические, смысловые связи между элементами композиции. Они могут носить бытовой и / или символический характер. Смысловые связи не имеют прямого отношения к композиции изображения, но в то же время их значение в определенной степени влияет на художественную форму снимка⁷. На фотографии, где Мережковский сидит в кресле в своем кабинете, висящий на стене католический крест может являться второстепенной деталью композиции и в то же время быть связанным смысловой общностью с моделью.

Портретные рисунки и живописные портреты

Среди портретных рисунков Мережковского самый известный принадлежит Илье Репину, который создает его в 1894 г. в салоне баронессы Варвары Икскуль фон Гилленбанд⁸ на одном из литературных вечеров (илл. 7). Это штриховой рисунок⁹, выполненный мягким итальянским карандашом в типичной манере художника 80–90-х гг., которую некоторые характеризуют как «живописную»¹⁰. На рисунке писатель изображен отдыхающим. Художник представляет его в позе полулежачи, с лицом в профиль, со смотрящими в неопределенную даль широко открытыми глазами и сплетенными в замок пальцами рук на уровне живота. Он, как обычно, элегантно одет, в галстук. На первый взгляд, портрет обнаруживает внешнее сходство с моделью. Однако знаковые детали имиджа Мережковского (отсутствующий взгляд и руки, несущие разную информацию¹¹) производят впечатление, что за реалистической осязаемостью скрыто что-то загадочное, неуловимое. Облик писателя можно также восстановить по картине Репина «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных» (1888), где он изображен в группе обреченных на смерть¹².

Тема отдыха за чтением книги обуславливает карандашный рисунок (1910) ученицы Репина, Татьяны Гиппиус, на котором Мережковский запечатлен в спокойном, расслабленном состоянии (илл. 8). Такое представление задает пластическое решение иконического текста: горизонтальная пространственная структура, ракурс фигуры (в полный рост, полулежачи), композиция компонентов: цветистый луг, шезлонг, книга в руке. Оба портрета строятся по модели, когда зритель исключается из художественной концепции в качестве стороннего наблюдателя. Это портреты «наедине с самим собой», ни к кому не адресованные. Оба рисовальщика подсматривают за моделью, стремясь запечатлеть ее естественную позу в состоянии сосредоточенности, размышления, раздумья, обдумывания, собранности. На рисунке

⁶ Барт, Ролан. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. Сергея Зенкина. Москва: Издательство Сабашниковых, 2003, с. 379.

⁷ Аксенов, Владислав. Метафизическая фотография А.А. Слюсарева: знаки и признаки (к постановке проблемы), 2012. Эл. версия: <http://photo-element.ru/analysis/slyusarev/slyusarev.html>. 10.05.2016.

⁸ Как известно, Мережковский посвятит Икскуль двенадцать стихотворений первого сборника «Стихотворения» (1888), а Репин сделает ее портрет («Женщина в красном», 1889).

⁹ Штриховой рисунок служит для передачи формы предметов, имитации объема, светотени и собственной окраски предметов.

¹⁰ Стернин, Григорий. Илья Ефимович Репин. Ленинград: Художник РСФСР, 1985, с. 70.

¹¹ Здесь они могут обозначать стремление на время отгородиться, отстраниться от окружающего, размышление.

¹² О том, что для худенького юноши позировал Мережковский см.: Ясинский, Иероним. Роман моей жизни. Москва, Ленинград: Госиздат, 1926, с. 180.

неизвестного автора Мережковский представлен в роли оратора (илл. 9), что требует от рисовальщика умелой визуализации характерных для ораторских выступлений форм речевого и телодвижущего поведения. Заметно стремление автора к портретному сходству. Писатель изображен до пояса, в положении три четверти. Рисовальщик кодирует характерные физиономические черты его лица с показательными – взглядом (лишенным активной направленности, кажущимся невидящим), черной бородой, общей серьезностью, задумчивостью, спокойствием. Фигура Мережковского слегка отклонена назад, влево, что создает впечатление подлинного движения, которое одновременно сбалансировано обдуманной, скупой жестикуляцией. Согнутая в локте правая рука писателя опирается на что-то вроде трибуны, по форме напоминающей многотомное собрание сочинений. Вытянутая вперед левая рука направлена в сторону невидимой аудитории. В конечном счете выполненный с натуры портрет запечатлевает вид оратора, находящегося в состоянии созерцания, сосредоточенности, вбирания в себя мира, Мережковский целиком погружен в свои мысли, «говорит, как бы думая вслух», сосредоточенный не на том, кому он говорит, а о чем говорит.

До нас дошли портретные рисунки Мережковского, созданные в эмиграции. Два (1927, 1928), выполненные художником Юрием Арцыбушевым, находятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве. В частном собрании французского слависта Ренэ Герра хранится портрет писателя, выполненный шведской художницей Гретой Герель, с ее дарственной надписью: «Дмитрию Мережковскому с благодарной дружественностью» (1933). Она также автор рисунка комнаты парижской квартиры Мережковских, где проходили «философские вечера».

Современный тульский художник-эскибрисист Владимир Чекарьков (род. 1937) – автор книжного знака для есенинского раздела домашней библиотеки историка эскибриса Эдуарда Гетманского, рисует оплечные портреты Сергея Есенина и тех, с кем он общался в последние десять лет своей жизни. Лица идентифицируются двойным способом: визуально (критерий сходства) и вербально (портреты подписаны фамилией, инициалами имени и отчества). Их размещение в иконическом пространстве невольно направляет внимание зрителя к теме отношений между ними. Во втором ряду, с левой стороны от центрального лица Есенина, Чекарьков рисует портрет Мережковского, созданный на основе одной из его фотографий. Как известно, отношения Есенина с четой Мережковских не складываются с первого их личного знакомства в 1915 г. Писатель кажется молодому поэту мрачным, подозрительным и как-то стесняет его. Со временем неприязнь между ними возрастает.

В памфлете «Дама с лорнетом (Вроде письма. Не общеизвестное)» (1925) Есенин напишет: «Что такое Мережковский? // – Во всяком случае, не Франс. //... В газете „Эклер” [„L’Eclair” – Сост.] Мережковский называл меня хамом, называла меня Гиппиус альфонсом, за то, что когда-то я, пришедший из деревни, имел право носить валенки. // Потом Мережковский писал: „Альфонс, пьяница, большевик!” // А я ему отвечал устно: „Дурак, бездарность!”»¹³. В статье под шапкой «Когда Россия возродится... „Ленин – ангел!”», опубликованной в газете «L’Eclair» 16 июня 1923 г., Мережковский называет Есенина «мужиком», добавляя: «Сегодня его большевизм находит выражение в бесконечном пьянстве и скандалах... К счастью, французское „большевикфильство” имеет по большей части комический характер – как, например, симпатии к Айседоре Дункан и ее мужу, мужику Есенину, в объятья которого она бросилась»¹⁴. А. Дункан напишет в ответ письмо редактору этой газеты, где отметит, что Мережковский назвал Есенина «пьяным мужиком» и приводит цитату Брянчанинова от 15 мая 1923 г. о том, что Есенин «величайший поэт России»¹⁵.

Автором «нежного» портрета Мережковского (немного наивного по форме исполнения) является Ольга Флоренская – поэтесса, миниатюристка, пробующая себя в религиозной

¹³ Есенин, Сергей. Дама с лорнетом // Он же. Полное собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. Москва: Наука; Голос, 1997, с. 229-230.

¹⁴ Летопись жизни и творчества С.А. Есенина в 5 томах. (7 книга) / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 3. Кн. 2 / Гл. ред. Александр Захаров; Науч. ред. Наталья Шубникова-Гусева. Перевод Людмилы Киселевой. Москва: ИМЛИ РАН, 2008, с. 383.

¹⁵ Там же, с. 385.

живописи¹⁶. Художница портретирует писателя в аллегорическом и анагогическом ключе. Композиционным центром акварели на бумаге – «Аллегория: Д.С. Мережковский у трона Богородицы» (1913) (илл. 10) – является образ Мадонны с младенцем и двумя ангелами (поющим и благословляющим) за ее спиной. С правой стороны сидит ребенок с игрушками и стоит Мережковский, изображенный в полный рост, в ракурсе три четверти. Он одет в коричневый сюртук, белую рубашку и черный галстук, в левой руке держит синюю книгу. Взгляд писателя направлен на стоящего напротив молодого живописца, наносящего кистью на закрепленное на мольберте полотно образ Богородицы. Содержательно-формальную целостность можно интерпретировать на нескольких уровнях: идейном, коннотативном, ассоциативном, концентрируясь на формируемых с помощью изобразительных средств смыслах и значениях представленного. Главным здесь является толкование искусства в символическом, трансцендентном значении, восприятие предмета искусства на духовном уровне, наделение его сокровенным, непознаваемым смыслом, на который накладываются индивидуальные идеи и переживания автора, принадлежащие душевному миру.

Портреты-карикатуры / шаржи

В России начала XX в. наблюдается расцвет разножанровой карикатуры, интерпретируемой многоаспектно и многофункционально. Популярен жанр, который с точки зрения темы (художественная среда), объекта карикатурных стратегий (художник), связи между адресантом (автор-художник), моделью (художник) и адресатом (художник), можно назвать артистической карикатурой¹⁷. В планах содержания и выражения она адресована представителям тогдашней художественно-артистической среды. Этот вид карикатуры имеет свои структурные компоненты, оригинальную технику коммуникации, основанную на функционировании известного реципиентам кода, к которому она апеллирует, чтобы построить некое сообщение, направленное к интеллекту и воображению. Разновидностью артистической карикатуры является артистический шарж – добродушно-юмористические изображения творцов. В художественной среде функционирует несколько типов карикатуры / шаржа («дружеский», «страшный», шаржи-реплики, называемые их авторами «выстрелами», шуточный портрет / автопортрет, смешной рисунок, карикатура-набросок, картинка и др.).

Артистические карикатуры / шаржи – результат наблюдений карикатуристов над художественной средой, ее культурой и нравами, функционируют как условный язык критики. Они – признак модной тогда творческой стратегии, сводящейся к стиранию границ между искусством и действительностью, и – одно из доказательств художественного действия, совершающегося по принятым правилам своеобразной игры с заданной системой опознавательных знаков для игроков. В жанре карикатуры / шаржа высказываются художники-любители (поэты, писатели), те, которые одновременно занимаются разными видами искусства и художники-профессионалы, например, Валерий Каррик, Николай Радлов, Николай Ремизов (Ре-Ми), Виктор Денисов (Дени) и др. Каждый из авторов вкладывает в свои карикатуры / шаржи и собственную визуально-смысловую сигнатуру – т.е. набор характеристик, идентифицирующих объект изображения. Разнообразные, семантически емкие пластические репрезентации часто служат поводом для полемики с *лаудативными* стереотипами изображения творческой личности. С формальной точки зрения демифологизированные с помощью разнородных приемов изображения представителей художественной среды являются средством дистанцирования карикатуриста от тогдашней живописной портретной классики. Это – форма иронии над устоявшимся зрительским восприятием, шаржирование того, что, становясь традицией, превращается в канон. Дистанционный жест карикатуриста экспонирует и обнажает характерные черты персонажей,

¹⁶ В акварелях Флоренской заметно влияние Михаила Нестерова (1862–1942), в то время автора картин на религиозные темы и росписей храмов. Художница также является автором акварельного аллегорического портрета Андрея Белого (1912) и выполненных цветным карандашом портретов Философова и Гиппиус (оба 1913) и других писателей, поэтов и философов.

¹⁷ Определение «артистический» (польск. «artystowski»), по отношению к карикатуре / шаржу понимается здесь, как свойственный артистам, характерный для них.

которые в соответствии с конвенцией жанра сатирически преувеличиваются и подчеркиваются. Приемы обличения функционируют в двух планах. С одной стороны, из системы выделяются (часто графически скупыми, четкими средствами) правильные, характерные физиономические черты модели, их визуальный и семантический сдвиги; с другой – карикатурная их интенсификация. На уровне выражения заметно стремление карикатуристов / шаржистов к лапидарности, лаконичности, выразительности пластического языка, к своего рода линейному шифру, линии-жесту. При этом рисунок может быть легким, контурным, упрощенным, схематичным, жестким, в виде непрерывной линии и / или жирной, силуэтной по контуру. Важную роль играет сосуществование образа и слова. Буквализируемый в юмористических жанрах концепт говорит не столько об отображении внешнего облика портретируемого, сколько о проникновении искусства (графики) в его сущность. Этим самым вопрос визуального сходства между моделью и изображением отклоняется и переводится в другой регистр. Заглавия карикатур, надписи, авторские комментарии, шуточные приписки, диалоги, анекдоты, высказывания артистов, парафразированные цитаты из произведений, взятые в конвенциональный знак «дымка», функционируют как визуальный определитель содержания и / или, семантически удвоенные (принадлежат к изображенному миру и заодно называют изображение), играют информативную роль заглавий. Нередко они объясняют, в какой момент персонаж фиксируется. Подписи (имя, фамилия) идентифицируют карикатурируемого¹⁸. В этом аспекте характерны погрудные портреты-карикатуры прозаиков и поэтов, выполненные Карриком, среди них изображения Мережковского и Дмитрия Философова (оба 1916).

Примером «дружеского» шаржа являются наивные по форме и выражению, юмористические рисунки Александра Блока. Смешна его картинка на жену (Любовь Дмитриевну) и чету Мережковских, устраивающих на дому религиозно-философские собрания (илл. 11). В шарже с автокомментарием-заглавием «Люба у Мережковских», шуточно трансформирующим на визуальный язык реалии 1909 г., активизируются визуально-вербальный ряды. Блок рисует супругу в виде маленькой девочки в детском платье со знаменем в руках и улетающими из губ в виде «дымка» словами «Нельзя говорить о религии». Ее с энтузиазмом встречают постоянный завсегдатай дома Мережковских – длинный, корректный Философов с портфелем под мышкой и большим крестом в руке, художавшая Зинаида Гиппиус со всклокоченной прической и папиросой и маленький Мережковский с большой головой и небольшим крестиком в руке. Религиозный характер встреч символизируют нимбы над головами персонажей. Все компоненты рисунка взаимомотивированы и в итоге изосемантически.

Показательны и карикатурные групповые портреты творческих личностей, являющиеся сатирой и своеобразной формой критики, а зачастую высмеивания популярных в начале XX в. моделей групповой солидарности (литературно-художественных направлений, кружков, философско-религиозных обществ, альманахов, салонов, модернистских «братств» и т.п.). Чрезвычайно метко характеризуют эти явления профессиональные рисовальщики. В карикатуре «Русский поиск Бога: З. Гиппиус, Д. Мережковский, Д. Философов» (Сатирикон, 1910, № 12) Ре-Ми создает ироническое видение общества писателей и мыслителей, ищущих «нового религиозного сознания» (неохристианство) (илл. 12). В изображении трех главных «искателей Бога» заметно мастерство рисовальщика в деформировании телесного кода, деталей одежды, добытых из белого фона черным пятном. Неестественно искривленные черты лица, длинная шея Гиппиус уподобляют ее мифологической ехидне (полуженщина-полузмея). Карикатурист, превосходно контрастируя внешнее и внутреннее, намекает на модную в художественной среде форму двойственности во внешнем виде и поведении. Как известно, поэтесса славилась не только ангельской красотой, играя роль «декадентской Мадонны», но и острым языком, эксцентричностью. Сатирически-иронический элемент проявляется и в пластических приемах карикатуриста, т.е. в числе и размещении фигур в иконическом пространстве (что дает намек на модные тогда двойственные / тройственные союзы душ, олицетворяющие модель идеальной мистической любви / дружбы), и в изображении их в

¹⁸ Бобилевич, Гражина. Сергей Есенин и его современники в карикатуре // Сергей Есенин и его современники. Сборник научных трудов. Отв. ред. Ольга Воронова, Наталья Шубникова-Гусева. Москва – Константиново – Рязань: Рязанская областная типография, 2015, с. 462-486.

неожиданном ракурсе. Искусственно втиснутые в ограниченное образное поле рисунка, персонажи погружены в себя. Повернутая спиной к мужу Гиппиус смотрит за рамы представленного (это явная ирония на миф об идеальности их астрального союза). Мережковский, обращенный в сторону реципиента, принимает позу мыслителя. Визуально ее конкретизирует задумчивое лицо, подпертый ладонью подбородок. Приемы увеличения и уменьшения провоцируют иное восприятие ролей, какие *de facto* все исполняют в художественной среде и в религиозно-философском движении. Центральной фигурой тут является Философов. Элегантно одетый (манжеты сорочки, украшенные запонками), в позе, свидетельствующей о безупречных манерах (сатира на модную тогда фигуру денди), он доминирует над четой Мережковских, что визуально кодируют: могучий силуэт, преувеличенного размера ладони; «сострадавательный» взгляд на других персонажей сверху; голова, обращенная в сторону Гиппиус, что может намекать на их многолетние своеобразные отношения¹⁹.

В карикатуре Дени (фототипия, 1915?) (илл. 13), которую в плане содержания и выражения он концептуализирует как портрет писателя за работой, Мережковский похож на себя, но его физиономия, из-за найденных рисовальщиком сдвигов и преувеличений, подвергается искажению. Писатель изображен в фас, до пояса, с сильно лысеющей, деформированной головой, широко открытыми, выпуклыми глазами, напряженными как бы от интенсивного мышления, пристально смотрящими в какую-то точку. Темные круги под глазами могут намекать на то, что он много работает, не спит по ночам. Левой ладонью (от стороны зрителя) Мережковский подпирает щеку, закрывая ухо (другое торчит и оно неестественно большого размера). Правую руку он положил на большую записную книжку, а сильно удлиненные карикатуристом костистые пальцы, данные писателю от природы, опираются на письменный стол. Мережковский кажется погруженным в размышление, он как бы пытается сформулировать свои мысли, которые затем запишет (и / или анализирует то, что уже написал). «Говорящей» деталью в карикатуре-портрете является подставка под письменные принадлежности в форме черепа²⁰. Череп, входящий в мировой культуру в набор символов смерти (знак смертности человека и присущей всему живому бренности), и письменные приборы (атрибут писателя), бросающие тень на стол (но почему-то не и на записную книжку), могут здесь символизировать раздумье Мережковского о смерти и / или отсылать к моральной мотивике в его творчестве. Обращаясь к конвенциональному способу портретирования фигуры писателя в искусстве, Дени вместе с тем его высмеивает.

Череп, сочетающийся с лирой, книгой, завязанным мешком, которые олицетворяют разножанровое творчество Мережковского, функционирует также в карикатуре (автор неизвестен), представляющей писателя уносящимся в облака на воздушном шаре «Фантазия».²¹ Он изображен с неестественно увеличенной головой (намек на силу интеллекта, воображения?), лицом в фас. Его взгляд наделен активной направленностью и устремлен на зрителя, будто приглашая его к разговору / диалогу. Это подчеркивает открытый мешок в его руках с надписью «Балласт», из которого высыпаются критические мысли. На визуальном уровне они кодированы в виде букв, образующих слово «критика».

Известен и шарж на Мережковского, в котором он изображен выглядывающим из окна пирамиды.²² Он одет в свой обычный костюм, но голову украшает белая куфия (*ghutra*) с

¹⁹ Ре-Ми создает также карикатурные пародии на спектакли Александринского театра, в том числе на «Романтиков» Мережковского (юмористическая карикатура на актера Юрия Юрьева, играющего одного из романтиков).

²⁰ Стоит подчеркнуть, что череп (по-разному изображенный) является визуально-смысловой константой творчества Дени. См. рисунок для газеты «Голос Москвы» (1912), представляющий Леонида Андреева и др.

²¹ Карикатура помещена в книге: Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX вв. Т. 2. К–Р. Сост. Павел Фокин, Светлана Князева. [Б.м.]: Амфора; Госуд. лит. музей, 2007. Источники иллюстраций в данной книге не указаны.

²² Шарж помещен на с. 607-й книги: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Предисл., преамб., комм., подбор иллюстраций Николай Мельников. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. В комбинации с тремя другими шаржами (на Ивана Бунина, автор – Александр Шеметов; на Ивлину Во, автор – Д. Левин; на Марка Алданова – автор Шеметов), он служит визуальным эпилогом к основному корпусу книги либо «заставкой» к разделу «Приложение». К сожалению, источники с вкусом подобранных иллюстраций к данному изданию не указаны. Возможный источник шаржа на Мережковского – парижский журнал «Ухват», номера, последующие 2-му (так как в №№ 1 и 2, архивированные на «Сайте-архиве эмигрантской прессы. 1919–1940. Париж

придерживающим ее обручем черного цвета – эгалем (agal), служащая для защиты головы и лица от солнца, песка и холода в арабских странах. Автор шаржа – график и живописец Александр Шеметов (псевд. Шем), рисовавший для парижских журналов «Ухват» (1926) и «Сатирикон» (1931) – намекает здесь на активное собирание Мережковским материалов по истории Древнего мира и современным археологическим изысканиям, которые, как известно, получили свое окончательное оформление в виде замыслов трактатов о дохристианских таинствах и романов на «египетские» сюжеты («Тайна трех. Египет и Вавилон», 1925)²³.

Вклад в иконографию карикатур / шаржей на Мережковского и других литераторов вносят члены группы «Мир искусства». Мстислав Добужинский рисует групповой шарж «Сто рож» (1918) на представителей современной русской культуры (илл. 14). Остроумный ребус-шарада – это вид визуальной игры в отгадывание. Рисуя для смеха шаржированные лица, художник пользуется дифференцированным языком мимики, раскрывающим их смысл. Делает это таким образом, чтобы тогдашние и будущие реципиенты сумели угадать в рисунках известных литераторов, критиков, актеров, певцов и его автошарж в конце этой своеобразной портретной галереи. Современному реципиенту трудно узнать все портреты-шаржи с первого взгляда, так как модели не известны ему в лицо. Он также не представляет себе, как они воспринимаются современниками и какие особые приметы и выражение лица акцентируются и распознаются в первую очередь. Восприятие шаржа, карикатуры требует знания стереотипа имиджа объекта. В шарже «Сто рож» третье лицо во втором ряду слева может быть атрибутировано как принадлежащее Мережковскому, а лицо затылком к нему – Гиппиус. Лицо писателя, юмористически акцентирующее его длинный нос, лысеющую голову и бородку, нарисовано в профиль. Шаржированное изображение поэтессы, по сравнению с представлениями о ее внешности на портретах и фотографиях, – очень неожиданное. Можно предположить, что художник раскрывает ее истинный облик.

Показательны карикатуры на Мережковского в виде портретов-иллюстраций к словесным текстам (к сатирической былине, рекламе, статьям), публикуемым в тогдашних журналах. В 4-ом номере «Нового журнала для всех» за 1909 г., в рубрике «Свисток», писатель является не только объектом литературной пародии «Былина наших дней» Николая Фалеева (псевд. Чуж-Чуженин), но и карикатуры (рисунок тушью), озаглавленной «Боговидец», выполненной художником Сергеем Чехониным²⁴. Визуально-ассоциативное поле образуется вокруг оплечного портрета Мережковского. Он изображен с демоническим лицом в ракурсе три четверти, с лавровым венком на голове и с зеркалом в левой руке. Длинные костистые пальцы правой ладони прикасаются к бледному, морщинистому лбу. Решающую роль играет контраст белого и черного цветов с их семантически емким подтекстом. Концептуальную и смысловую значимость имеют знаковые компоненты – меч, зеркало, фон. Их активная роль мотивирована жизнетворческим контекстом. Как известно, Мережковский – автор книги «Не мир, но меч. К будущей критике христианства» (1908) и не осуществленного проекта издания сборника «Меч» («Das Schwert») в мюнхенском издательстве «Piper Verlag» Райнхардта Пипера. Мережковские, Философов, Николай Бердяев и Сергей Булгаков «пытаются создать группу „Меч” и проектируют издание одноименного журнала на базе брюсовских „Весов”», но Валерий Брюсов этот проект отклонил²⁵. В 1934–1939 гг. писатель (в Париже) совместно с

/ Харбин / Берлин / Константинополь / Рига», его нет; см.: <http://librarium.fr/ru/magazines/oukwat>; дата доступа: 31.08.16). (Ред.).

²³ Автором шаржей на Мережковского, Гиппиус и др. деятелей парижской эмиграции является и художник-карикатурист Михаил Дризо (псевд. MAD), рисующий для журнала «Иллюстрированная Россия» / «La Russie Illustrée», издаваемого в Париже в 1924–1939 гг. Его шаржи на чету Мережковских, которая, как известно, позже входила в состав редакционного комитета журнала (о чем было объявлено в № 11 от 7 марта 1936 г.), помещены в № 27 (писатель) и № 28 (писательница) за 1925 г.

²⁴ Благодарю проф. Вячеслава Крылова (Казанский (Приволжский) федеральный университет) за возможность воспользоваться карикатурой Мережковского и за указание ее автора – С. Чехонина.

²⁵ Зобнин, Юрий. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. Серия: Жизнь замечательных людей, Москва: Молодая гвардия, 2008, с. 409. Здесь уместно упомянуть об опубликованном в журнале «Чурило» (1912, № 7, 27 января, с. 5) шарже «Ежемесячники. В. Брюсов и Д. Мережковский» (автор некий «Ш») на отношения между писателями. Опираясь на критерий портретного сходства, рисовальщик представляет их в виде неразлучной пары творцов на уровне делового сотрудничества. Одеты в свои знаковые сюртуки, писатели являются композиционным, смыслообразным центром. Обращенные друг к другу в ракурсе три четверти, они стоят в скриптории с огромными окнами в виде арок. По обим их сторонам размещены наклоненные попирты для писания. Юмористический эффект

Философовым (в Варшаве) редактирует еженедельник «Меч». Семантическое поле меча активизируется и в попытке художника охарактеризовать Мережковского и мир его идей. В этих контекстах меч может обозначать достоинство, лидерство, силу, власть, свет, а на метафизическом уровне – всепроникающий разум, силу интеллекта, пронизательность. Функционально и амбивалентное значение меча, в котором противопоставляется жизнь и смерть. Меч разделяет и отделяет – душу от тела, небо от земли. И одновременно, состоящий из лезвия и рукояти, меч олицетворяет соединение, союз, особенно если принимает форму креста²⁶, как на рисунке Чехонина. В концептуализации и композиции карикатурного изображения Мережковского существенную роль играет также зеркало – следствие повышенного интереса нового искусства и интересов писателя к теме отражения и зеркального мира. «Зеркальность» является одним из основополагающих стилевых принципов, проявляющихся в образной системе, хронотопе и композиции романов Мережковского, в которых она выступает, в прямом номинативном значении и в переносном, как метафора творчества²⁷. Чехонин акцентирует отражающую, удваивающую, преобразующую, искажающую, демоническую функции зеркала (оно черного цвета). Конструированный по схеме «Я – Я», портрет изображает то, что отражается в зеркале. Преобразующая функция зеркала, его физические свойства (инверсия левого и правого) рассчитаны здесь на узнаваемость и неузнаваемость. Воспроизводя реальное лицо и мир за его плечами, зеркало создает в своем отражении их альтернативу. Бледное лицо писателя подобно призраку, его inferнальность достигается с помощью контрастного сопоставления правой (черной) и левой (белой) сторон. Образ реальности (он черного цвета) кажется недостижимым, неуловимым, соотносящимся как бы с иным, потусторонним миром. Зеркало является здесь границей, маркирующей вход в некий антимир, зазеркалье. Указанные выше функции меча и зеркала не исчерпывают всех их семиотических возможностей и активной роли в жизнетворчестве Мережковского – «богоборца с чертовским лицом».

В 32-ом номере петербургского «Синего журнала» за 1912 г., в отделе рекламы, стихотворение-пародия «Под Мережковского» сатирика Аркадия Бухова (1889–1937), одновременно рекламирующее шустовский коньяк и высмеивающее поэтическую манеру творца-модерниста (стихотворение Мережковского «Сакья-Муни», 1885), сопровождается юмористическим рисунком (автор неизвестен). На нем изображен худой бородатый мужчина со скрещенными на груди руками, пытающийся с помощью этого жеста возвести барьер между собой и двумя свиноподобными судьями, на которых он надменно смотрит. Внешнее сходство с образцом ничтожно, но портрет-карикатуру писателя можно идентифицировать по следующим показателям: заглавие стихотворения индексирует имя Мережковского, в его структуру вплетена поэтическая мотивика писателя и характерная поза «обладателя абсолютной истины, вступающего в спор с презренной „чернью”»²⁸, которую запечатлевает и рисовальщик.

На грани жанра портрета и карикатуры функционируют графические репрезентации имиджа Мережковского, сделанные итальянским художником Франко Джентилини. Они добавлены к статье писателя и текстам о нем, публикуемых в журнале «*Quadrivio: grande settimanale letterario illustrato di Roma*»²⁹. Прием авторской концептуализации изображений писателя является изменением естественного образца через введение элементов его

достигается благодаря деформации головы / лица Мережковского, придающей ему демонический вид. Смех вызывают поведение и жестикация писателей, которые динамизируют композицию. Оба держат в руках (Брюсов – в правой, Мережковский – в левой) журнал «Русская мысль», с которым они сотрудничают в 1910–1912 гг. Читая его, одновременно каждый из них пером (перья одинаковые) в вытянутой руке (Брюсов – левой, Мережковский – правой) пишут за спиной друг друга, на противоположных попутках – о том, о чем, может быть, говорили, что согласовывали, исправляли. За указание журнала, заглавия шаржа и ее автора благодарю проф. Ежи Фарьно.

²⁶ Kopański, Władysław. Słownik mitów i tradycji kultury. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, s. 686-687.

²⁷ Белоусова, Елена. Зеркальность как стилевая примета трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист» // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология, 1999, № 2, с. 33-40.

²⁸ Лекманов, Олег. Шустовский спотыкач, мюнхенское пиво и Д.С. Мережковский // Литература, № 565 (37'2003, от 10 июля). Эл. версия: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200303702>. 20.05.2016. (Первая публ. в: Новое литературное обозрение, 1998, № 30).

²⁹ Благодарю Джузеппину Джулиано (Университет Салерно, Италия) за возможность пользоваться карикатурами Мережковского художника Франко Джентилини и библиографическими данными к ним.

искажающих. На формообразовательном уровне в портретах Джентилини заметна одинаковая манера письма (штриховой рисунок), подобие и дифференциация в способе визуального кодирования фигуры писателя. Текст Giorgio Nodi «Merejkowski a Roma» (1936, № 9) художник снабжает лицевым портретом Мережковского, рассчитанным на опознание реципиентом оригинала (илл. 15). Художник метко отмечает следы старения писателя: на лбу видны морщины, волосы на голове редкие, брови опущенные, губы искривленные, вместо длинного носа – нос картошкой, глаза суженные, прищуренные и только их направление остается неизменным. Взгляд вниз, означающий внутренний разговор с собой, никому не адресован. Критическую статью Giulio Cesare «Dante e l'avvenire del mondo di Demetrio Merejkowski» (1936, № 9) Джентилини иллюстрирует портретом Мережковского, сидящего в глубоком мягком кресле в свободной, слегка сутулой позе (илл. 16). Его лицо (как на всех изображениях) серьезное, задумчивое, но усталое, прищуренные глаза опущены вниз. Он одет в известный по многим портретам костюм. В правой руке у него сигара, локтем левой он опирается на подлокотник, а ладонью – на колено. Рисовальщик запечатляет писателя в тот момент, когда он задумался о чем-то своем. Иной эффект Джентилини достигает в портрете, размещенном рядом с текстом Мережковского на итальянском языке – «Dante o dell'eterno ritorno» (1938, № 38). Образ и слово образуют здесь интермедиальную перцептивную целостность. В моделировании облика писателя выделяется одна из художественных составных пластического портрета – динамика³⁰. Он изображен в положении сидя, в свободной позе, его голова слегка опущена, глаза безучастны, но полуоткрытый рот, правая рука с вытянутым указательным пальцем, направленным на заглавие статьи (левая рука со свободно свисающей ладонью опирается на подлокотник кресла, касаясь лежащих рядом книг), воссоздают некую динамичность.

Итак, разнородные по жанрам, содержанию, форме, технике, манере исполнения и значению репрезентации портретов Мережковского являются своеобразной визуально-семантической хроникой, сконструированной по законам искусства.

Grazyna Bobilewicz, **Iconographic representations of Dmitry Merezhkovsky**

The analysis of iconographic representations of Dmitry Merezhkovsky is based on a model paradigm of various artistic strategies and techniques of representing the writer's figure (photography, drawing, caricature). The mechanisms of conceptualization and visual representation of Merezhkovsky have been interpreted with reference to various levels of the organization of an iconic text (theme, meaning, form) and on the basis of selected examples. The author has also analyzed various ways of modelling the writer's appearance (poses, clothing, sign elements such as face, look, gesticulation), composition, spatial solutions and other means which are contextually and aesthetically determined.

Key words: Dmitry Merezhkovsky, portrait, photograph, drawing, caricature

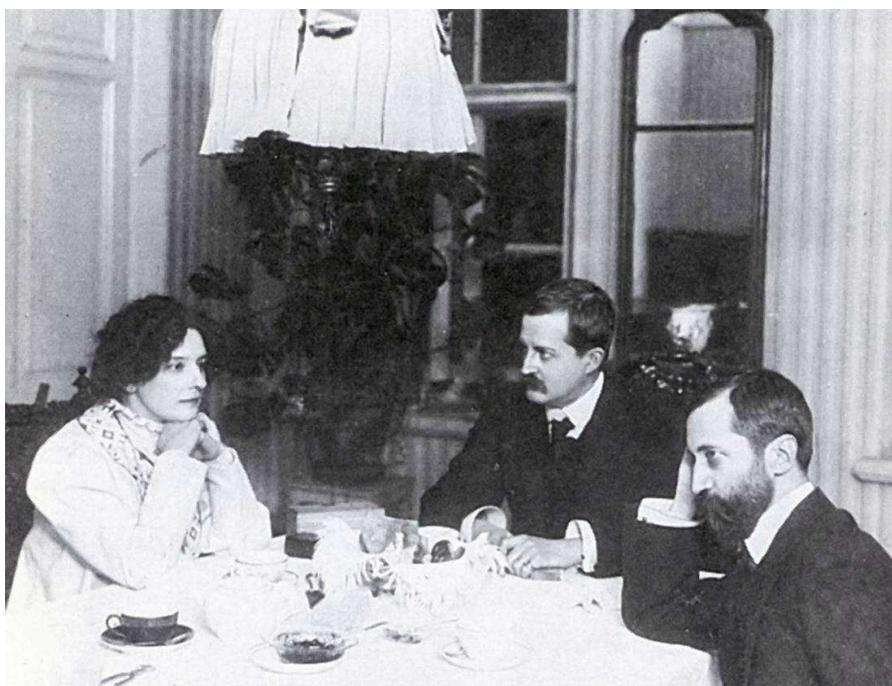
³⁰ Среди многих других о динамике в портрете писал Юрий Лотман, см. его работу «Портрет», в книге: Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002, с. 349-375.



Илл. 1. Д. Мережковский.
Фотография. 1890-е гг.
[воспроизвожу по: ©
http://www.wikiwand.com/ru/Мережковский,_Дмитрий_Сергеевич
All rights reserved]



Илл. 2. Д. Мережковский.
Фотография
[воспроизвожу по:
© Бабореко, Александр.
Бунин. Жизнеописание.
<http://fanread.ru/book/9036837/?page=99> All rights reserved]



Илл. 3. З.Н. Гиппиус, Д.В. Философов и Д.С. Мережковский.
Фотография Карла К. Буллы. С.-Петербург. Начало 1900-х гг.
[воспроизвожу по: © Лавров, Александр, Гречишкин, Сергей.
Символисты вблизи. Очерки и публикации. Санкт-Петербург: Скифия,
2004. <http://gippius.com/gallery/photo/gippius-filosofov-merezhkovsky-1900-e.html> All rights reserved]



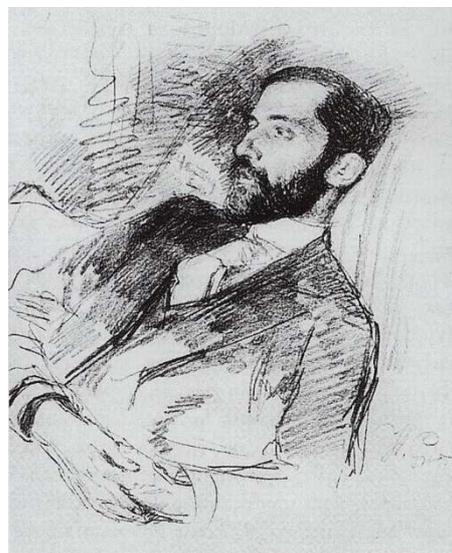
Илл. 4. Д. Мережковский.
Фотография
[воспроизвожу по: © Ессяк, Лидия.
Вечные спутники. Портреты из
всемирной литературы (Выставка
одной книги).
<http://book.uraic.ru/uralkp/center/exhibition/mereschkowskij/mer1.html> All
rights reserved]



Илл. 5. Д. Мережковский. 1900-е гг.
**Фотография из собрания Института
русской литературы РАН**
[воспроизвожу по: © <http://1-9-6-3.livejournal.com/280387.html>
All rights reserved]



Илл. 6. Д.С. Мережковский.
**Портрет. Фотография Максима
Дмитриева. Нижний Новгород.
1890-е гг.**
[воспроизвожу по: ©
Государственная архивная служба,
Фотокаталог.
<http://www.archiv.nnov.ru/?id=6011>
All rights reserved]



Илл. 7. Илья Репин.
Портрет Д.С. Мережковского. Ок. 1900
[воспроизвожу по: ©
http://www.artscroll.ru/page.php?al=Portret_Dmitriya_Sergeevicha_Merezhkovskogo_Okol_48729_kartina
All rights reserved]



**Илл. 8. Татьяна Гиппиус.
Д.С. Мережковский. 1910**

[воспроизвожу по: ©
<http://profilib.com/chtenie/22543/izdatelstvo-rosmen-entsiklopediya-literatura-i-yazyk-s-illyustratsiyami-163.php> All rights reserved]



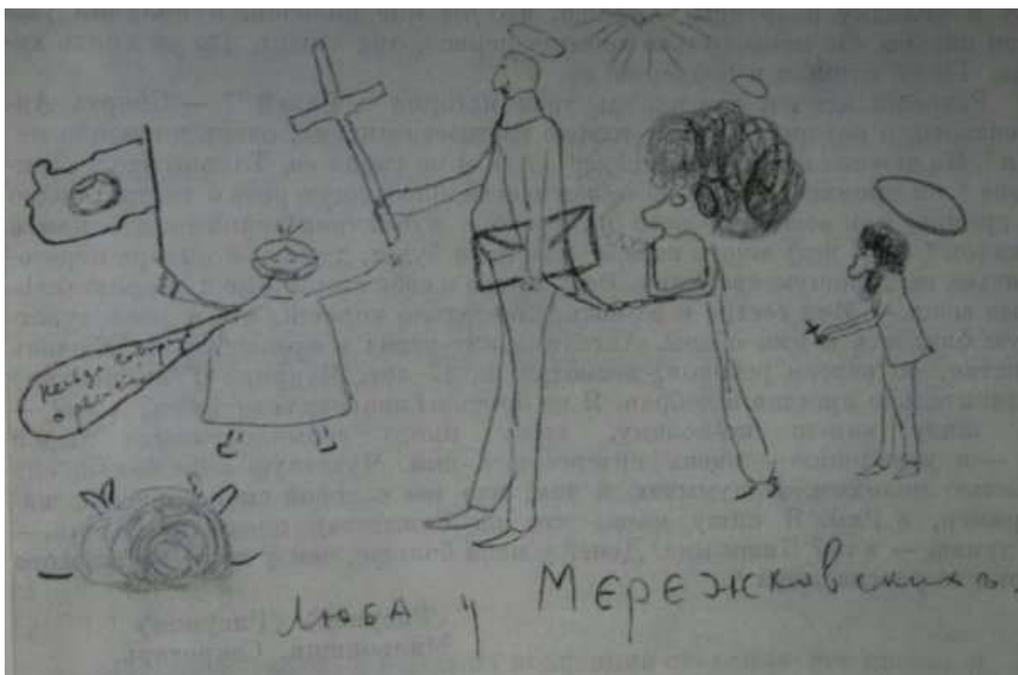
**Илл. 9. Неизвестный автор.
Д. Мережковский. Рисунок**

[воспроизвожу по: © Серебряный
век. Портретная галерея
культурных героев рубежа XIX–
XX веков: в 3 т. Т. 2. Сост. Павел
Фокин, Светлана Князева. Москва:
Амфора, 2007.
[http://romanbook.ru/book/11920340/
?page=48](http://romanbook.ru/book/11920340/?page=48) All rights reserved]



**Илл. 10. Ольга Флоренская. Аллегория:
Д.С. Мережковский у трона Богородицы,
1913. С.-Петербург. Бумага, акварель**

[воспроизвожу по: © Флоренский, Павел В.,
Шутова, Татьяна. Три тысячи верст и
четверть века пролегли между нами. // Наше
наследие, № 79-80, 2006. [http://www.nasledie-
rus.ru/podshivka/7917.php](http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7917.php) All rights reserved]



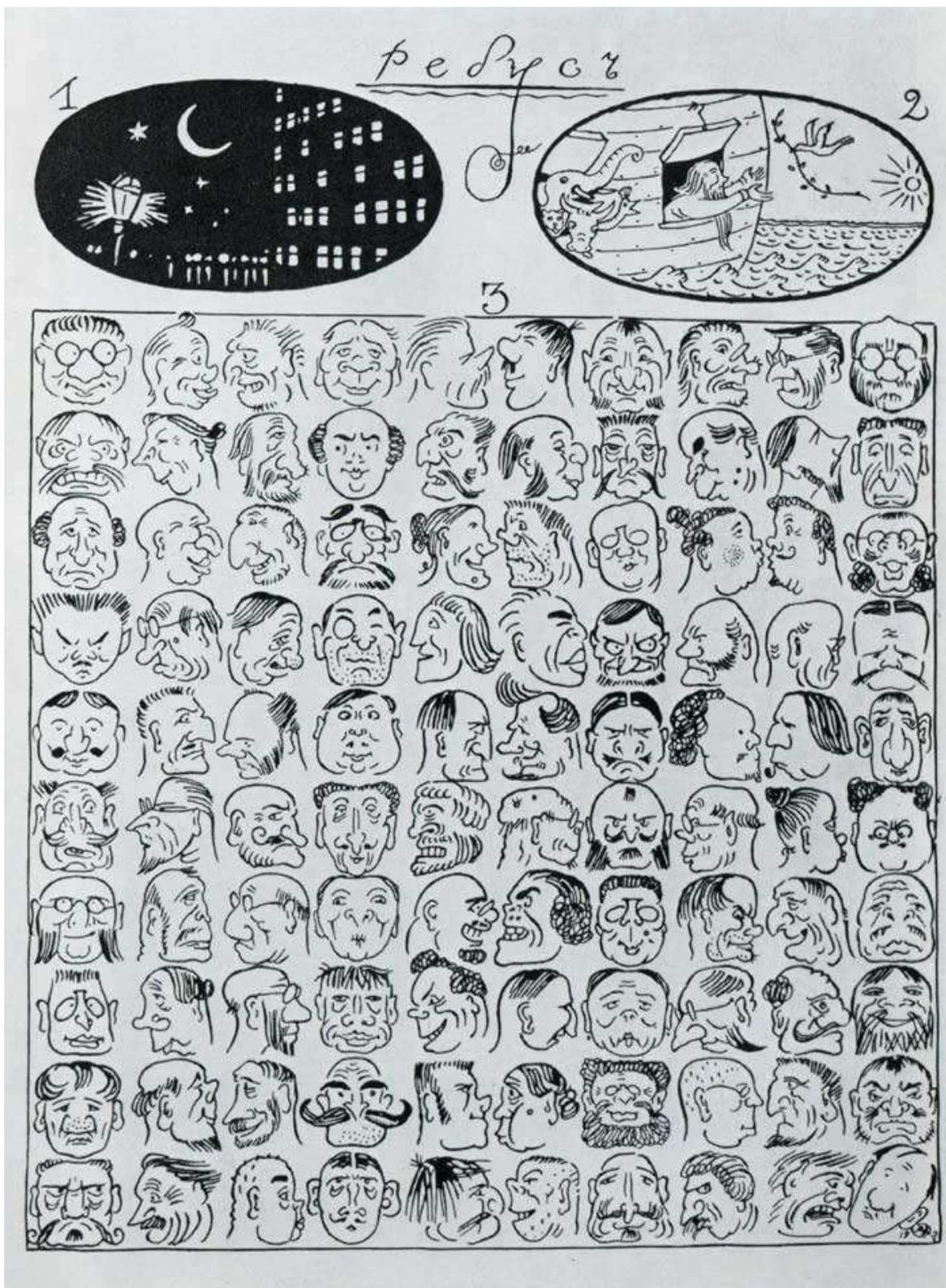
**Илл. 11. Александр Блок. Люба у Мережковского. А справа –
Философов, Гиппиус, Мережковский. Шуточный Зайцев аттестат № 1.
Выдан Блоком Менделеевой-Блок 22 марта 1912 г.
[воспроизвожу по: © <http://v.900igr.net:10/kartinki/literatura/Poet-Aleksandr-Blok/077-SHutochnyj-Zajtsev-attestat-1.html> All rights reserved]**



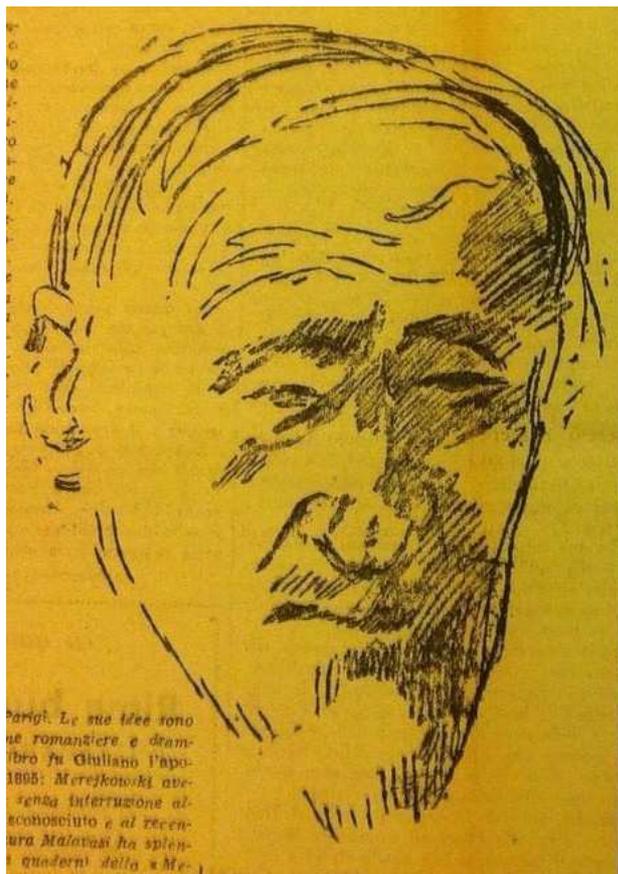
**Илл. 12. Ре-Ми (В.Н. Ремизов).
Русское богоискательство: 3.
Гиппиус, Д. Мережковский,
Д. Философов. Шарж
[воспроизвожу по: © Сатирикон,
№ 12, 1910.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumvirate_by_Re-Mi.jpg?uselang=ru All rights reserved]**



**Илл. 13. Дени (В.Н. Денисов).
Д.С. Мережковский. 1915 (?).
Фототипия. Государственный
Литературный музей. Москва
[воспроизвожу по: ©
<http://www.liveinternet.ru/users/2458238/post289673075/>
All rights reserved]**



Илл. 14. Мстислав Добужинский. Ребус «Сто рож». 1918
[воспроизвожу по: © <http://f.myzgin.com/object/rebus-sto-rozh.html> All rights reserved]



Илл. 15. Franco Gentilini.

D. Merejkowski

[воспроизвожу по: © Giorgio, Nodi.
 Merejkowski a Roma // Quadrivio:
 grande settimanale letterario
 illustrato di Roma. 27.12.1936, №. 9,
 p. 2.

<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/teca digitale/rivista/RML0034377/1936/Dicembre%20n.%209/2> All rights reserved]



Илл. 16. Franco Gentilini.

D. Merejkowski

[воспроизвожу по: © Cesare, Gulio.
 Dante e l'avvenire del mondo di
 Demetrio Merejkowski // Quadrivio:
 grande settimanale letterario
 illustrato di Roma, № 9, 1936, p. 1.

<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/teca digitale/rivista/RML0034377/1936/Dicembre%20n.%209> All rights reserved]