

**Трансформация игрового элемента в русском искусстве в начале XX века
на примере работ Д.Г. Левицкого «Портрет Е.И. Нелидовой»
и К.А. Сомова «Карнавал (Язычок Коломбины)»**

Алина Григорьева (МГУ им. М.В. Ломоносова, магистратура, направление «История искусств»)



К.А. Сомов «Карнавал (Язычок Коломбины)»



Д.Г. Левицкий «Портрет Е.И. Нелидовой»

В рамках этого краткого очерка хотелось бы проследить воплощение игрового элемента в русском искусстве в XVIII - начале XX века. И, учитывая ограниченный формат работы, решено было выбрать один из наиболее ярких примеров воплощения этого направления в искусстве выбранного периода, а именно, работу К.А. Сомова Язычок Коломбины. Но так как произведения художников объединения «Мир искусства» в основе своей достаточно ретроспективны, то для более полного раскрытия всех коннотаций работы мы также сравним ее с портретом Е.И. Нелидовой Д.Г. Левицкого, что позволит показать, как различные

Трансформация игрового элемента в русском искусстве...

проявления игры в русском искусстве, так и трансформацию игрового мотива в живописи 18—20 веков.

В портрете Нелидовой Левицкий будто стремится всеми силами заставить нас забыть об ирреальности происходящего, и только чуть лукавая улыбка девушки намекает нам на несерьезность, шуточный характер действия.

Еще Бенуа видел в этом портрете отражение русского рококо и писал применительно к серии портретов смольнянок об «иронической неправде маскарада». Что же позволяет нам выявить этот истинно рокайльный характер сцены в портрете Левицкого? Чем отличается эта театральная композиция от постановки на работе Сомова?

Как справедливо замечает Й. Хейзинга в отношении рококо в своей работе Человек играющий: «Редко до такой степени сближаются друг с другом стиль и мода, и тем самым игра и искусство, как в рококо... впечатление от пронизывающей все на свете игры не покидает нас ни на минуту»¹.

Пространство Левицкого в данном случае не просто пронизано игрой, оно является игровым по своей сути. Смотря на картину, зритель знает, что не может быть пастушка обряжена в блестящее атласное платье и туфельки с серебряными пряжками, блеск которых так ярко и вместе с тем ненавязчиво подчеркивает художник. Тонкий полупрозрачный фартук, складки которого переливаются на фоне пасторального пейзажа, блеск золотых сережек, атласные ленты на корсаже, изящная шляпка – все говорит о том, что это лишь игра в пастушку, но не она сама. На это намекает и подчеркнутая прорисовка тканей, и, в целом, образ девушки на фоне достаточно условного, показанного крупными почти локальными пятнами цвета пейзажа. Зритель здесь полностью погружается в разыгрываемое перед ним действие. Он не хочет видеть и не видит иной реальности кроме игры. Мы понимаем, что это лишь театральная сцена: об этом говорит даже жест девушки, приглашающий нас насладиться изысканным зрелищем, но также мы и принимаем правила этой игры, включаемся в нее, и —забываем о ней.

Люди играют и знают, что они играют. И этот момент игры в игру становится еще более очевидным и при этом приобретает некую трагическую надломленность в работе Сомова. Жесты рук и обоих рассматриваемых нами произведениях словно приглашают нас в этот мир карнавала. Но вместе с тем если в картине Левицкого происходит полное погружение в игру, принятие всей ее прелести, то у Сомова складывается иная, острая, пограничная ситуация. Это находит отражение и в колорите, в котором доминируют яркие цвета, разграниченные между

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 258

Трансформация игрового элемента в русском искусстве...

собой; и рядом с карнавальной яркостью мы можем увидеть черный плащ. Нас также приглашают войти в этот мир игры и забыться в нем. Но куда зовет нас Коломбина? За ее спиной праздник и фейерверки теплой ночи. Но рука указывает нам на сумрачный парк, в котором качаются от ветра фонари. Резкий контраст парка и неба вызывает тревожное чувство, так же, как и цветовые контрасты наряда девушки. Да и жест ее в отличие от жеста Нелидовой скорее не любезно приглашает, а будто при этом говорит «остановись», проводит границу. Она и сама в своей плоскостности резко противоречит, выделяется на общем фоне картины. Как будто уже не до конца принадлежит этой игре. Она словно декорация, наклеенная на пространство фона. Или это фон вдруг стал плоской наклейкой на стене за ней? В этом мире границы размываются, и при этом приобретают, благодаря четким контурам, небывалую твердость. Мы не можем до конца войти в игру. Но и полностью отказаться от нее пока не в силах. Само время суток, изображенное на полотне, — вечер говорит нам о неопределенности говорит нам о неопределенности времени. За Коломбиной дорога, но, несмотря на завлекательно мерцающие в сумраке огни, пройти по ней не хочется. Нас останавливает бледный Пьеро, прикрывшийся в отчаянии руками. Фигура Пьеро тем более трагична, что от него отвернулась не только Коломбина, но и прогуливающаяся за ним пара. И черный силуэт мужчины, стремящегося к желтому огоньку праздника, придает солнечному фонарику легкий оттенок мрачности. Окруженный зеленью сада, он будто превращается в те туманные огни меж камышей, что мерцают «полночной порой»². Пьеро как тень стоит за своей любовью, будто напоминая зрителю, что он – олицетворение страдания – всегда будет рядом с олицетворением радости. И это напоминание опять же не дает нам войти в радостный мир карнавала, будто выталкивает нас из него.

Но возможно, границы проводятся потому, что они уже появились в сознании людей? Это уже не XVIII век, а лишь воспоминание о нем. Ретроспективизмом проникнута вся эта работа и живопись художника. И лукавая улыбка девушки – смольнянки здесь превращается в насмешку, искажается, потому что не может вернуть ушедшее, но может только вспомнить о нем, переиграть его. И кто знает, что она прячет за лукавым прищуром глаз и движением губ?

² См. стихотворение К. Бальмонта «Камыши.», 1985 год.

«...Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?
Мелькают, мигают - и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет...»

Показательно, что именно для графики начала века характерен такой подход к истории. В графике как никогда мы видим плоскостность и ограниченность иллюзорного мира живописи, стремление выйти из системы и осознание, что это разрушит ее.

Подводя итог, можно сказать, что в XVIII веке не только этикет был образом жизни. Но и игра была жизнью. Знание правил игры определяло то, насколько комфортно человек будет себя чувствовать в этом обществе, насколько он сможет это общество понять и принять. Ведь, не учитывая игровой характер этой культуры, восприятие портрета воспитанницы пансиона для благородных девиц в образе пастушки в дорогом платье выходит достаточно диссонансным.

Иная ситуация складывается в работе Сомова. В этой картине ощущается тонкая грань между жизнью и игрой. Здесь зритель, даже полностью погружаясь в атмосферу карнавала, даже примеряя маску, не может уйти от реального города и парка вокруг. Пусть, на эту ночь они станут декорацией к празднику, но даже в виде декораций не смогут забыть о реальной жизни.

Как ни хотели мирискусники вновь окунуться в праздник XVIII века, полностью вернуть ощущение того времени они не смогли. Слишком разнообразной и пестрой стала художественная жизнь того времени, чтобы замкнуться исключительно на воспоминаниях о прошлом и полностью погрузиться в него.

Поэтому радостному, с мягкой даже не насмешкой, а кокетливой улыбкой, полному легкого флирта со зрителем Левицкому противопоставляется шутка на грани насмешки, приглашение на грани отказа, цвет на грани темноты и игра на грани реальности Сомова.

Если говорить в рамках этих двух работ об эволюции игрового начала в русском искусстве, то сложно в данном случае однозначно говорить об эволюции, но столь же неоднозначным кажется и определение угасания. Безусловно, в игру все чаще вмешивается реальность, и игровое начало утрачивает чистый, однозначный характер. Оно усложняется, подстраивается под требования художественного контекста. Но суть его остается неизменной: нам предлагают примерить известную нам всем маску. Только в 18 веке ее можно одевать надолго, полностью отдавая себя игре, а в начале 20 уже нужно понимать, что где-то есть и реальная жизнь, и от нее не скрыться за нарядом пастушки или пышным фасадом дворца.

Показательно, что если в работе Левицкого на первый план выходит исключительно фигура девушки, то в работе Сомова черному плащу Коломбины вторит узорный черный силуэт ветки на фоне неба, что также позволяет провести некую границу в нашем восприятии.

Трансформация игрового элемента в русском искусстве...

Показателен и тот факт, что работу Левицкого можно назвать театром одного актера. Эта эпоха любования собой, своей игрой. Девушка-пастушка очаровательна и художник не позволяет нам отвлекаться ни на что, кроме восхищения ею и ее представлением.

Иная ситуация представлена на картине Сомова, где за яркой тканью плаща оказывается чернота и показывается нам печальный лик Пьеро. Художник не желает более даже в своей рокайльной игре уклоняться от смутных и печальных сторон жизни. Пусть он пока лишь приоткрывает завесу, но даже этого достаточно, чтобы сделать работу более насыщенной в сюжетном, композиционном и символическом плане.

И в завершение этого короткого очерка можно вспомнить строки стихотворения Е. Евтушенко, написанные много позже данных работ, но отражающие разницу между ними:

*«Но так устроен мир земной
И тем вовек не увядаем:
Смеется кто-то за стеной,
Когда мы чуть ли не рыдаем».*

В XVIII веке об этой стене не подозревали, а в начале 20, пожалуй, слишком хорошо ощутили ее материальность.

Библиография

Бальмонт К. Камыши. [стихотворение]

(<https://pishi-stihi.ru/kamyshi-balmont.html>). Просмотрено: 19.11.2019.

Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995.

Евтушенко Е. Смеялись люди за стеной... [стихотворение]

(<https://m.rupoem.ru/poets/evtushenko/smeyalis-lyudi-za>). Просмотрено: 19.11.2019.

Ильина Т.В. Станкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII века. М.: Юрайт, 2017.

Сомов К. К 150-летию со дня рождения. [каталог выставки]. СПб.: ФГУК «Государственный Русский музей», 2019.

Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Элиас Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии. М.: Языки славянской культуры, 2002.