

АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ КАК ПОДТЕКСТ В КАРТИНЕ Л.С. БАКСТА «УЖИН»

Алексей Е. Котельвас

Независимый исследователь, Москва, Россия,

kotelvas@yandex.ru

Аннотация.

В статье предпринимается попытка дать новую интерпретацию картины Л.С. Бакста «Ужин». Автор утверждает, что и поза, и мимический жест модели являются отсылками к античному образу сфинкса и «архаической улыбке». Версия подтверждается не только через непосредственный анализ позы модели, но и путем контекстуализации мотивов картины в творчестве Льва Бакста и художников его времени. В качестве дополнительного аргумента приводится интерпретация в традиции аналитической психологии Карла Юнга. Образ коварной женщины, по мысли автора, является содержанием «анимы» самого Бакста, структурным компонентом его психики. Эта идея обосновывается на материале биографии художника и на сопоставлении картины «Ужин» с декоративным панно «Древний ужас».

Ключевые слова:

неоклассика, Лев Бакст, подтекст в искусстве, сфинкс, культурная семантика позы

Для цитирования:

Котельвас А.Е. Античные образы как подтекст в картине Л.С. Бакста «Ужин» // Academia. 2022. № 1. С. 96–105. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-96-105

ANTIQUÉ IMAGES AS A SUBTEXT IN L.S. BAKST'S PAINTING "DINNER"

Alexey E. Kotelvas

Independent scholar, Moscow, Russia,

kotelvas@yandex.ru

Abstract.

The article attempts to give a new interpretation to the painting "Dinner" by L.S. Bakst. The author claims that both the posture and the mimic gesture of the model are references to the ancient image of the sphinx and the "archaic smile". The version is confirmed not only through a direct analysis of the model's posture, but also by contextualizing the motives of the painting in the works of Leon Bakst and the artists of his time. As an additional argument, the interpretation is given in the tradition of Carl Jung's analytical psychology. The image of an insidious woman, according to the author, is the content of Bakst's own "anima", a structural component of his psyche. This idea is based on the material of the artist's biography and on comparing the painting "Dinner" with the decorative panel "Terror antiquus".

Keywords:

Neoclassicism, Leon Bakst, subtext in art, sphinx, cultural semantics of posture

For citation:

Kotelvas, A.E. (2022), "Antique images as a subtext in L.S. Bakst's painting "Dinner", *Academia*, 2022, no 1, pp. 96–105. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-96-105



Ил. 1. Лев Бакст. Ужин. 1902. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия, Ж-2118.

Тема античных образов в работах Л.С. Бакста так или иначе изучалась всеми исследователями творчества художника. Наиболее подробно этот вопрос рассматривала Е.Н. Байгузина [Байгузина 2009]. Исследовательницу интересовали конкретные древние источники, на которые опирался Л.С. Бакст, а также способ его работы с античным наследием, творческая переработка методов античных мастеров [Байгузина 2009, с. 5].

Сам факт, что увлечение неоклассикой стало сквозной темой творчества Л.С. Бакста, не подлежит сомнению. В большинстве случаев обращение к античным прототипам как источникам творчества никак не закамouflировано в творчестве художника. С первого взгляда зритель может увидеть отсылки к античности, какие бы изощренные стилистические формы они не принимали.

В данной статье мне бы хотелось обозначить новую повестку в исследовании неоклассической линии в творчестве Л.С. Бакста. Речь пойдет не о прямых, а о скрытых отсылках к античным образам, присутствующим в работах художника на уровне подтекста.

Основным объектом анализа стала для меня картина Л.С. Бакста «Ужин». Эта работа, впервые представленная в феврале 1903 года на Пятой выставке объединения «Мир искусства», вызвала настоящий скандал. В связи с этим исследователи часто цитируют письмо Л.С. Бакста, в котором он безо всякого сожаления замечает: «...с моей “дамой” вышел просто скандал. <...> Влад[имир] и Мар[ия] Павловна принялись ее рассматривать, и я пытался стусеваться. Но меня вызвали и мне прочли порядочную нотацию



Ил. 2. Мраморная капитель и навершие в виде сфинкса. Ок. 530 г. до н.э. Мрамор. Музей Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 11.185 d, х.

за скабрёзность и игривость картины!.. <...> Вообще сегодня мне от высоких гостей ото всех досталось на орехи. Всех, публику, прямо скандализирует эта дама. Что в ней?!» [Бакст 2016, с. 46].

Полагаю, что вопрос Л.С. Бакста, заданный в письме, в известной мере был риторическим. Суть претензий почтенной публики была достаточной очевидной. В рамках визуального языка эпохи дама, одиноко сидящая за столиком ресторана и смотрящая по сторонам, никак не могла претендовать на добропорядочность. В лучшем случае она была морально распущенной, а в худшем — занималась предоставлением услуг интимного свойства. Примеров подобной иконографии представительниц древней профессии в европейском искусстве было немало¹. Имевший опыт заграничной жизни Л.С. Бакст не мог не знать об этом. Вероятно, художник изначально делал ставку на эпатаж и добился желаемого.

Так, в предельно резкой манере отреагировал на работу В.В. Стасов. В своей рецензии известный художественный критик пишет: «В нынешних своих композициях г. Бакст взял себе задачей — кошку. Всего удивительнее у него вышла картина “Ужин”. Сидит у стола кошка в дамском платье; ее мордочка в виде круглой тарелки, в каком-то рогатом головном уборе; тощие лапы в дамских рукавах протянуты к столу, но она сама смотрит в сторону, словно поставленные перед нею блюда не по вкусу, а ей надо бы стащить что-нибудь другое на стороне; талия ее, весь склад и фигура — кошачьи, такие же противные, как у английского ломаки и уроды Бердслея. Невыносимая вещь!» [Стасов 1952, с. 292]

Мы видим, что в своем отклике на картину В.В. Стасов неоднократно подчеркивает кошачью природу модели Бакста. Однако, будучи чрезвычайно консервативным по своим художественным взглядам, В.В. Стасов пишет о кошачьих чертах как о негативной характеристике, использует это как способ обличения. Мне же видится, что зооморфная и конкретно кошачья природа героини картины содержит важный смысловой подтекст. Я полагаю, что в рассматриваемой работе присутствует скрытая адресация к античному образу сфинкса.

¹ Дороченков И.А. Репин и западное искусство. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ulQEFkYJE9c> (дата обращения: 24.06.2021).



Ил. 3. Лев Бакст. Афиша-реклама изданий в пользу Общины св. Евгении. 1904. Литография. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, Лондон.

Чтобы увидеть это сходство, нужно произвести анализ позы модели, который, как и всякий другой анализ, предполагает разбиение объекта на части по выбранным аналитическим единицам. В данном случае нам необходимо практически анатомировать модель, охарактеризовав пространственное положение отдельных частей ее тела.

Прежде всего, хочется обратить внимание на руки. Они лежат на столешнице и довольно сильно выведены вперед. Модель опирается на них, подобно лежащей на земле собаке или кошке. Интересно интерпретирует художник и кисти модели: натянутые на них длинные узкие рукава платья укорачивают пальцы, превращая их в некое подобие звериных лапок.

Нельзя не заметить «резкий» [Пружан 1975, с. 75] поворот головы героини полотна. Голова кажется повернутой неестественно, слишком вывернутой на зрителя. Такую анатомическую условность вполне можно было бы списать на модернистские приемы, с которыми экспериментирует в данной работе художник. Однако наряду с другими элементами позы именно такой поворот головы отражает один из известных вариантов иконографии греческого сфинкса. Я говорю об известной аттической мраморной стелле, изображающей крылатое львиноподобное существо с резко повернутой в сторону головой коры². Сам цвет лица модели, почти сливающийся со светлым фоном и лежащей на столе скатертью [Пружан 1975, с. 75], может намекать на скульптурные черты, ассоциируясь с гипсом или мрамором.

Хочется обратить внимание и на акцентированное декольте модели. Сильно выведенные вперед руки выводят вперед корпус и подчеркивают грудь, что отсылает нас уже к более поздней иконографии женского сфинкса, когда фигуры одетых в западноевропейские наряды дам-львиц с едва прикрытой или распахнутой грудью становились украшением садово-парковых ансамблей. Этот визуальный мотив, пришедший из XVIII века, в картине «Ужин» становится средством изображения порочной красавицы эпохи декаданса.

Детальный разбор позы позволяет увидеть ранее не замеченные сходства героини картины с иконографией сфинкса. Это визуальное родство придает произведению дополнительную смысловую нагрузку, обогащая его античным мифологическим нарративом. Как известно, в европейской традиции образ сфинкса неразрывно связан с мифом об Эдипе. Не стану утомлять вас пересказом известного всем сюжета. Подчеркну лишь, что сфинкс традиционно ассоциируется с тайной и опасностью. При этом встреча с этим мифологическим существом не сулит герою ничего хорошего.

Если учитывать этот скрытый смысл, то перед нами не просто сцена переглядываний в ресторане, выходящих за рамки светских приличий, но вполне реальная порочная

² Marble capital and finial in the form of a sphinx (ca. 530 B.C., Greek, Attic). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248501> (дата обращения: 24.06.2021).



Ил. 4. Фернан Кнопф. Ласки (фрагмент). 1896. Холст, масло. Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель, 6768.

женщина, чей образ тянет за собой шлейф богатых мифологических ассоциаций. Этот потусторонний смысловой пласт, присутствующий наряду с реализмом, прибавляет восприятию эмоциональной красочности.

Чтобы подкрепить высказанное выше соображение о сходстве позы героини «Ужина» с позой сфинкса, хочу обратиться к еще одной работе. Рассмотренные вместе, эти два изображения позволяют говорить о некоторой устойчивости использования художником одного и того же визуального приема.

Речь идет о плакате, написанном Бакстом для Общества красного креста и воспроизведенном потом на открытках³ (1904). На картинке мы видим даму, которая всей грудью легла на стол, вытянув вперед руки. При этом голова дамы развернута на зрителя. По сюжету работы можно предположить, что женщина просто потянулась, чтобы взять лежащие на другом краю стола конверты, но я думаю, что это всего лишь сюжетный ход, позволяющий придать позе модели необходимую форму. То, что художник решается уложить модель на стол грудью вперед, дополняет силуэт необходимой кошачьей округлостью. Таким образом, героиня произведения еще более становится похожа на сфинкса, чем дама, которую мы видим в картине «Ужин». Хотя действие происходит не в публичном пространстве и прямо рядом со столом на полу сидит ребенок, это не делает позу менее провокативной.

Сходство со сфинксом не заканчивается на позе. Если мы немного отступим от работы, то сможем усмотреть подобие леопардового рисунка и в орнаменте платья модели, и в его цветовой гамме. Разумеется, тело леопарда не является чем-то совершенно типичным в европейской иконографии сфинкса, однако здесь у Л. С. Бакста был совершенно конкретный предшественник, работы которого художник мог иметь в виду. Речь идет о произведениях бельгийского живописца Фернана Кнопфа, в чьих произведениях часто присутствует образ сфинкса с рыжеволосой женской головой. На широко известной картине «Нежность сфинкса»⁴ 1896 года тело персонажа имеет как раз леопардовую расцветку. Теперь трудно доказать, что Бакст отсылает нас именно к этому произведению, однако несомненным является то, что подобные мотивы присутствовали в визуальном языке эпохи.

Хочется обратить внимание еще на одну работу Кнопфа, вызывающую ассоциации с «Ужином». Я имею в виду картину из коллекции Музея Метрополитен «Подношение»⁵. Героиня имеет то же лицо, что и все сфинксы Кнопфа. И хотя в «Подношении» она исключительно антропоморфна, «поза сфинкса» сохраняется. Руки героини, лежащие

³ Бакст Лев Самуилович. «Афиша-реклама изданий в пользу Общины св. Евгении» (1904). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artsait.ru/foto.php?art=b/bakst/img/13> (дата обращения: 24.06.2021).

⁴ Fernand Khnopff. Caresses of the Sphinx (1896). Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. [Электронный ресурс]. URL: https://artsandculture.google.com/asset/caresses-fernand-khnopff/_AGIYSd0kETwGw (дата обращения: 24.06.2021).

⁵ Fernand Khnopff. The Offering (1891). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/373860> (дата обращения: 24.06.2021).



Ил. 5. Фернан Кнопф. Приношение. 1891. Пастель, графит и мел на бумаге. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 2007.49.651.

на некоей светлой материи (возможно, это простыня или скатерть) вытянуты вперед, голова резко повернута в сторону на зрителя. Опять мы видим то же бледное лицо и рыжие волосы. Таким образом, у античных образов Бакста могут быть более близкие прототипы из искусства модерна.

Толкование анализируемого мной произведения можно произвести и с применением методологического инструментария аналитической психологии. Я осознаю, что, обращаясь к традиции юнгианского психоанализа, становлюсь на шаткую почву конвенций и аксиом, принятых внутри этого направления и не разделяемых многими учеными, не принадлежащими к этой школе. Однако было бы неверно утаить дополнительные аргументы, прямо исходящие из биографии и личностных черт самого художника.

Лев Бакст с самой своей юности испытывал непреодолимую тягу к тому сорту женщин, которых принято называть роковыми. Разумеется, здесь мы говорим не об объективной реальности, не о личностных качествах реальных женщин, а о том, как образ возлюбленной функционировал в сознании самого художника и с какими мотивами, не всегда осознанными, был связан. А.Н. Бенуа в своих воспоминаниях приводит ряд случаев, свидетельствующих о стремлении Бакста встать на путь роковой страсти.

Так, во время своей первой поездки в Париж летом 1882 года Лев Самойлович был настигнут группой представительниц древнейшей профессии. А.Н. Бенуа пишет: «Лёвушка еще не приносил жертв на алтарь Венеры, однако как раз тогда в Париже несколько гетер заманили его днем в какое-то подвальное кабаре, и эти профессиональные прелестницы, имевшие на себе <...> широко распахивающиеся адвокатские мантии, защекотав его и выманив 60 франков на шампанское, произвели над ним известное усладительное действие» [Бенуа 1990b, с. 561]. Далее это действие называется Бенуа не иначе, как «насилием» [Бенуа 1990b, с. 561]. Таким образом, как мы видим, уже самый первый сексуальный опыт художника носил черты скорее эмоциональной травмы, нежели прямой реализации принципа удовольствия.

Тенденция продолжилась и в дальнейших отношениях. Так, в бурном романе с актрисой мадмуазель Жоссе Бакст продолжал метаться от сладострастия к моральным страданиям. Непрерывающаяся череда душевных мук составляла основу этих довольно продолжительных отношений. Это впечатление также зафиксировал в своих мемуарах А.Н. Бенуа: «Бакст <...> завершал именно тогда свое <...> “эротическое воспитание” под руководством женщины, о специальной опытности которой он рассказывал много и подробно. Но затем, по возвращении любовников в Париж начались более тяжелые между ними раздоры, вызываемые взаимной ревностью обоих и непреодолимой склонностью г-жи Жоссе к самой циничной лжи» [Бенуа 1990b, с. 565]. В другом месте тот же мемуарист следующим образом описывает состояние друга: «Бедный Лёвушка за эти три года прошел через все круги эротического ада. После “медовых месяцев” в уединении бретонского захолустья <...>, госпожа Ж. тащила Бакста в самый омут Парижа, после идиллий, в которых талантливая сорокалетняя артистка с мастерством разыгрывала роль невинной Хлои, она превращалась в неукротимую менаду и в подкупную гетеру.



Ил. 6. Лев Бакст. Древний ужас (Terror Antiquus). 1908. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Ж-8135.

Лёвушку швыряло и мотало, как тонущего в разбушевавшемся море» [Бенуа 1990а, с. 622]. Я привожу довольно развернутую цитату, чтобы не упустить эмоциональный компонент в описании этих отношений. Впечатление Бенуа разделяет и сам художник, который впоследствии положил историю своих сложных взаимоотношений с возлюбленной в основу романа «Первая жестокая любовь» [Бакст 2017].

Запомним эту тенденцию Льва Бакста — вступать в наполненные драматизмом и душевными страданиями любовные отношения, и вернемся к картине «Ужин». Поскольку ранее я произвел довольно детальный анализ позы героини полотна, хочу остановиться на еще одной важной детали — ее мимическом жесте. Улыбка, которую мы видим на едва прорисованном карандашом поверх масла лице модели, может быть интерпретирована по-разному. Однако я полагаю, что в ней видится нечто скорее злое, нежели приятное. Разумеется, здесь надо учитывать и амбивалентность амплуа роковой женщины, которая обладает способностью не только причинять страдания, но и прельщать. И тем не менее, на глубинном уровне этот мимический жест не сулит ничего хорошего предполагаемому герою, к которому обращена модель.

Прежних исследователей картины часто отвлекал тот факт, что героиня картины чем-то напоминает Анну Карловну Бенуа [Гольинец 1981, с. 28; Пружан 1975, с. 76–77]. Действительно, Анна Карловна обладала специфической улыбкой, которую можно увидеть как на ее портретах, сделанных разными художниками, так и на некоторых фотографиях. Можно сказать, что форме ее рта была присуща некая гротескная растянутость. Но даже если Л. С. Бакст отталкивался от внешности жены своего товарища и коллеги, он едва ли приписывал ей непристойность поведения, которую явно передает сюжет картины. Напротив, все упоминания Бакстом Анны Карловны содержат черты ритуальной почтительности. Стоит отметить, что картина никогда не называлась портретом А. К. Бенуа и о портретном сходстве сам Бакст не упоминает ни в одном из известных нам источников.

Но если перед нами не лицо Анны Карловны, то откуда же взялись и что означают эти мимические черты? Я полагаю, что с учетом сходства позы модели с иконографией сфинкса, в случае с лицом мы тоже имеем дело с неким античным прототипом, а именно с распространенной в греческом искусстве «архаической улыбкой».

Архаической улыбке трудно присвоить какую-то конкретную эмоциональную валентность. Будучи перенесенным в контекст современного искусства, этот мимический жест может обретать новую семантику. Такое же, как и в «Ужине», мимическое

выражение мы встречаем в декоративном панно «Древний ужас» (1908). Напомню, что здесь я рассуждаю в логике аналитической психологии, чей взгляд на природу психических процессов характеризуется некоторой статичностью⁶. Это делает несущественным хронологический разрыв между работами «Ужин» и «Древний ужас». Предполагается, что мы имеем дело с продуктом одного и того же сознания, с одной и той же психикой, содержащей набор определенно окрашенных первообразов-архетипов.

В работе «Древний ужас» модель совершенно открыто представлена статуей древнегреческой коры. Бакст прямо показывает нам прототип своего произведения. Центральный персонаж полотна улыбается, стоя на фоне гибнущей цивилизации, и в этой улыбке нет ничего милого или приятного. Сам Бакст следующим образом поясняет свой творческий замысел: «...я все добиваюсь, чтобы картина меня самого смущала жуткостью» [Пружан 1975, с. 117].

Если исходить из идеи устойчивости психических образов, то вполне можно использовать индивидуальное для художника значение архаической улыбки из «Древнего ужаса» для уточнения семантики аналогичного мимического жеста в картине «Ужин». Но здесь важно не упустить еще одну психологически важную деталь: образ двух женщин, воплощающих идею разрушения, не является чем-то внешним для Бакста; все эти образы — часть его собственной психики.

Максимилиан Волошин, рассуждая об архаике в современном ему искусстве, отмечает невероятное внешнее сходство коры из «Древнего ужаса» с лицом самого Бакста [Волошин 1998, с. 278]. В терминах аналитической психологии и с учетом известных нам биографических обстоятельств мы можем интерпретировать образ коварной роковой женщины как содержание анимы художника. Напомню, что анимой в юнгианстве принято называть структурную составляющую мужской психики, которая воплощает образ желаемого партнера противоположного пола.

Как бы ни страдал художник в мучительных для него отношениях, он с завидной регулярностью их воспроизводил. Более того, сам Бакст порой мыслил себя в образе рокового соблазнителя, хвастаясь любовными победами. Сколь бы ни была сильна его тенденция к виктимизации, «он кичился своими многочисленными победами и он же любил со всеми подробностями рассказывать о том, как ему досталась та или иная жертва, какие он при том испытал радости» [Бенуа 1990b, с. 561].

Не будем забывать также, что имя Лев и фамилия Бакст были псевдонимами. Имя Лев могло обладать для художника высокой эмоциональной и символической значимостью, служить частью его персональной мифологии [Медведкова 2019]. Неудивительно, что антиподом льва, теневой частью его личности становится именно львица/сфинкс.

Следует признать, что аргументы аналитической психологии, которые, однако, я не мог не привести, всегда выглядят несколько шатко. Убедительность этих аргументов прямо зависит от признания конкретным читателем аксиом, лежащих в основе юнгианского психоанализа. Однако даже средств визуального анализа в этой статье хватило бы, чтобы показать сходство образа героини «Ужина» с иконографией сфинкса периода греческой архаики и отчасти более поздних эпох.

Важен и сам характер адресации к античному наследию, которую использовал Л. Бакст при создании своей знаменитой картины. Художник не рассчитывает на мгновенное узнавание античного прототипа. По крайней мере, за многие десятилетия эта отсылка, которая теперь видится мне совершенно очевидной, не была замечена ни одним исследователем. Прибегнув к такому завуалированному приему, художнику трудно снискать лавры успешного стилизатора, умело применяющего классику на ниве современного ему искусства. Скорее, здесь мы можем говорить не об использовании античных форм в угоду моде, а о глубокой интериоризации всей образной системы античного искусства, которая присутствует уже на уровне смыслов, типологии женских и мужских характеров в произведениях Бакста. По крайней мере, это справедливо в отношении центральной для моего рассуждения работы.

⁶ То же можно сказать и о фрейдистском психоанализе, укореняющем личность в детских психотравмах. Динамический, открытый новому опыту взгляд на психическое развитие более характерен для гуманистической парадигмы психологии и теории идентичности.

Полагаю, что образ сфинкса в «Ужине» и в другом приведенном в настоящей статье произведении Бакста выполняет роль подтекста. В отличие от аллюзии или цитаты, которые легко обнаружить, подтекст составляет глубинный, потаенный смысл произведения. Не будучи сразу понятен широкой аудитории, он может быть адресован узкой группе, конкретному человеку или даже быть способом автокоммуникации художника.

Нечто подобное показывает российский литературовед Юрий Владимирович Манн, анализируя творчество Н.В. Гоголя и его предшественников. Ю.В. Манн отмечает, что фантастический смысл литературы не всегда присутствует в явном виде. В работе «Поэтика Гоголя» ученый подчеркивает, что указание на фантастический пласт произведения может быть подан в завуалированной, неявной форме [Манн 2007, с. 57].

Такой неясный намек на мифологический прототип, на мой взгляд, отчасти является отражением художественного метода символизма, в основе которого лежит идея двоякости вещей, их одновременного существования в физической и идеальной ипостасях [Байгузина 2009, с. 10]. Однако русский символизм — как литературный, так и живописный — знает примеры прямой апелляции к потустороннему. Так, концепт вечной женственности Вл.С. Соловьева изначально указывает на идеальную сторону существования. В свою очередь, демоны Врубеля прямо названы демонами. Упомянутый в данной статье бельгийский художник Фернан Кнопф также прямо именуется персонаж своего произведения сфинксом, придает ему заостренные черты, выводит содержание картины в разряд фантастического. Это важно отметить, чтобы подчеркнуть в работах Л.С. Бакста и Ф. Кнопфа не только общность, но и своеобразие авторского подхода.

Лев Бакст в картине «Ужин» избегает придавать своей героине открытые черты мифологического персонажа. Художник оставляет нам подсказки, позволяющие смутно соотнести образ на картине с визуальным стереотипом персонажа античной мифологии. Но он делает это с такой деликатностью, что зритель имеет возможность игнорировать мифологический компонент картины. Так, В.В. Стасов замечает кошачью природу героини «Ужина», но это не приводит его к соответствующим выводам.

В отличие от иллюстраций или театральных декораций, где перед Бакстом могла стоять прямая задача воплотить античный сюжет, в написанной не по заказу картине «Ужин» художник получал возможность остаться в нейтральном положении по отношению к античной образности, отдать дань своему неоклассическому увлечению без ущерба широте творческого замысла. То же можно сказать о произведении, выполненном для Красного креста.

Отсутствие окончательной маркированности персонажа как мифологического позволяет ему одновременно существовать в двух пространствах — реальном и идеальном. При этом двоякость может проявляться не только в пространственном измерении, но и во временном. В.В. Розанов, указывая на соседство картины «Ужин» с «Бабами» Малявина на выставке «Мира искусства», подчеркивает, что эти женские образы разделяет тысяча лет [Розанов 1994, с. 214]. По всей видимости, критик имеет в виду контраст между традиционным образом русских женщин и обликом современной ему декадентки. Однако тысячелетняя дистанция может быть выстроена и в обратную сторону, пролегая между греческой архаикой и условным поздним средневековьем. Как бы то ни было, заданная художником многозначность обеспечила высокие художественные качества произведения, широту его возможных интерпретаций.

Литература

1. Байгузина 2009—Байгузина Е. Н. Л. С. Бакст: в поисках античности. СПб., 2009.
2. Бакст 2016—Бакст Л. С. Моя душа открыта: в 2-х книгах. Кн. 2: Письма. 2-е изд. М., 2016.
3. Бакст 2017—Бакст Л. С. Жестокая первая любовь: роман. М., 2017.
4. Бенуа 1990a—Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн.; Кн. 1–3. 2-е изд., доп. М., 1990.
5. Бенуа 1990b—Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн.; Кн. 4–5. 2-е изд., доп. М., 1990.
6. Волошин 1998—Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1998.
7. Голынец 1981—Голынец С. В. Л. С. Бакст, 1866–1924. Л., 1981.
8. Манн 2007—Манн Ю. В. Поэтика Гоголя // Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007.
9. Медведкова 2019—Медведкова О. Лев Бакст, портрет художника в образе еврея: Опыт интеллектуальной биографии. М., 2019.
10. Пружан 1975—Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975.
11. Розанов 1994—Розанов В. В. Собрание сочинений. Среди художников. М., 1994.
12. Стасов 1952—Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 3. М., 1952.

References

1. Bayguzina, E. N. (2009), *L. S. Bakst: v poiskakh antichnosti* [L. S. Bakst: in search of antiquity], Nestor-Istoriya, St Petersburg, Russia, 2009.
2. Bakst, L. S. (2016), *Moya dusha otkryta* [My soul is open], Book 2: Letters, Iskusstvo XXI vek, Moscow, Russia, 2016.
3. Bakst, L. S. (2017), *Zhestokaya pervaya lyubov* [Cruel First Love]: A Novel, Terra: Knigovek, Moscow, Russia.
4. Benois, A. N. (1990a), *Moi vospominaniya* [My Memories], Books 1–3, Nauka, Moscow, Russia, 1990.
5. Benois, A. N. (1990b), *Moi vospominaniya* [My Memories], Books 4–5, Nauka, Moscow, Russia, 1990.
6. Golynets, S. V. (1981), *L. S. Bakst. 1866–1924* [L. S. Bakst. 1866–1924], Khudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia, 1981.
7. Mann, Yu. V. (2007), *Tvorchestvo Gogolya: smysl i forma* [Gogol's work: meaning and form], St Petersburg University, St Petersburg, Russia.
8. Medvedkova, O. (2019), "Lev Bakst, portret khudozhnika v obraze evreya: Opyt intellektualnoy biografii", *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia, 2019.
9. Pruzhan, I. N. (1975), *Lev Samoylovich Bakst* [Lev Samoilovich Bakst], Iskusstvo, Leningrad, Russia.
10. Rozanov, V. V. (1994), *Sredi khudozhnikov*, Respublika, Moscow, Russia, 1994.
11. Stasov, V. V. (1952), *Izbrannye sochineniya*, 3 vols., T 3, Iskusstvo, Moscow, Russia, 1952.
12. Voloshin, M. A. (1998), *Liki tvorchestva*, Nauka, Leningrad, Russia, 1998.

Сведения об авторе

Алексей Е. Котельвас, независимый исследователь, Москва, Россия, kotelvas@yandex.ru

Author Info

Alexey E. Kotelvas, independent scholar, Moscow, Russia, kotelvas@yandex.ru