

*Дружинкина Н.Г.*  
доктор исторических наук,  
Институт бизнеса и политики,  
г. Москва, Российская Федерация

*Шевцова Т.И.*  
искусствовед,  
Российский Государственный  
Гуманитарный Университет  
г. Москва, Российская Федерация

## **Портретная живопись Петра Вильямса как отражение основных тенденций развития отечественного искусства первой половины XX века**

Русское искусство в области театрального портрета оставило давние и богатые традиции в конце XIX- начале XX в., так ярко проявившие себя рождением замечательной плеяды художников, создавших значительные произведения, посвященные мастерам сцены.

Основная причина подобного расцвета коренится в особенностях социально-экономического положения в России рубежа веков. Ожидание близящихся грозных перемен, жажда обновления жизни, дух независимости, свободолюбия отчетливо проявился и зазвучал в общественной среде. Время предъявляло к искусству новые требования: эстетическая программа носила стремительный характер, дополнялась идейно-эмоциональным накалом предреволюционных и революционных будней. От художников потребовалась большая зоркость и чуткость, пронизательная глубина в постижении противоречивых процессов жизни, в раскрытии сложных человеческих характеров и напряженной духовной атмосферы эпохи. В искусстве намечается скрытый процесс перегруппировки не только художественных сил, обеспечивающихся сменой эстетических предпочтений: от реализма второй половины XIX века к поискам новой художественной образности, направленной против иллюзорного восприятия натуры и к чертам реализма новой эпохи.

Художники нового поколения, отказавшись от реализма передвижников, ратовали за обновление искусства, за повышение его художественного уровня. Представители «Мира искусства», «Голубой розы», «Бубнового валета» придавали большое значение совершенствованию мастерства, что способствовало сложению новых стилевых начал в искусстве, новому видению. Обогащал искусство и пристальный интерес этих мастеров к специфике различных видов пластических искусств, к разнообразию художественных приемов, техник и материалов. Однако природа портрета ограничивала произвольные формалистические эксперименты, обязывая художников оставлять элементы портретного сходства с моделью.

В портретном жанре, естественно, прослеживаются этапы эволюции русской живописи конца XIX- начала XX столетия. А именно, пленэризм 1890-х годов сменился в конце этого десятилетия декоративной системой. В начале XX века, когда усилились тенденции к образной монументальности, определяющее положение в живописи, в лучших портретах заняла конструктивная система. К ней художники стремились: «ради познания тех законов, в соответствии с которыми «заново» на холсте строился художественный образ, возводилась конструкция явления»<sup>1</sup>. Они продолжали создавать типы «портрета-лица», композиционного портрета». «Особенно значительны для развития портретного искусства, - как справедливо писала Е.А. Панкратова, - добытые творческими усилиями многих живописцев конца XIX- начала XX века приемы передачи внутреннего движения модели, выражение его через содержательную пластичность фигуры, мимики, жеста, через всю конструктивную, цветовую напряженность портрета»<sup>2</sup>. В связи с революционными изменениями художники получили возможность с гораздо большим проникновением и тонкостью создавать театральные портреты, в частности, портреты актеров в ролях.

«Театр в наши дни, - писал в 1908 году И.Э. Грабарь, - единственная область, в которой художник еще может мечтать о большом празднике для глаз, в которой есть где развернуться его воображению»<sup>3</sup>. Тяготение к «фреске», к монументальной образности, с одной стороны, и отсутствие «гостеприимных» стен, с другой, побуждали многих живописцев обращаться к театру. По словам А. Я. Головина, в начале века «театр переживал эпоху «бури и натиска» со стороны живописцев»<sup>4</sup>.

Безусловно, театрализация живописи сказалась, прежде всего в том, что произведения живописи, станковой в том числе, были буквально пронизаны духом сценического искусства. Некоторые из молодых живописцев начала XX века создавали портреты, будучи увлечены театральными концепциями, обаянием личности выдвинувших их сценических деятелей. Художники живописными произведениями отражали эти стилистические установки. Например, «Портреты В.Э. Мейерхольда» написанные один – Борисом Григорьевым, другой – Петром Вильямсом в духе конструктивизма – манифеста театра режиссера.

Увлечение живописцев приемами театрального искусства, сближение художников с театром вплоть до участия в актерской работе обусловили появление таких произведений, как «Автопортреты» (Арлекин и Пьеро) В.И. Шухаева и А.Е. Яковлева.

Петр Вильямс как художник сформировался благодаря вмешательству в его творческую биографию видных деятелей отечественного искусства. Как художник театра и как портретист он обязан во многом той благотворной среде, которая присутствовала и в частной студии художника В.Н. Мешкова, где П. Вильямс учился с 1909 г., и в мастерских ВХУТЕМАСа, где он познакомился с популярными живописными системами И.И. Машкова, А.В. Шевченко, В.В. Кандинского, Д.П. Штеренберга, П.П. Кончаловского и К.А. Коровина. П. Вильямсу на пути познания и продвижения к вершинам живописи предстояло усвоить многое.

Студия Василия Никитича Мешкова помещалась на углу Моховой и Воздвиженки и называлась в среде художников студией «Старообрядца» за непоколебимость устоев и верность традициям: Мешкова ставили в один ряд по значению педагогической деятельности и незаурядности таланта с П.П. Чистяковым, Д.Н. Кардовским<sup>5</sup>. В.Н. Яковлев вспоминал о системе преподавания В.Н. Мешкова, подтверждая, что «В.Н. Мешков учил проверенной и непреложной для него системе «от гипса к натуре», «от владения крепкой формой к живописи»... он с уверенной и последовательной настойчивостью требовал от каждого, прежде всего, прочное усвоение графической азбуки – умение рисовать. Василий Никитич индивидуализировал сам процесс обучения»<sup>6</sup>, что не преминуло сказаться в творчестве его одаренного ученика Петра Вильямса.

Общеизвестно, что Мешков был замечательным портретистом, он написал портреты В.И. Сурикова, В.Д. Поленова, М.П. Боткина, Л.Н. Толстого, П.М. Третьякова, хирурга П.И. Постникова, В.И. Качалова, И.М. Москвина. Мешков завещал своим ученикам и систему работы над портретом: «Портрет, - писал Василий Никитич, - труднейшая и в то же время важнейшая из задач в рисунке и живописи... Чтобы нарисовать или написать портрет человека необходимо прежде всего изучить черты его лица, характерные особенности, привычки, манеру держаться, знать его профессию...»<sup>7</sup>. Он обращал внимание на трудности, возникающие перед художником в процессе портретирования: «...должна быть найдена характерная поза, проработана тонально форма, передано выражение глаз, движение головы, выделено типичное, не загромождавая рисунок излишними подробностями натуры, ибо «передача характера в портрете – это самое главное и самое трудное...»<sup>8</sup>. Вильямс усвоил основные заповеди учителя. Кстати, любопытно заметить, что Программа школы-студии В.Н. Мешкова, им составленная, Школы живописи, рисования и скульптуры классного художника была утверждена Академией Художеств. Безусловно, чтобы понять особенность творческого дарования Вильямса необходимо связать его с той художественной средой, в которой происходило формирование мастера, обеспечившее во многом его самобытность и уникальность.

П. Вильямс входил в Общество станковистов (ОСТ) и был наряду с А. Лабасом, С. Лучишкиным, М. Доброковским, Ю. Пименовым, А. Гончаровым, К. Вяловым и др. основателем этой ведущей в 20-е годы группировки. Общество станковистов объединило художественную молодежь 20-х годов, выпускников ВХУТЕМАСа. Они отстаивали определенные художественные принципы, нацеленные на возрождение станковой живописи и подкрепляли свои тезисы конкретным творчеством – тематическими картинами, в которых новое содержание было выражено в ярких, активных формах. За время существования ОСТА с 1925 по 1932 год П. Вильямс почерпнул из творческих принципов объединения стремление к монументальности в станковом искусстве при характерной стилистической манере ОСТА – броской, четкой, напоминающей язык плаката, создающей обобщенные образы действительности.

В станковой живописи ОСТовцев проявилась в полной мере широта их интересов, стремление обновить сущность жанровой картины в ее новом содержании – в темах труда, спорта, индустриализации. В портретах они добились значительных результатов, создавая изображения современников с ярко выраженной индивидуальностью, конкретно-определенные, утверждающие приоритет личностного начала – в образах В. Мейерхольда, П. Вильямса, в портрете архитектора

Бурова Ю. Пименова, биолога Б. Быховского Н. Купреянова, в портрете художника Г. Якулова Н. Денисовского, в портрете делегатки Веры Джигаевой М. Доброковского.

В портретах-картинах «Боксер Градополов» А. Дейнеки, «Акробатка» (портрет А. Амханицкой) П. Вильямса и особенно в большом полотне К. Вялова «Эйзенштейн и Тиссэ на съемках» видно стремление художников сломать привычные рамки портрета, дать образы портретируемых в динамике, в момент их творческой деятельности. ОСТовцы стали первооткрывателями особенностей мировосприятия современников, их видения и ощущения жизни, утверждающей новое. Графичность и монументальность, необычные точки зрения в построении композиции, экспрессия движений, лаконизм колорита характеризуют многие работы художников ОСТА: А. Дейнеки, Ю. Пименова, К. Вялова, Н. Денисовского, в том числе и П. Вильямса 20-х гг.

Многие из деятелей ОСТА работали как мастера театрально-декорационного искусства – это и К. Вялов, и А. Тышлер, и Н. Шифрин, и Ю. Пименов, и А. Гончаров, и А. Лабас, и П. Вильямс. Причем, им удавалось добиться в своих оформлениях синтеза конструктивности и поэтичности. А. Лабас, например, привнес творческие достижения в работе над живописной серией «Авиация» в оформлении спектаклей «Свадьба Кречинского», «Выстрел» и «Армия мира» в 1925 г.

Программное заявление группы ОСТ на выставке 1925 г. было следующее: «1. Конкретность – вещь в себе. 2. Конкретность – форма»<sup>9</sup>. Характерно, что на четырех остовских выставках П. Вильямс зарекомендовал себя как портретист, выставив восемь произведений этого жанра.

Художник весьма основательно выразил основные положения творческого манифеста группировки «ОСТ», являясь ее лидером и идеологом, что определялось чертами исключительного интереса к новому и характерному, что принесла с собой революция, «вычленение новых объектов и явлений из уходящего старого и построение («монтаж») из них условной реальности картин, «работающей» на четкую идеологическую и тематическую установку.

В 1931 году ОСТ распалась на две группы. Вильямс примкнул к Изобригаде. В 30-е годы художник пробует свои силы в разных видах искусств: сотрудничает с Госиздатом, иллюстрирует детские книги; выполняет заказы от издательства АХРР по созданию портретной галереи деятелей революционного движения; пытается уйти от станковой живописи – от портрета-картины к большим тематическим композициям – декоративным панно.

После командировки в 1928 г по путевке Наркомпроса в Германию и Италию он активно начинает применять систему живописных панно в спектаклях. Художник делал постановки «Пиквикского клуба» по Ч. Диккенсу (1934); «Последние дни» (по Пушкину) М. Булгакова (1940-1943) – во МХАТе; «Травиата» Дж. Верди (1934) – в Музыкальном театре имени В. Немировича-Данченко (Москва); «Иван Сусанин» М. Глинки (1939, 1945); «Ромео и Джульетта» (1940, 1946) и «Золушка» (1945), С. Прокофьева – в ГАБТ СССР и др. что повлияло на портретную концепцию образа, исходящую из специфики сценографического искусства. Вильямс писал по этому поводу: «Я намерен также продолжать и всячески разнообразить использование портрета, назначение которого – раскрывать образы и помогать зрителю уяснить суть разыгрывающихся событий. Функция его не всегда будет гротескной...»<sup>10</sup>. В обзоре «Художники МХАТ» О. Некрасова отмечает, что «П.В. Вильямс в 30-е годы продолжал линию живописной декорации...и...в последний период своего творчества, работая в Художественном театре, пришел к углубленно психологическому решению декораций, к более органичному сочетанию режиссерских и чисто живописных задач»<sup>11</sup>.

«Гротеск и гипербола были наиболее удачными художественными средствами раскрытия идеи спектакля, - справедливо писала Т. Клюева, - Этими средствами Вильямс пользуется и в создании декорационных панно, и в живописных портретах, и в костюмах с их яркими контрастными пятнами, и в гримах актеров»<sup>12</sup>. Художнику присуще была плоскостно-линейная с четко прорисованными контурами манера письма, порой без пространственной разработки, которая закрепилась прочно и стала свойственна целому ряду его живописных произведений.

Абстракционизм конструктивизма довлел над образной характеристикой личности портретируемого, но не мешал «самораскрытию» идеала современника и современности при строгом соблюдении принципа лаконизма и ограничения деталей в портретном декоративном панно, разработанным П. Вильямсом как пример вполне самостоятельного жанра в театре и портретной живописи. Для творческой палитры художника характерны специфические приемы.

Он словно постепенно наращивает свет и сгущает цветовой колорит. «Свет» как рампа у Вильямса находится обязательно в картине, он называл свет «интенсивным красителем», возвышая его до роли художника в театре и живописи.

Реализм Вильямса насыщен героикой, романтикой будней, фантазией мастера, рисующего «человеческие миры» с конструктивной четкостью скелетов внутреннего каркаса антропоморфного здания, каким является человек, обнажая суть и судьбу с психологизмом и утонченной деликатностью. «Живописные панно и портреты, прописные тюли и аппликации, транспаранты сочетались в оформлении Вильямса с объемно-архитектурной декорацией»<sup>13</sup>,

Вильямс – мастер театрално-декорационного искусства, автор жанровых картин. Однако наиболее значительные достижения сделаны им в области портрета. Он сформировался как художник-реалист, находясь то под влиянием идей передвижничества, то конструктивизма. Портреты художника чаще всего перерастали рамки индивидуального и приобретали черты типического образа. «Эволюция творчества Вильямса 20-х годов от «Портрета Мейерхольда» к «Автопортрету» 1928 г. – это, по определению А.А. Федорова-Давыдова, движение от работ «живописно-производственного» характера, ориентирующихся на «задачи момента», к «живописно-психологической, более камерной, к чисто живописным решениям»<sup>14</sup>.

Портретные образы, созданные мастером характеризуются органическим сочетанием жизненной правды, психологической глубины и поэтической эмоциональностью. Можно условно разделить портреты Вильямса на традиционные камерные портреты-лица, портреты-декоративные панно и композиционные портреты, а по манере и стилю исполнения: портреты, исполненные в духе конструктивистских установок – это «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1925); «Портрет Н.П. Охлопкова» (1926), «Акробатка» (1927), «Портрет С.А. Мартинсона» (1927); а также портреты, написанные на волне героико-революционного романтизма – автопортрет «Человек в лодке» (1926) и подражания импрессионизму – композиция «Нана» (1934); «Портрет кинорежиссера Б.В. Барнета» (1934) и портреты 40-х гг. М.Е. Ярославской, В.Г. Дуловой, Н.П. Хмелева и композиционный портрет «У стола. Портрет Н.В. Шостакович и А.С. Вильямс» отмечены чертами реалистического предметно-пространственного видения без явного увлечения духом авангардистского экспериментаторства 20-30-х годов.

Среди всех портретов можно выделить так называемые портреты деятелей театра в качестве отдельной самостоятельной линии в развитии портретного жанра художника. Во многом обусловленные особенностями сценографии Вильямса они все же имеют ярко выраженные черты обособленности и острохарактерности, свидетельствующие как об общих особенностях сложения большого стиля в искусстве 20-30-х годов, так и о незаурядном творческом таланте живописца.

Эволюция портретной живописи П. Вильямса, посвященная деятелям театра и кино от 20-х к 40-м гг. связана с прохождением через основные этапы становления и развития жанра в русском искусстве конца XIX – первой половины XX веков.

Исследователи справедливо отмечают, что портреты Вильямса представляют установку на программность, которая «соответствовала ясности и целеустремленности задач социального строительства 20-х годов, ...а портреты 30-х годов – это калейдоскоп не сводимых к одному идеалу характеров, это своеобразное «мирное сосуществование» различных симпатичных художнику личностей: молодого и оптимистичного Г.В. Александрова (1933), пожилого и иронично-лукавого Л.М. Леонидова (1933), «монументального» и сдержанного Б.В. Барнета (1934)»<sup>15</sup>.

Необходимо уяснить специфические особенности, предшествующие созданию портретов актеров, режиссеров, их синтезирующей функции.

Портреты актеров теоретически, условно разделяются на виды: портреты в ролях и портреты в жизни.

Портрет актера в роли обладает своей спецификой, сказывающейся на состоянии портретируемого, находящегося в моменте творчества, в образе, застигнутого в мгновения особой проникновенной наполненности сценической жизни персонажа. Это обуславливает определенную степень понимания художником своеобразия режиссерского замысла, строя спектакля, музыкальной и текстовой оранжировки. Безусловно, запечатлевая сценический образ, художник обязан учитывать тайный смысл и синтез искусств, созданных при содружестве драматурга, режиссера, композитора и театрального декоратора.

В портрете актера в роли лицо, скрытое гримом, фигура, часто измененная костюмом персонажа, а главное – передаваемая им чужая духовная жизнь способна заслонить человеческие качества артиста. Художник здесь решает двойную задачу, не нарушая образ героя сцены

проявить черты личности актера, его индивидуальность, внутренний мир, скрытый смысл его дарования и психологической нагрузки. Портреты деятелей театра и кино П.В. Вильямса свидетельствуют о том, что художник глубоко и тонко воспринимает окружающую обстановку, внимательно и любовно следит за своими моделями в театре и в жизни, сосредотачивая свое внимание на раскрытии особенностей характера и психологической сущности персонажа. Зараженный духом конструктивизма, монументальности и декоративности 20-х годов он приходит к лирической камерности создаваемого образа и композиционной картинности портретов 40-х гг.

Вильямс – экспериментатор в «Портрете В.Э. Мейерхольда» (1925) подвержен атмосфере поисков эпохи, связанных с конструктивизмом. Композиционно фигура режиссера расположена в вертикально вытянутом прямоугольнике полотна на фоне изображенных театральных конструкций Л.С. Поповой к пьесе «Земля дыбом», поставленной в театре прославленного режиссера. Красные и черные фермы конструктивных элементов на плоско трактованном серо-синем с растяжкой от светлого к темному фоне словно прорезают условное охристо-красно-коричневое съемочное пространство сцены.

Голова Мейерхольда дана в профильном изображении, лицо неподвижно застыло, напряженный взгляд вправо непроницаем. Фигура статична, монументальна, но пронизана неким внутренним действием самой мысли, беспокойством жеста и левой руки, забранной за пояс красно-коричневого пальто и поддерживающей шляпу. Правая рука опущена вдоль линии тела. Прямые углы белых квадратов конструкций контрастируют с волнистой линией волос, тонким нервным профилем портретируемого. Поколенное изображение Мейерхольда решено монументально, плоско, декоративно насыщенными цветами с ограниченным набором спектра от теплых красно-коричневых до холодных темно-синих. Конструктивный «скелет» полотна решен убедительно просто: в фас – фигура, в профиль – голова, аскетично выразительно подчеркнуты главные элементы композиции, с присущим геометризмом, обобщенностью, придающими монументальность образному строю произведения. Это не человек в непосредственном понимании, а символ, знамя театра будущего, одиноко-трагедийная личность – оболочка великого изобретателя и экспериментатора. Целесообразно сравнить этот портрет с григорьевским портретом Мейерхольда. «В.Э. Мейерхольд в сопутствии красного двойника» (1916 г.) Б.Д. Григорьева не пассивная модель, а «действующая». Концепция гротеска была одинаково близка и художнику и режиссеру. По мнению Мейерхольда, это «манера, которая открывает творящему художнику чудеснейшие горизонты»<sup>16</sup>.

«Основное в гротеске, писал он, - Это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана, в другой, которого зритель никак не ожидал»<sup>17</sup>. Мейерхольд подчеркивал, что «гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова. .... декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были: мимика, телесные движения, жесты, позы актеров; через декоративность они выразительны. Вот почему в приемах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца можно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче»<sup>18</sup>. И Григорьев, и Вильямс испытали указующее воздействие этих воззрений режиссера. Концепция гротеска становится определяющей в портретах самого Мейерхольда у художников.

Однако в григорьевском портрете Мейерхольд предстает не в роли и не просто в жизни, а в роли волшебного мага на сцене под раскинувшимися занавесами застывшего в странной изломанной позе с повелительно поднятой рукой на фоне темно-серого занавеса и малиново-красной кулисы. Этот худошавый, изящный человек в цилиндре, черном фраке и белых перчатках с черно-красной маской на руке словно бы по мановению волшебства вызвал «к жизни» своего двойника из красной кулисы возникла фигура другого человека с лицом Мейерхольда, но в причудливой восточной одежде. Известно, что костюм изображенный на двойнике был выполнен по эскизу А.Я. Головина для одного из персонажей трагедии «Стойкий принц» Кальдерона. Двойник Мейерхольда как олицетворение его творческой силы смело и решительно вторит шагу своего повелителя и натягивает тетиву лука, создавая напряженную ситуацию в композиции полотна. Мейерхольд Григорьева словно Гофмановский Дапертутто – мастер перевоплощений – «высокий, худошавый человек с острым крючковатым носом, горящими глазами и насмешливо искривленным ртом, одетый в огненно-кашмировый кафтан с сверкающими стальными пуговицами»<sup>19</sup>. Мейерхольд в портрете будто бы демонстрирует приемы гротеска, пританцовывая со странно поднятыми руками. В строгости надменного лица, в решительно вскинутой руке и приподнятых плечах есть что-то властное, починающее, гипнотическое. Из-за согнутых в локтях и поднятых на

уровень плеч рук фигура кажется подвешенной, почти распятой, она вызывает ощущение неустойчивости, неуверенности. Мейерхольд выглядит и повелителем и марионеткой. Гротескно и трехкратное повторение лица модели в одном портрете, когда сразу сопоставляются разные стороны ее духовной сущности. Внимательно и бережно переданные с большим сходством черты лица Мейерхольда соседствуют с его же лицом в фас, повторенным у двойника. Здесь выражение огромного внутреннего напряжения дано без надменно властной выразительности, присущей основному изображению. Здесь же мы видим профиль Мейерхольда, переданный в ироничной черно-красной маске, которая выявляет присущую режиссеру иронию и насмешку. Художник безусловно, передал своеобразие театрального гения гротеска по всем законам сценического искусства, совмещая театральность и сказочность, реальность и сцену. Конкретная, современная, «живая» фигура Мейерхольда, написанная четко, жестковато соседствует со сказочно-театрализованной «надуманной» фигурой двойника в красном, которая сливается иллюзорно с кулисой. Разместив фигуру в неглубоком пространственном слое, словно по узкой авансцене, художник усилил роль силуэта при общем декоративно-цветовом решении полотна. Резкое освещение фигуры снизу напоминает свет рамп. Фон написан широко и свободно, обобщенно. Цветовое построение портрета, основанное на контрастах, по своей интенсивности, яркой красочности близко театру. Григорьевский портрет Мейерхольда лежит в русле создания сложных композиционных портретов, многоплановых по содержанию, остроконфликтных по построению, психологических и декоративных одновременно и по своим принципам близких сценическому искусству.

Портрет Мейерхольда Вильямса также построен на привлечении известных приемов, где используется повышенная роль силуэта и линии, гротеска и иронии, идущие еще от искусства модерна. Вильямс использует скрытый гротеск без прямой его демонстрации в позах фигуры как у Григорьева, создавая тем самым более цельный, непрístupный, неподвластный и неподлежащий дроблению на многочисленные лики и маски облик режиссера. Вильямс прорабатывает лицо портретируемого по законам фресковой живописи. Время у Вильямса трактуется статично, «вечно», у Григорьева – одномоментно, призрачно; пространство у Вильямса решено условно с некоторыми «намёками» на конкретность и предметность, у Григорьева – оно иллюзорно, ирреально, фантастично и сказочно. Цветовая палитра Григорьева более насыщена, контрастна, он резок и произволен в выборе цветовых доминант и во многом наследует черты стиля модерн. Вильямс аскетически сдержан, немногословен и деликатен, выбирая цвета и ограничивая цветовую палитру. Эти свойства своей живописи художник пронесет через всю жизнь.

Портрет артиста театра Станиславского Н.П. Охлопкова (1926) стилистически близок «Портрету Мейерхольда». «Жизненный и творческий опыт Николая Охлопкова к моменту создания портрета неизменно меньше, - пишет А. Симонова, - Ему только 25 лет, он, как и Вильямс, принадлежит к «штурмующему поколению» 20-х. Уже два года Охлопков играет в театре Мейерхольда, осваивает знаменитую биомеханику, пробует сниматься в кино. В нем соединились энергичность и спортивность, физическая сила и уверенность в себе»<sup>20</sup>. Именно эти качества в первую очередь и удалось передать художнику в изображенном в полный рост портрете Охлопкова в костюме, пальто, белой сорочке при галстукe, в кепи, в накладных голенищах с застежками с небрежно зажатой в зубах сигаретой. Монолитный и устойчивый силуэт фигуры навеивает ощущение парадности и подчеркнутой «линиями контура» монументальности творческого замысла художника, когда в единичном изображении угадываются черты всеобщности и универсальности героев-строителей нового мира. Этот портрет не остался незамеченным у критиков и был выставлен на второй выставке ОСТ, а в 1927-28 г. закуплен Государственной комиссией по приобретению произведений изобразительного искусства и в 1929 году оказался в Саратовском художественном музее имени А.Н. Радищева. Критики отмечали достоинства портретной характеристики этого произведения П.В. Вильямса. Д. Аронович писал о мастерском фигурном портрете, где искусство рисунка сочетается с трудностями живописными<sup>21</sup>. Ф. Рогинская отметила спокойную и уверенную простоту композиции<sup>22</sup>.

Критик газеты «Труд»<sup>23</sup> подчеркнул стремление сочетать объемно проработанную фигуру с декоративным (двухмерным) решением головы и ног. Неслучайно, за портретом Охлопкова следует «Портрет С.А. Мартинсона» (1927) и А. Альханицкой – мейерхольдовских актеров, считающимися образцами выразительности, физического совершенства и являющие сами собой и в театре, и в жизни примеры пластической заостренности создаваемых образов.

Актер театра Мейерхольда С.А. Мартинсон изображен в роли Хлестакова, сидящим в кресле в глубине комнаты на фоне пустой стены. Этот театрализованный портрет как

маскарадный трюк – уникальное произведение в плане формально-образного решения личности портретируемого. Атмосфера ироничности создается набором деталей и их масштабным соотношением: камерный актер во фраке, цилиндре, белой манишке в вольтеровском кресле с книгой в руках, картина – репродукция из «Рождения Венеры» Сандро Боттичелли на стене, срезанная верхним краем холста и «малое изображение» - «фигурка Мартинсона в кресле» на подлокотнике кресла. Произведение масштабно и оптически рассчитано и выверено вплоть до количества «темного» силуэтного контурного изображения сидящего в кресле и серого нейтрального фона интерьера и «белых пятен» лица, манишки, рук, обнаженной Венеры. Линия горизонта в интерьере поднята, почти посередине делит поверхность картины и изображение горизонтальных плоскостей ортогональных проекций получается вывернутым, нарушая законы предметно-пространственного видения из одной точки зрения. «Внезапность» присутствия, фрагментарность обзора, кадрированность композиции придают используемые художником «срезы» изображения у верхнего и нижнего края картины. Динамикой пронизаны линии силуэта фигуры словно единым монолитом слившейся с треном-креслом. Здесь изогнутые пластичные линии вступают в сложный диссонанс с геометрически правильными прямыми, намечающими перспективу интерьера, несмотря на явную утрированность созданного в картине пространства. Цветовой строй графичен, строится в основном монохромно на бело-серо-черных холодных и теплых градациях и вариациях тона почти что «грязильной» живописи, придавая особый лаконизм изображения, неподкупную прелесть изображенному персонажу, сообщая патетическую значительность и двойственность ситуации артиста в роли и артиста в жизни, требующей предельно четкой расшифровки.

«Акробатка» по цвету синонимична Мейерхольдовскому портрету, с преобладанием красно-оранжево-коричневой гаммы. В костюме акробатки из пьесы Н.Р. Эрдмана «Мандат», поставленной в 1925 году в театре Мейерхольда Вильямс изобразил свою жену, профессиональную актрису Анну Семеновну Алиханицкую. Композиция портрета построена на сочетании геометрических плоскостей: треугольников, прямоугольников, квадратов; светлых и темных пятен цветовых декоративных плоскостей. Произведение насыщено контрастными соотношениями форм: синих плавок, красных и оранжевых квадратов условно трактуемого пространства делением по принципу «золотого сечения», белых треугольников воротника костюма, черных гимнастических тапочек, объемно выписанной фигуры, данной в фас полностью, в типичной акробатической спортивной позе и костюме, ноги на уровне плеч, руки на поясе, голова прямо, взгляд прямо перед собой и декоративно плоского фона.

Этот фигурный портрет резко индивидуализирован, психологически наполнен, решен смело, конструктивно четко.... Гибкое пластичное тело женщины вписывается в каркас вертикалей и горизонталей, очерчивающих границы цветовых пятен фона. Вертикальная ось симметрии фигуры совпадает с осью симметрии полотна. Художник трактует объем фигуры светом и цветом: объем бедер, головы с пристально уставившимся вперед взглядом карих глаз, плотно сомкнутыми губами, пушистыми кудрями волос брюнетки. Условная перспективность пространства и горизонтальной плоскости, на которой стоит акробатка создана ортогональной проекцией двух наклонных линий и горизонтальной, наметивших условную плоскость темно-коричневого пола.

Вильямс-портретист разнообразен. На протяжении своей творческой деятельности заметно его тяготение то к конструктивизму, то к реализму, но независимо от стилистических предпочтений, жанр портрета у Вильямса всегда наполнен и обогащен собственными находками, характерными приемами, свидетельствующими о незаурядном мастерстве живописца.

«Портрет В.И. Качалова» (1929) – это поясное изображение знаменитого артиста в едва намеченном за счет перспективных сокращений ручек кресла пространственном «поле» произведения. Он дан почти что в фас, но голова в трех четвертном повороте. Однако в портрете Н. Хмелева художник лишил образ декоративных излишеств, аксессуаров, построив выразительно-образительную линию портрета на игре напряженности взгляда и рук. Хмелев настроен на контакт со зрителем, не отчужден от среды, открыт, экстравертен. Пространство в картине решено конкретно, единично, в определенный момент времени, не метафизично, как в портрете Качалова, время – рационально, недвусмысленно. Здесь существует «одна» жизнь, без пафоса устремления в вечность к невиданным горизонтам. Здесь П. Вильямс чистый реалист, он следует за натурой со всеми «атрибутами» реализма в рисовке образа, не прибегая к пластическим обобщениям.

Таким образом, эволюция творческого метода Вильямса в жанре портретов деятелей театра связана с основными этапами становления жанра в отечественной живописи. Как мы убедились на примерах проведенного искусствоведческого анализа в 20-30-е годы художник находится под заметным влиянием конструктивизма и вовлечен в общее русло движения русского авангарда под лозунгами за обновление искусства будущего. Это происходит не без влияния ОСТА. Личное общение остовцев с мастерами-новаторами в других областях культуры, с такими, как Маяковский, Эйзенштейн, Вертов, Мейерхольд, многому научило их и помогло в поисках нового художественного языка.

Безусловно, выразительность произведений остовцев повышалась часто за счет неожиданных точек зрения, необычных ракурсов, особой выразительности движения, крупной плановости, - в этом, очевидно, сказалось влияние кинематографа и сценографии. Здесь соединились и новые понятия в связи с развитием технического прогресса – скорость, время и пространство – и теоретические положения их учителя В. Фаворского и проблемах времени, движения и материала в искусстве.

Многие из остовцев, в том числе и П. Вильямс пришли к своеобразной форме монументально-декоративного панно, в чем выразилось стремление художников к массовости, наглядности своих произведений, подобно идеалам, принципам и стилистике деятелей передвижничества второй половины XIX века. В 30-е годы Вильямс отходит от конструктивизма постепенно и в 40-е годы продолжает творчески совершенствовать свое мастерство художника-реалиста.

Отличительными чертами творческого метода П.В. Вильямса в жанре театрального портрета становятся монументальность, психологизм, конструктивная четкость, живописный пластицизм. Во многом эти качества обусловлены спецификой творчества Вильямса – театрального художника и особенностями становления его как мастера в рамках отечественной культуры конца XIX – первой половины XX в.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. История русского искусства. Т. X., кн. 1. – М., 1968. – С. 28.
2. Панкратова Е.А. Театральный портрет конца XIX- начала XX века. – Л., 1976. – С. 10.
3. И. Грабарь. Театр и художник //Весы. – 1908 – Т 4. – С.92.
4. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине – Л.-М., 1960. – С. 68.
5. См. кн.: Абаренкова Е. Чудодеи. Из истории художественной жизни России конца XIX- начала XX веков. – М., 1995. – С. 72.
6. Там же. – С. 74
7. Там же. – С. 77.
8. Там же. – С. 78.
9. Цит. по кн.: Сидоров А. Петр Вильямс. Живопись. Сценография. – М., 1980. – С. 6.
10. П. Вильямс. Моя творческая юность в театре //В кН.: Художники театра о своем творчестве. – М., 1978. – С. 85.
11. Некрасова О. Художники МХАТ//Искусство. – 1958. - № 8. – С. 15-18. – С. 16
12. Клюева Т. Петр Владимирович Вильямс1902-1947 – М.: Искусство., 1956. – С. 7.
13. Там же /См. портреты: О. Баскаковой (1919), В. Э. Мейерхольда (1925), Н.П. Охлопкова (1926), С.А. Мартинсона (1927), В.И. Качалова (1929), Г.В. Александрова (1933), Б.В. Барнета (1934), В.Г. Дуловой (1942), М.Е. Ярославской (1942)
14. Цит. по кн.: Сидоров А. Петр Вильямс. Живопись. Сценография. – М., 1980. – С. 11.
15. Там же. – С. 24.
16. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. – Ч. 1. – С. 22.
17. Там же. – С. 227.
18. Там же. – С. 229.
19. Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений. – СПб., 1898. – Т.1. – С. 149.
20. Симонова А. Портрет Н.П. Охлопкова //Творчество. – 1989. - № 12. – С. 20.
21. Аронович Д. Современные художественные группировки //Красная новь. – 1926. - № 10. – С. 231.
22. Рогинская Ф. Правда. – 1926, 25 мая
23. См.: Симонова А. Портрет Н.П. Охлопкова //Творчество. – 1989. - № 12. – С. 20.